



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Dunkel leuchtende Visionen.
Anmerkungen zum Kino Terrence Malicks

Verfasser

Markus Simon

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Figurale, narrative, thematische Aspekte.....	9
2.1 <i>Badlands</i>	9
- Gummienten	9
- Wünsche	12
2.2 <i>Days of Heaven</i>	19
- Ein Kind als Erzähler	20
- Namenlosigkeit	23
2.3 <i>The Thin Red Line</i>	29
- Einsamkeit	29
- Geteiltes Sprechen. Geteiltes Leid.....	33
2.4 <i>The New World</i>	37
- Gefangene.....	38
- Liebe.....	41
3. Licht und Wasser.....	47
3.1 <i>Badlands</i>	47
- Flüsse.....	47
- Parataxen	49
3.2 <i>Days of Heaven</i>	53
- Die magische Stunde.....	53
- Bewegungen	56
3.3 <i>The Thin Red Line</i>	60
- Ebbe und Flut.....	60
- Große Ereignisse, kleine Details.....	64
3.4 <i>The New World</i>	69
- Blicke, Gesten, Berührungen.....	69
- Verständigung.....	73
4. Schluss	77
Literaturverzeichnis	79
Filmographie	84
Abstract und Lebenslauf des Verfassers	86

1. Einleitung

Alle vier bis heute erschienenen Filme Terrence Malicks – *Badlands* (1973), *Days of Heaven* (1978), *The Thin Red Line* (1998) und *The New World* (2005)¹ – sind voll mit Rätseln, Sehnsüchten, Reisen und Außenseitern. Sie sind klug, naiv, sinnlich, befremdend, spontan, durchdacht, zärtlich, distanziert und zeigen uns entrückende Stimmungen, lange nachwirkende Augenblicke, enigmatische Landschaften und Menschen mit unklaren Motivationen.

Nach Simon Crichtley liegen „three hermeneutic banana skins“² auf dem Weg zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Malicks schmalem Oeuvre. Die erste Bananenschale bezieht sich auf Malicks scheinbare Abneigung, öffentlich über seine Arbeit oder sich selbst zu sprechen – für viele Wissbegierige offenbar Anlass genug, Malick exzentrische oder verschlossene Charaktereigenschaften zu unterstellen, ihn wahlweise mit Thomas Pynchon oder J.D. Salinger zu vergleichen und die „mysteriösen“ Leerstellen in seiner Biografie zu betonen.³ Die zweite Bananenschale hat mit Malicks Hintergrund als Philosophiestudent in Harvard und Oxford sowie Übersetzer von Martin Heideggers Schrift *Vom Wesens des Grundes* zu tun. Es sei daher verlockend, sein Kino als gefilmte Philosophie im Geiste Heideggers zu lesen, doch führe dies in seiner Ausschließlichkeit unweigerlich zu einer belehrenden, illustrativen Abschweifung, anstatt zu einem differenzierten Dialog. Bananenschale Nummer drei schließt daran an: „To read from cinematic language to some philosophical metalanguage is (...) to miss what is specific to the medium film and (...) deliberately designed to intimidate the uninitiated.“⁴

Crichtleys Warnungen werden ernst genommen: Statt vagen, biografischen Verweisen, roher interpretatorischer Gewalt oder hochtrabenden Abschweifungen gilt es, Malicks

¹ 1969 hat Malick den Kurzfilm *Lanton Mills* realisiert. Dieser ist jedoch nie veröffentlicht worden und bis heute nur im Archiv des American Film Institute (AFI) erhältlich. Er soll daher hier ausgeklammert werden. Für mehr Informationen zu *Lanton Mills*, siehe: Schwartzman, Theresa: Can Terry Malick tell a joke? The serious and the absurd in Terrence Malick's *Lanton Mills*. In: Rohstoff 2. I don't know. I always wanted to be a criminal, I guess. Wien 2005.

² Crichtley, Simon: *Calm – On Terrence Malick's The Thin Red Line*. In: Davis, David (Hg.): *The Thin Red Line*. London/New York 2009. S. 16-17.

³ Ein Portrait Malicks findet sich in: Biskind, Peter: *Gods and Monsters. Thirty Years of Writing on Film and Culture from One of America's Most Incisive Writers*. New York 2004. S. 255-275. Biografische Angaben zu Malick mit etwas weniger *gossip* als Biskind bietet: Michaels, Lloyd: *Terrence Malick*. Urbana/Chicago 2009. S. 13-20. Eine Übersicht über Malicks akademische und journalistische Tätigkeiten, sowie seine Arbeit als *script doctor* bieten: Morrison, James/Schur, Thomas: *The Films of Terrence Malick*. Westport 2003. S. 1-8.

⁴ Crichtley, Simon: *Calm*. S. 17.

Filmen mit einer genauen Beobachtung und Analyse gerecht zu werden. Welche narrativen Elemente nutzt er? Welche stilistischen Mittel prägen seine Ästhetik? Welche thematischen Schwerpunkte setzt er?

Der erste Teil der Arbeit präsentiert, bis auf einige, kleine Verweise, keinen übergreifenden inhaltlichen Werkzusammenhang. Die Schwerpunkte der Ansätze verschieben sich dabei so weit wie nötig, um den „Kern“ des jeweiligen Films „offen zu legen“: In *Badlands* werden die Strategien der Figurenzeichnung und die Wünsche der beiden Hauptfiguren Kit und Holly dargestellt; in *Days of Heaven* wird die Funktion des *voice over*-Kommentars und, darauf aufbauend, die existenzielle Schieflage der Figuren Bill, Abby und dem Farmer untersucht; in *The Thin Red Line* und schließlich *The New World* werden die ihnen zugrunde liegenden, beherrschenden Themen – überschrieben als „Einsamkeit“ und „Geteiltes Sprechen“, sowie „Gefangene“ und „Liebe“ – herausgearbeitet.

Jeder Malick-Film spielt viel im Freien, an offen liegenden Orten, Ebenen, Feldern, Flüssen, Seen und nimmt sich viel Zeit für Bilder von Sonnenuntergängen, Wasserflächen, Wolken, Feldern und Gräsern in sanfter Dünung oder fernen Bergsilhouetten, „vor denen sich jeder andere Regisseur als höchst kitschgefährdet fürchten würde.“⁵ Seine Figuren sind im Auto unterwegs, bauen sich eine Konstruktion in den Wäldern in *Badlands*; fahren auf Zügen und arbeiten auf endlosen Feldern in *Days of Heaven*; kämpfen in Schützengräbern und auf einer unbekannten Insel in *The Thin Red Line*; leben auf Schiffen, in Wäldern und provisorischen Hütten in *The New World*. Es soll im zweiten Teil der Arbeit gezeigt werden, dass diese offen liegenden Orte und Bilder der Natur Teil eines Kampfes zweier sich entgegen gesetzter Prinzipien sind, der tief und strukturend in jedem Malick-Film ausgefochten wird. Adrian Martin betont, dass es sich dabei weder um einen Kampf zwischen Mensch und Natur noch um Natur im Kampf gegen sich selbst im Sinne von Lebewesen gegen andere Lebewesen handelt, sondern, in den Worten des mexikanischen Schriftstellers Octavio Paz, um einen Kampf zwischen Licht und Wasser⁶:

„Licht ist beständig, immateriell, zentral. Gleichzeitig Feuer und Eis ist es Symbol sowohl für Objektivität als auch Ewigkeit. Es ist der Blick des Himmels selbst. Klar und

⁵ Seeßlen, Georg: Dunkle Märchen aus der Klassengesellschaft. Anmerkungen zu Terrence Malick. In: Viennale '93 Festival-Katalog, Wien 1993. S. 173.

⁶ Vgl. Martin, Adrian: Things To Look Into. In: Ray. Filmmagazin, 03/06. S. 16.

ernst, zeichnet es Umrisse, teil Raum in symmetrische Flächen. Es ist Gerechtigkeit, aber auch Idee, Archetypus in den wolkenlosen Himmel eingraviert. Licht: die Essenz, die Sphäre des Zeitlosen. Wasser ist diffus, ungreifbar, formlos. Es bringt Zeit und körperliche Liebe hervor. Es ist die Gezeiten selbst – Tod und Auferstehung – und das Tor zur elementaren Welt. Alles spiegelt sich im Wasser, alles gründet in ihm, alles wird in ihm wiedergeboren. Es ist Wechsel, Ebbe und Flut des Universums. Licht trennt, Wasser vereint. Das Paradies scheint von zwei sich bekriegenden Schwestern regiert zu werden.“⁷

Der Kampf zwischen Licht und Wasser wird in *Badlands*, *Days of Heaven*, *The Thin Red Line* und *The New World* mit feinen Unterschieden ausgetragen und soll vor allem an dem Verhalten der Figuren und der Komposition ihrer Umgebung untersucht werden. Gesucht werden Spuren der Eigenschaften, die Octavio Paz dem Licht – das Statische, Symmetrische, Trennende, Distanzierte – und dem Wasser – die Bewegung, der Wechsel, die Transformation, die Vereinigung – zuschreibt.

⁷ Paz, Octavio: *Alternating Current*. London 1974. S. 91. Das Buch enthält verschiedene kürzere und längere Texte Paz', die unter dem Namen *Corriente Alterna* in verschiedenen lateinamerikanischen und französischen Zeitschriften erschienen und zwischen 1959 und 1961 beziehungsweise zwischen 1965 und 1967 entstanden. In der deutschen Übersetzung taucht das Zitat auf bei: Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 16. Im Folgenden wird sich immer auf die deutsche Übersetzung bezogen.

2. Figurale, narrative, thematische Aspekte

2.1 *Badlands*

South Dakota, 1959: Die 15-jährige Schülerin Holly Sargis (Sissy Spacek) lernt den 25-jährigen Müllarbeiter Kit Carruthers (Martin Sheen) kennen. Kit besitzt nichts außer einer verblüffenden Ähnlichkeit mit James Dean und einer Kanone, mit der er Hollys Vater (Warren Oates) erschießt, nachdem sich dieser gegen eine Beziehung der beiden stellt. Das junge Paar flüchtet aus der Stadt, lebt tagelang in der Wildnis und flieht quer durch Dakota in die wüsten Badlands im Grenzgebiet des Staates Montana. Auf ihrer ziellosen Flucht tötet Kit mehrere Menschen, die ihnen in die Quere kommen. Als sich Holly von Kit trennt und die Verfolger immer übermächtiger werden, inszeniert er seinen letzten großen Showdown und lässt sich schließlich freiwillig gefangen nehmen.

Gummienten

Sidney Lumet macht sich in seinem Buch *Filme machen* über Filme lustig, die um zu einfache Kausalketten und psychologische Wahrheiten bemüht sind. Er nennt sie die Angehörigen der „Gummienten-Schule des Dramas“: „Jemand hat ihm früher einmal seine Gummiente weggenommen, und darum ist er nun ein geistesgestörter Killer.“⁸ Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass uns in *Badlands* keine klaren oder definitiven Erklärungen, keine Gummientenszenen, geliefert werden, die das Verhalten von Kit und Holly aufschlüsseln und plausibel machen. Das bedeutet im Umkehrschluss nicht, dass uns *Badlands* jegliche *cues* verweigert, die auf eine Erklärung hinauslaufen könnten – ein genauer Blick auf Handlung und *mise en scène* soll das verdeutlichen und dadurch auf einem Punkt in Hollys und Kits Verhalten aufmerksam gemacht werden, den schon William Johnson herausgehoben hat: „*They form part of the phenomena that challenge us. As we try to make sense of their actions we see them trying to do the same with the phenomena of their world.*“⁹

Statt mit einer schlüssigen Charakterisierung der beiden Hauptfiguren und einer Darstellung von Vergangenheit, wichtigen Fakten und Emotionen scheint *Badlands* mit einer verhüllenden Leere zu beginnen. Eine bezeichnende Szene am Anfang des Films:

⁸ Lumet, Sidney: *Filme machen*. Vom Drehbuch zum fertigen Film. Berlin 2006. S. 49.

⁹ Johnson, William: *Badlands*. In: *Film Quarterly*, 27.3., 1974. S. 44.

Kit besucht Holly zu Hause auf ihrer Veranda und führt mit ihr ein kurzes Gespräch, in dem er eine Bemerkung über seine Cowboystiefel und den neuen Job, den er auf einer Viehfarm angetreten hat, macht. Er sagt: „Yeah, well, at least nobody can get me about wearing these boots anymore.“

In *Wild at Heart* (USA 1990) von David Lynch gibt es eine ähnliche Szene, in der die Hauptfigur Sailor stolz und aussagekräftig auf seine Schlangenhautjacke verweist: „For me it’s a symbol of my individuality and my belief in personal freedom“. Sailor verweist auf die Lebensweise hinter seiner Jacke, Kit dagegen verweist auf nichts, außer vielleicht auf sein eigenes Unwissen. Es wird weder klar, ob seine Cowboystiefel eine symbolische Bedeutung für ihn haben, noch, ob er sich dessen überhaupt bewusst ist und die Bedeutung der Stiefel einfach nur absichtlich verschweigt. Hannah Patterson dazu: „Malick leaves this point deliberately ambiguous (...) He thus manages to achieve a sense of Kit’s difference whilst also highlighting the fact that he does not know himself.“¹⁰

Kit scheint nicht zu wissen, warum ihm die Cowboystiefel wichtig sind, ebenso wie er später nicht zu wissen scheint, warum er andere Menschen umbringt. Statt einer konkreten, nachvollziehbaren Kausalität zwischen Gefühlen, Gedanken und Handlungen, sind bei ihm nur Handlungen sichtbar. Kit kennt sich nicht, er reflektiert sich nicht, er kommuniziert sein „Innenleben“ nicht, weil er nicht weiß, wie sein „Innenleben“ aussieht. Für John Orr sticht diese grausame Leere am deutlichsten in jener Szene heraus, in der Kit seinen Freund Cato tötet: „His psychopathic rebel has no inner torment; instead a vacancy that is chilling. Lack of conscience, no sense of good and evil, no feel for fellow-suffering, all are embodied in the scene where Kit watches Cato slowly bleed to death.“¹¹

In *Bonnie and Clyde* (USA 1967, Arthur Penn), ein Film, der ebenso wie *Badlands* ein Paar auf der Flucht und die Gewalttätigkeiten, die sie auf ihrer Strecke hinterlassen, zeigt, gibt es eine entscheidende Szene, in der Clyde präzise seine Hinwendung zu Bonnie erklärt. Er sagt zu ihr: „You’re different. You got something better than being a waitress. You and me travelling together, we’d cut a path clean across this state (...) and everybody’d know about it.“

¹⁰ Patterson, Hannah: Two Characters in Search of a Direction: Motivation and the Construction of Identity in *Badlands*. In: Patterson, Hannah (Hg.): *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. 2. Auflage. London 2007. S. 29.

¹¹ Orr, John: Terrence Malick and Arthur Penn: The Western Re-Myth. In: Patterson, Hannah (Hg.): *The Cinema of Terrence Malick*. S. 69.

Statt einer gemeinsamen Schicksalsgeschichte, wie sie Clyde mit Bonnie anstrebt, geschieht in *Badlands* die Annäherung zwischen Mann und Frau ganz unbestimmt und ohne inneren Drang. Bezeichnend dafür ist jene Szene, in der Holly aus dem Off in klischeehaften Worten von ihrer beginnenden Romanze mit Kit erzählt: Wir sehen triste Bilder der Massentierhaltung, in denen Kit ein voreiliges Rind mit dem Fuß rüde hinter eine Futtertaufe zurückstößt und ein anderes Rind, das reglos am Boden liegt, mit der Fußspitze in den Bauch tritt. Der Zusammenhang zwischen Hollys Worten und den gezeigten Bildern bleibt in diesen Einstellungen unbestimmt, ebenso wie der Zusammenhang zwischen Kits und Hollys Gefühlen im gesamten Film unbestimmt bleibt.

Bis zum Ende ihrer Flucht legen die beiden ihren lakonischen, kühlen und trägen Umgang miteinander nicht ab. Der letzte Dialog, den sie führen, nachdem sie beide schon verhaftet wurden, spricht Bände: Kit: „Of course, to bad about your dad.“ Holly: „Yeah.“ Kit: „We’re gonna have to talk about that sometime.“ Holly erzählt über die letzte Szene des Films aus dem Off:

„Later, I married the son of a lawyer who defended me. Kit went to sleep in the courtroom while his confession was being read. He was sentenced to die in a electric chair. On a warm spring night, six months later, after donating his body to science, he did.“

Ihre Stimme verrät keine emotionale Anteilnahme, keine Erschütterung. Mit naiver Indifferenz setzt sie den Tod des Geliebten und die Hochzeit mit jemand anderen auf eine Ebene. Sie hat schnell und unverbindlich mit diesem Kapitel ihres Lebens abgeschlossen.

Einfache Informationen, wie sie in *Wild at Heart* oder *Bonnie and Clyde* auftauchen und die eine emphatische Beziehung zu den Figuren ermöglichen, gibt es in *Badlands* nicht. Dieses gebrochene Verhältnis zwischen Zuschauern und der fast schon autistischen Geschichte der beiden Hauptfiguren spiegelt sich vor allem in Hollys *voice over* wieder, der an vielen Stellen wie ein naiver Versuch wirkt, es einer Zuhörerschaft Recht zu machen, deren Interesse sie zu kennen glaubt. So erzählt sie etwa zu einem Zeitpunkt äußerster Ausweglosigkeit ihrer Flucht in unschuldigem Tonfall, was sie und Kit in den *Badlands* gegessen haben: „Once we had to eat a bunch of salt grass. It tasted like cabbage.“ Terrence Malick zufolge erzeugt diese Fehleinschätzung eine besondere Art von unfreiwilligem Humor:

„There is some humor in the picture, I believe. Not jokes. It lies in Holly's misestimation of her audience (...) Instead of telling us what's going on between Kit and herself (...) she describes what they ate and what it tasted like, as though we might be planning a similar trip and appreciate her experience.“¹²

Wünsche

Für die Filmkritikerin Pauline Kael sind die bisher beschriebenen Figurenbeobachtungen ein Ansatz zur Kritik: „Kit and Holly are kept at a distance, doing things for no explained purpose; it's as if the director had taped gauze over their characters, so that we wouldn't be able to take reading of them.“¹³

Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass *Badlands* von mehr als nur einem vagen, mysteriösen Nebel handelt, der die beiden Hauptfiguren umgibt. Kit und Holly sind für uns zwar kaum „greifbar“ und psychologisch nachvollziehbar, da sie sich selbst nicht zu „kennen“ scheinen, ihre Motivationen nicht klar äußern und ihre Handlungen nicht reflektieren. Dennoch werden unter ihren rätselhaften Oberflächen immer wieder unbewusste Wünsche sichtbar, die sie schließlich als zwei opportunistische, widersprüchliche und naive Menschen ausweisen.

Kits Wunsch besteht vor allem in dem Erlangen von Aufmerksamkeit und Berühmtheit. Früh im Film sagt er: „I got some stuff to say. Guess I'm kinda lucky that way. Most people don't have anything on their minds do they?“. Über seinen Nachnamen Caruthers bemerkt er: „It sounds a little too much like *your others*.“ Doch obwohl Kit behauptet, viel zu sagen zu haben, ist eher das Gegenteil der Fall, wie etwa jene spätere Szene in einer Aufnahmekabine demonstriert, in der er daran scheitert, eine einminütige Botschaft auf einer Wachplatte zu hinterlassen. Auch Brian Henderson beobachtet, dass Mitteilungsbedürfnis und Mitteilungsschwierigkeit in *Badlands* eng aneinander gekoppelt sind: „Much of the conversation in the film is phatic conversation – empty of content, concerned with maintaining contact and keeping the channel of communication open.“¹⁴

Kit hat nicht viel zu sagen und doch „benutzt“ er die Sprache als Mittel, um auf sich aufmerksam zu machen. Fremde Leute grüßt er auf der Straße mit „hi“, und er ergreift jede Gelegenheit, um seine Stimme auf Tonband oder Wachplatte festzuhalten. Holly

¹² Walker, Beverly: Malick on *Badlands*. In: Sight and Sound, 44.2, 1975. S. 83.

¹³ Kael, Pauline: Reeling. London 1977. S. 304.

¹⁴ Henderson, Brian: Exploring *Badlands*. In: Wide Angle, 5.4., 1983. S. 40.

erfüllt ihm diesen Wunsch, indem sie zu seinem Publikum sowie persönlichem Biografen wird, und retrospektiv, im *voice over*, ihre gemeinsame Reise Richtung Westen idealisiert. Für Kits Wunsch nach Aufmerksamkeit und Berühmtheit sprechen zudem seine ständigen Versuche, Spuren zu hinterlassen – etwa durch die Tonbandaufnahmen, die Luftpost per Ballon, ein eilig errichtetes Steinmonument am Ort seiner Verhaftung oder die Spende seines Körpers zu wissenschaftlichen Zwecken. Alles Versuche, sich in Raum und Zeit zu schreiben, besonders zu sein und herauszutreten aus seinem langweiligen Leben als Müllarbeiter in der Kleinstadt. Kit wünscht sich, mehr zu sein als „your others“ und all die „toten“ Objekte, wie der Müll, der ihn beruflich umgibt, oder die Steine, die er an verschiedenen Stellen im Film einsammelt, um sie sogleich wieder wegzuworfen. Für Neil Campbell spielt dieser Wunsch auch in Kits Mordbereitschaft hinein:

„And to achieve this he must articulate his subjectivity (...) through his taking of others' lives. In a perverse way Kit enacts his version of the myth of regeneration through violence, strengthening his own identity by denying it to others who, he believes, deserve to die.“¹⁵

Campbell macht zudem auf einen weiteren Aspekt in Kits Charakterisierung aufmerksam. Verwoben mit seinem Verlangen nach Aufmerksamkeit und Berühmtheit ist eine pervertierte Aneignung des Mythos der *regeneration through violence*, „der permanenten Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch die Gewalt im Kampf von Gut gegen Böse.“¹⁶ Noch deutlicher als dieser tritt jedoch der Mythos der *frontier* auf, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, „symbolischer Ort eines Übertritts aus der Welt zivilisatorischer Ordnung in eine Welt moralischer Wildnis und Gesetzlosigkeit, in der das Individuum auf sich allein gestellt ist.“¹⁷ Er manifestiert sich in Kits und Hollys gemeinsamer Reise nach Westen; aus dem Heimatort in die Wildnis bis in die menschenleeren Badlands von Montana. „Through desert and mesas across endless miles of range“, sagt Holly einmal im *voice over*, an anderer Stelle beschreibt sie Kits Träume von einem „magical land beyond the law“. Mehrmals ist Kit in den Badlands dabei zu beobachten, wie er mit seinem Fluchtauto plötzlich die Straße verlässt, um in

¹⁵ Campbell, Neil: *The Highway Kind: Badlands, Youth, Space and the Road*. In: Patterson, Hannah (Hg.): *The Cinema of Terrence Malick*. S. 46.

¹⁶ Kiefer, Bernd/Grob, Norbert: *Filmgenres. Western*. Stuttgart 2003. S. 15.

¹⁷ Fluck, Winfried: *Kultur*. In: Lösche, Peter/Loeffelholz, Hans D. v. (Hg.): *Länderbericht USA. Geschichte, Politik, Geographie, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*. 4. Auflage. Bonn 2004. S. 708.

unbeschriebenes Gebiet einzudringen – Versuche, sich unentdecktem Raum einzuschreiben, selbst bestimmt und auf sich allein gestellt der neuen Welt zu begegnen, „constructing and inscribing one’s own narrative rather than being slotted into pre-existing family and social text“.¹⁸

„I’ll try anything once“, sagt Kit an einer frühen Stelle im Film. Anfangs träumt er davon ein Cowboy, später davon ein Mountie zu werden. Er geriert sich als Guerilla-Krieger, Robin Hood, Nat King Cole, und, am deutlichsten, als James Dean, etwa wenn er den Kragen der Jeansjacke im Stil des rebellischen Idols hochschlägt oder, wie in *Giant* (USA 1956, George Stevens), das Gewehr auf den Schultern mit den Armen darüber hängend, trägt. Holly sagt über ihn: „He was handsomer than anybody I’d ever met; he looked just like James Dean.“ Und wenn er am Ende des Films, kurz nach seiner Gefangennahme, von einem der Polizisten mit Dean verglichen wird, scheint die Befriedigung für ihn groß zu sein. In ihrer Widersprüchlichkeit verdeutlichen diese Rollenerprobungen zum einen Kits opportunistische Haltung, alles auszuprobieren, um Aufmerksamkeit und Berühmtheit zu erlangen. Zum anderen weisen aber gerade die mehrfachen Hinweise auf James Dean auf die Einbettung des Films in die Tradition des *youth rebellion text*, der in seinen Grundzügen von der Opposition zu den Institutionen und Autoritäten einer Gesellschaft durch die jugendlichen Protagonisten handelt.¹⁹ Kits erster Mord an Hollys Vater ließe sich als eine dieser Tradition entsprechenden Autoritätsauflehnung lesen. Der Vater stellt sich nicht nur gegen eine Beziehung der beiden, er versucht auch beharrlich, Holly in die von ihm kontrollierten Räume des Hauses und in die von ihm zumindest überschaubaren Räume der Schule und des Klavierunterrichts nach der Schule zu binden. Die Beseitigung des Vaters durch Kit geht einher mit einer Beseitigung dieser und weiterer Räume und ihrer angebundenen Werte und Normen. Dazu Campbell: „Youth texts are conventionally concerned with these existential tensions between the desire for self-generated ‚pattern‘, to ‚be oneself‘, and the ‚knots‘ that seek to fix and bind you into others’ definitions and norms of social acceptability.“²⁰ Sie verwenden die Gegensätze von Verwurzelung und Ausbruch, Statik und Mobilität, Verschriften und Freiheit, indem sie die „inneren“ Räume der Erwachsenenwelt – dem Haus, dem Vorort, der Schule, dem Arbeitsplatz – mit von Jugendlichen besetzten „äußeren“

¹⁸ Campbell, Neil: *The Highway Kind*. S. 46.

¹⁹ Vgl. Ebd. S. 41.

²⁰ Ebd. S. 42.

Räumen kontrastieren. Frühe Beispiele dieser Erzählungen wurden auch von Malick selbst explizit als Einfluss auf *Badlands* genannt.²¹ In *Badlands* sind diese „äußeren“ Räume der Fluss, an dem Kit und Holly das erste Mal Sex miteinander haben; der Wald, in welchen sie sich nach dem Mord an Hollys Vater und der Flucht aus der Stadt zurückziehen; die Straße nach Westen und schließlich die Badlands selbst.

Jugendliche Rebellion und Grenzüberschreitungen im Sinne des *youth rebellion text* und des *frontier*-Mythos kommen in *Badlands* zwar zusammen, doch statt sie kraftvoll-optimistisch aufzuladen, werden sie zu jedem Zeitpunkt des Films hinterfragt. Im Gegensatz zu den subversiven Haltungen, die viele *youth rebellion texts* prägen, lassen sich Kits Handlungen und Gesten als seinen Wunsch verstehen, in eine Welt der Ordnung und des Anstands zurückzukehren. So beschwert er sich etwa darüber, dass Leute ihren Müll auf die Straßen werfen – „if everyone did that the whole town would be a mess“ –, an anderer Stelle hinterlässt er eine lehrreiche Botschaft an die Kinder Amerikas auf einem Diktiergerät: „Listen to your parents and teachers. They got a line on most things, so don't treat them like enemies (...) Consider the minority opinion, but try to get along with the majority of opinion once it's accepted.“ Er drängt Holly dazu, ihre Schulsachen mit auf die gemeinsame Flucht zu nehmen und schließlich trägt er sogar, wie Hollys Vater, einen weißen Panama-Hut. Für Campbell steckt in diesen väterlichen Gesten und Nachahmungen Kits Wunsch, ein Vater für Holly zu sein und eine bürgerliche, akzeptierte Rolle in der Gesellschaft zu finden.²² Kits Respekt gegenüber älteren, erfolgreichen Bürgern wird darüber hinaus auch in seinem Umgang mit dem reichen Mann deutlich, den er, während er ihn in seinem eigenen Haus gefangen hält, beharrlich als seinen „Freund“ tituliert und als einzige Person im Film am Leben lässt. All diese Momente weisen Kit nicht als subversiven, anti-sozialen Rebellen aus, sondern als einen „Eisenhower conservative“²³, der sich nach einer Welt der Ordnung, Manieren und des Respekts sehnt. Jim Shepard geht noch einen Schritt weiter und nennt ihn einen „sentimental sociopath“²⁴, der in seiner konfusen Logik jenen Merkmalen folgt, die Frederick J. Turner in „The Significance of the Frontier in American History“ (1893) als die Essenz von amerikanischen Unternehmergeist und amerikanischer Demokratie

²¹ „My influences were books like *The Hardy Boys*, *Swiss Family Robinson*, *Tom Sawyer*, *Huck Finn* – all involving an innocent in a drama over his or her head.“ In: Walker, Beverly: Malick on *Badlands*. S. 82.

²² Vgl. Campbell, Neil: *The Highway Kind*. S. 44.

²³ Malick: „He thinks of himself as a successor to James Dean – a Rebel without a cause – when in reality he's more like an Eisenhower conservative.“ In: Walker, Beverly: Malick on *Badlands*. S. 83.

²⁴ Shepard, Jim: *Badlands* and the ‚Innocence‘ of American Innocence. In: *The Believer*, 1.1., 2003. S. 39.

beschreibt: „that practical, inventive turn of mind (...) that masterful grasp of material things (...) that restless, nervous energy; that dominant individualism.“²⁵

Kit erweist sich schließlich als ein fehlgeleiteter Soziopath, der die Widersprüche seiner Wünsche – Ausbruch und Sesshaftigkeit, Freiheit und Begrenzung, Individualität und Konformität – nicht begreift. In seiner blinden Wiederholung amerikanischer Mythen bestätigt er David Lowenthals Beobachtung über die Sehnsucht nach Vergangenheit:

„To follow blindly the footsteps of past masters was to remain forever a child; one should aim to rival and finally to displace them. Inherited wisdom was a source of guidance and a fount of aspiration, but it should be assimilated and transformed, not simply revered and repeated.“²⁶

Kit – sein Name erinnert nicht zufällig an das englische „kid“ – hinterfragt den „inherited wisdom“ nicht, macht ihn sich nicht zu eigen, sondern wiederholt nur, stupide, einfältig und widersprüchlich, bis er schließlich seine zweifelhafte Erlösung als *celebrity* findet. Nach seiner freiwilligen Verhaftung steht er, erhöht wie auf einem Podest und in der Mitte des Bildes, auf den Flügel eines Flugzeugs und inszeniert sich vor der Polizei und der Armee, die ihn wie Fans eines Popstars belauern und befragen. Nachdem er den ganzen Film hindurch so beharrlich versucht hat, Spuren zu hinterlassen und verschiedene Rollen auszuprobieren, bekommt er seinen Wunsch doch noch erfüllt: seine „Zuschauer“ und „Fans“ weisen ihm die Rolle als faszinierender Mörder zu und verlangen nach *seinen* Wörtern und *seinen* Meinungen.

„I’ve seen it in books; and so of course that’s what we’ve got to do (...) Do you want to go doing different from what’s in the books, and get things all muddled up?“²⁷ Wie Huckleberry Finn für Tom Sawyer, bietet Kit für Holly den Anlass zu einem Abenteuer – und wie Tom verlangt Holly von diesem Abenteuer, dass es *style* hat und sich nach bestimmten literarischen Vorbildern ausrichtet. Einmal liest sie Kit aus Thor Heyerdahls *Kon-Tiki* vor, ein anderes Mal nimmt sie in ihrem *voice over* Bezug auf *The Adventures of Marco Polo*. Hollys Faszination mit exotischen Orten wird auch in jener Szene deutlich, in der sie in das Stereoskop ihres Vaters schaut und Bilder von Ägypten und Rio

²⁵ Turner, Frederick J.: The Significance of the Frontier in American History. In: Milner, Clyde A. (Hg.): Major Problems in the History of the American West. Documents and Essays. Lexington 1989. S. 21.

²⁶ Lowenthal, David: The Past is a Foreign Country. Cambridge 1985. S. 72.

²⁷ Twain, Mark: Adventures of Huckleberry Finn. Signet Classics 2002. S. 17.

de Janeiro erblickt. Verwoben mit dieser Faszination ist ihre Neigung zu sentimentalisierten Klischees – „my destiny now lay with Kit“; „it was better to spend a week with one who loved me for what I was, than years of loneliness“ – und idealisierten Naturvorstellungen – „hide out like spies in the north“; „lived in the wilderness, down by a river, in a grove of cottonwoods“; „there wasn’t a plant in the forest that didn’t come in handy“ –. Holly besetzt die Natur als einen Ort der Freiheit, einen Garten Eden, mit ihr als Eva und Kit als Adam. Auch diese Sehnsuchtsvorstellung taucht in ähnlicher Weise in *The Adventures of Tom Sawyer* auf: „Cardiff Hill, beyond the village and above it, was green with vegetation, and it lay just far enough away to seem a Delectable Land, dreamy, reposeful, and inviting.“²⁸ Holly scheint sich, wie Kit, nach „äußeren“ Räumen zu sehnen, die ihrem kontrollierten Vorstadtleben entgegengesetzt sind. Und, wie bei Kit, scheint auch ihre Sehnsucht mit der unreflektierten Aneignung amerikanischer Gründungsmythen verwoben zu sein.²⁹

Der Verlauf der Reise erfüllt jedoch nicht Hollys Erwartungen, wie etwa jene Sequenz im Wald zeigt, in welcher der Versuch des alternativen Lebens in der Natur durch kleine Details rasch karikiert wird: Holly läuft mit Lockenwicklern durch die Gegend und schminkt sich; Kit liest seine Zeitung und rasiert sich morgens; Holly liest ihm aus ihren Schulbüchern vor; schließlich kommt es zu Zankereien. Der Versuch des unbefangenen, befreiten Lebens in der Natur scheitert kläglich – Holly und Kit sind zu stark an die Konventionen der Welt, aus der sie flüchten wollten, gebunden: „Any hopeful spaces are temporary and transitory at best and seem only to lead back to where the social codes of normalisation and discipline wait to reclaim the highway kind.“³⁰

Wie bereits angeführt, übernimmt Kit immer stärker die Rolle des Vaters als kontrollierender, männlicher Part in Hollys Leben. Nur über ihren *voice over* gewinnt Holly die Möglichkeit, ihre Geschichte selbst zu bestimmen. Dass sie diese Möglichkeit jedoch nicht be- und ergreift und stattdessen ein sentimentales Klischee dem nächsten folgen lässt – „I sensed that my destiny now lay with Kit“, „each lived for the precious hour when he or she could be with the other“, „we had our bad moments like any couple“ – zeigt nur, dass sie ähnlich einfältig und beschränkt ist wie Kit. Das Dilemma dieser Einfältigkeit wird von Anne Latta folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

²⁸ Twain, Mark: *The Adventures of Tom Sawyer*. Penguin Classics 1986. S. 13.

²⁹ Siehe Flucks Beschreibung von Amerika als pastoralem „Garten Eden“: „Angesichts der weiten, scheinbar unberührten Natur wurde die Neue Welt nicht selten als irdisches Paradies beschrieben, das den Neuankömmlingen von der Mühsal des Lebens in der Alten Welt befreie.“ In: Fluck, Winfried: *Kultur*. S. 709.

³⁰ Campbell, Neil: *The Highway Kind*. S. 49.

„The effect of her voice over seems almost the opposite of Twain's radical invention of Huck as his novel's moral centre. Giving his voice to a marginal, adolescent female character in *Badlands* carries little if any liberating force. Holly's narration displaces male control of the narrative but the woman's voice remains trapped within the performance of a factitious femininity.“³¹

Dass sich Hollys Charakterisierung näher an der von Tom Sawyer, als an der von Huck Finn bewegt, zeigt auch ihre bewusste Entscheidung, in die Räume, aus denen sie ausgebrochen ist, wieder zurückzukehren. Das Abenteuer mit Kit hat sich in ein „muddle“ gewandelt und die Versprechen von einem „magical land beyond the law“ und einem „seductive outside“ wurden nicht eingehalten.

Hollys Abbruch der Reise geschieht weder aus einem Akt der Emanzipation und der Erkenntnis ihrer strukturellen Unterdrückung, noch aus einem moralischen Empfinden gegenüber den Opfern ihrer Reise, sondern nur aus ihrer Ahnung heraus, dass ihre Wünsche nach „äußeren“ Räumen, idealisierten Naturvorstellungen und exotischen Orten nicht mehr erfüllt werden. Holly träumt von anderen Orten, ohne die Welt der männlichen Strukturen und oppressiven Konformität, in der sie sich tatsächlich bewegt, zu hinterfragen – eine Welt, die ihren Widerhall in Erica Jongs Roman *Fear of Flying* (1973) findet, der, wie *Badlands*, ebenfalls in den 1950er Jahren angesetzt ist:

„Growing up female in America. What a liability! You grew up with your ears full of cosmetic ads, love songs, advice columns, whoreoscopes, Hollywood gossip, and moral dilemmas on the level of TV soap operas (...) and what all the ads seemed to imply was that (...) you would meet a beautiful, powerful, potent and rich man who would satisfy every longing.“³²

Holly ist ähnlich beeinflusst, wie etwa ihr Kommentar über Kit – „he was handsomer than anyone I'd seen; he looked just like James Dean“ – oder jene Szene zeigt, in der sie Gerüchte aus einer Klatschzeitschrift vorliest. Sie definiert sich über die stereotype Rolle als loyale, unterstützende Ehefrau – „He needed me more than ever“ – oder lässt sich von Kit definieren, etwa wenn sie in den Wäldern den Codenamen Priscilla annimmt – „a name with derogatory connotations“³³. Schon ihre erste Szene im Film, die sie dabei zeigt, wie sie mit einem Taktstock typische Cheerleader-Bewegungen im Vorgarten des väterlichen Hauses übt, führt sie als Gefangene einer männlich geprägten Gesellschafts-

³¹ Latto, Anne: *Innocents Abroad: The Young Woman's Voice in Badlands and Days of Heaven*, with an Afterword on *The New World*. In: Patterson, Hannah (Hg.): *The Cinema of Terrence Malick*. S. 93.

³² Jong, Erica: *Fear of Flying*. Signet 2003. S. 17.

³³ Latto, Anne: *Innocents Abroad*. S. 92.

ordnung ein. Zu keinem Zeitpunkt des Films hinterfragt sie diese Ordnung – konsequent bringt sie ihre Erzählung daher mit dem Verweis zu Ende, dass sie den Sohn des Anwalts ihrer Verteidigung geheiratet hat. Sie wechselt ungerührt von Gesetzesbrecher zum Gesetzesverteidiger und verschwindet in der Gesellschaftsschicht, aus der sie kam.

Nach Frederick J. Turners „mythischer“ Definition öffnet sich mit jeder *frontier* ein weites Feld:

„(...) in spite of environment, and in spite of custom, each frontier did indeed furnish a new field of opportunity, a gate of escape from the bondage of the past; and freshness, and confidence, and scorn of older society, impatience of its restraints and its ideas, and indifference to its lessons.“³⁴

Badlands lässt sich als eine düstere Wiederbelebung dieses Mythos lesen, erblickt durch die Augen einer Jugend, die handelt, aber nichts versteht; ungeduldig, indifferent, egoistisch, um doch nur in die Ordnung der Vergangenheit zurückzukehren und eine Nische für sich oder einen berühmten Namen zu ergattern.

2.2 *Days of Heaven*

Die Handlung in *Days of Heaven* umfasst die Jahre 1916 und 1917. Der junge Arbeiter Bill (Richard Gere) hat im Streit seinen Vorarbeiter erschlagen und muss aus Chicago fliehen. Gemeinsam mit seiner Geliebten Abby (Brooke Adams) und seiner jungen Schwester Linda (Linda Manz) zieht er nach Texas, um auf einer Farm als Erntehelfer anzuheuern. Um unter den Arbeitern nicht aufzufallen, geben sich Bill und Abby als Geschwisterpaar aus. Der Besitzer der Farm (Sam Shepard) verliebt sich in Abby und weil er vermeintlich unheilbar krank ist, drängt Bill sie zur Heirat. Doch die erhoffte Erbschaft lässt auf sich warten: Der Gesundheitszustand des Farmers verändert sich nicht, die Liebe zu Abby macht ihn unsterblich. Das Spiel gerät durcheinander: Der Farmer wird misstrauisch und zwischen ihm und Bill entsteht ein schwelender Konflikt, der vorerst durch Bills Abreise abgebaut wird. Als er zur nächsten Erntesaison zurückkehrt und erkennt, dass Abby Gefühle für den Farmer entwickelt hat, beschließt er wieder abzureisen. Der Farmer beobachtet ihren Abschiedskuss, fühlt sich in seinem eifersüchtigen Verdacht bestätigt und verliert die Fassung. Eine Nacht der Apokalypse folgt: Erst kommt ein Heuschreckenschwarm über das Land, dann das Feuer. Die Ernte ist dahin und Bill ersticht den Farmer in Notwehr. Bill, Abby und Linda sind wieder auf der Flucht, bis sie schließlich am Ufer eines Flusses von der Polizei aufgespürt und gestellt werden. Bill wird erschossen. Der Film endet damit, dass Abby Linda in ein Internat einer kleinen Stadt bringt und sie selbst mit Soldaten, die in den 1. Weltkrieg ziehen, in einen Zug steigt.

³⁴ Turner, Frederick J.: The Significance of the Frontier in American History. S. 21.

Ein Kind als Erzähler

Eine auffällige stilistische Ähnlichkeit zwischen *Badlands* und *Days of Heaven* ist der *voice over*, der in beiden Filmen von jungen Mädchen gesprochen wird, die zugleich abgeklärt und naiv, romantisch und materiell wirken. Dennoch geht Linda weiter als Holly, ihr Kommentar besitzt neue Qualitäten, eine Intensität und Intelligenz, die Holly völlig abhanden kommt. Wirkt Hollys Kommentar wie ein vorgelesener, distanzierter Reisebericht eines Kindes für ein von ihr imaginiertes Publikum, so sind Lindas Kommentare spontan und bis zu einem gewissen Grad einführend. „A rich combination of innocence, received wisdom, and weltschmerz.“³⁵ Lindas urbaner Accent und atemlose Aufrichtigkeit stehen im scharfen Kontrast zu Hollys alles gleichbetonendem Südstaaten-Singsang. Linda löst Wachsamkeit aus, Holly moralische Erstarrung.³⁶

Die Ähnlichkeiten zu Mark Twains zwei berühmten Romanfiguren sind auffallend: Holly lässt sich in ihrer konventionellen Bereitschaft, dem Publikum zu gefallen, mit Tom Sawyer vergleichen; Linda dagegen teilt in ihrer abwegigen Sensibilität und atemlosen Sprache mehr Gemeinsamkeiten mit Huckleberry Finn.

„We seen trees that the leaves are shakin’ and it looks like shadows of guys comin’ at you and stuff. We heard owl squawkin’ away, oonin’ away. Some sights that I saw was really spooky that it gave me goose pimples. I felt like cold hands touchin’ the back of my neck and – and it could be the dead comin’ for me or somethin’.“ (aus *Days of Heaven*)

„Once there was a thick fog, and the rafts and things that went by was beating tin pans so the steamboats wouldn’t run over them. A scow or a raft went by so close we could hear them talking and cussing and laughing - heard them plain; but we couldn’t see no sign of them; it made you feel crawly, it was like spirits carrying on that way in the air.“³⁷ (aus *Adventures of Huckleberry Finn*)

In beiden Beispielen fällt es dem Kind schwer, seine Erfahrungen richtig einzuordnen. Und in beiden Fällen entsteht daraus eine Dynamik in der Sprache und eine Welt, die sich mit jeder Bewegung verändert. Die Fehler in der Grammatik verweisen auf die geringe Bildung der Figuren, machen aber darüber hinaus die Spontaneität und Authentizität in der Beschreibung der Szene erst richtig glaubhaft.³⁸

³⁵ Zucker, Carole: ‘God Don’t Even Hear You’ or Paradise Lost: Terrence Malick’s *Days of Heaven*. In: *Literature/Film Quarterly*, 29.1, 2001. S. 7.

³⁶ Vgl. Michaels, Lloyd: Terrence Malick. S. 42.

³⁷ Twain, Mark: *Adventures of Huckleberry Finn*. S. 125.

³⁸ Vgl. Michaels, Lloyd: Terrence Malick. S. 43.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Linda und Huck ist ihre häufige direkte Hinwendung zu einer zweiten Person. Linda: „You could see people on the shore“. Huck: „If you think it ain't dismal and lonesome out in a fog that way, by yourself, in the night, you try it once – you'll see.“ Der Zuschauer/Leser wird direkt angesprochen und dadurch stärker in die Szene gezogen. Er fühlt sich dem Erzähler näher, er wird eingebunden, statt auf Abstand gehalten. Auch das unterscheidet Lindas *voice over* stark von Hollys aus *Badlands*: Während Holly den Abstand zwischen ihr und dem Publikum vergrößert, indem sie teilnahmslos etwas vorliest, ohne ihr Publikum zu kennen, ist Linda weitaus direkter und emphatischer.

Linda korrespondiert, im Gegensatz zu Holly, mit ihrer Umgebung, mit der Natur. Sie wandert durch Felder, nimmt bewusst die Dinge wahr, die sie umgeben, lehnt ihr Ohr auf den Boden, um zu hören, was unter ihr ist. Sie sagt: „I've been thinking what to do with my future. I could be a mud doctor, checking out the earth underneath.“ Darüber hinaus hat sie Empathie für andere Menschen, wie sie in ihrem tröstlichen Umgang mit ihrer Freundin, die sie auf dem Feld kennen lernt oder in ihrem Monolog über das Schicksal des Farmers beweist:

„Wasn't no harm in him. You'd give him a flower, he'd keep it forever. He was headed for the boneyard any minute. But he wasn't really goin' around squawkin' about it like some people. In one way, I felt sorry for him, 'cause he had nobody to stand out for him, be by his side, hold his head when he needs attention or somethin'.“

Trotz der Unterschiede in Hollys und Lindas Sprache, haben allein schon die Entscheidungen, beide Filme von jungen Mädchen erzählen zu lassen, große Veränderungen auf den Erzählfluss und die Perspektive. Aus ihrer Perspektive entwickelt sich das Geschehen nicht in der strengen chronologischen Reihenfolge der Ereignisse, sondern in freier Assoziation. Sie lässt „wichtiges“ an den Rand treten und „unwichtiges“ überlebensgroß erscheinen – auch wenn Linda es dem Zuschauer noch schwerer macht als Holly. Ihre Erzählung wirkt unbestimmter, da sie einen viel begrenzteren Einblick in das Geschehen hat, aber dennoch Szenen gezeigt werden, in denen sie gar nicht anwesend ist. Ist der Film also, wie sich Christine N. Brinckmann fragt, als

„eine Erzählung der kleinen Schwester zu denken (dann versteht man nicht, wo die Szenen herkommen, über die sie nichts wissen kann); oder wird das Geschehen aus der Warte eines allwissenden Erzählers gezeigt (wo kommen dann die Ich-Kommentare her?);

oder ist der Film ein Mischgebilde aus verschiedenen Erzählstrukturen, mit unscharfer Grenze?“³⁹

Die erzählerische Position des Kommentars bleibt unscharf, doch im Kontext einer Distanzierung vom Geschehen und einer Destabilisierung der Figuren im Raum, macht sie durchaus Sinn. So kommt es oft dadurch zu einer Distanzierung zum Geschehen, dass Linda kaum in den zentralen *plot* involviert ist und auch bildlich oft marginalisiert erscheint. Während der Blick der Kamera auf die Aktionen der Erwachsenen gelenkt wird, ist Linda zwar häufig mit im Raum, aber ohne dabei besonders aufzufallen. Während unter den Hauptfiguren Beziehungen auseinander brechen und neu entstehen, geht Linda meist ungestört davon ihren Tätigkeiten nach: Sie ist mit einer Arbeit beschäftigt, bindet Papierblumen, trägt Eimer, hilft in der Küche, läuft mit einer Freundin durchs Feld, hält ihr Ohr auf den Boden, um die Erde zu hören oder tanzt einen Steptanz zu einer Harmonikabegleitung. Oft steht sie am Rande des Geschehens, ohne in das Geschehen einzugreifen.⁴⁰ Der unbestimmte Charakter ihres Kommentars wirkt dabei wie eine sprachliche Fortführung ihrer oft unbestimmten, nebensächlichen Tätigkeiten.

Darüber hinaus schaffen es Lindas Worte, die Dramatik des Geschehens zu neutralisieren und gleichzeitig die Figuren aus ihren räumlichen Zusammenhängen zu lösen. Wenn Bill zu Beginn des Films aus der Fabrik flüchtet, nachdem er den Vorarbeiter niedergeschlagen hat, erklingt aus dem Off die Stimme Lindas: „Me and my brother, it jused to be me and my brother. We used to do things together. We used to have fun. We used to roam the streets.“ Zwar erfährt man, dass Linda nur ihren Bruder hat und viel mit ihm erlebte. Doch auf den Bildern sieht man die beiden etwa nicht zusammen um die Häuser ziehen, sondern nur den Bruder auf der Flucht. Der Kommentar wird nicht dazu genutzt, das Geschehen zu bewerten; Bildinhalt und Kommentar sind nicht aneinander gekoppelt. Während Lindas Worte ihrem Bruder in der Erzählung Halt geben, lösen sie ihn gleichzeitig aus einem räumlichen Zusammenhang.

Ähnlich verhält es sich mit Lindas Kommentaren über den Farmer. Die bereits angeführte Charakterisierung – „Wasn’t no harm in him. You’d give him a flower, he’d keep it forever.“ – ist freundlich und empathisch, aber gleichzeitig auch ein wenig nonchalant. Lindas Mitleid ist das Mitleid eines erwachsenen Kindes, das schon viel gesehen hat, sich nur bis zu einem gewissen Punkt emotional einlässt und jederzeit wieder ab-

³⁹ Brinckmann, Christine N.: Geschönte Schönheit: *Days of Heaven* – Ein Film mit Anspruchskalkül. In: Medium 5, 1979. S. 44.

⁴⁰ Vgl. Bleek, Jennifer: Blick und Welt. S. 116.

schalten kann. So lassen sich auch ihre Worte nur bis zu einem gewissen Punkt auf den Farmer ein – sie machen ihn weder plastischer noch verleihen sie ihm einen Halt im Raum. Der Farmer wirkt verloren wie das kulturelle Ambiente von Chaiselongue und französischem Schindeldach seines unwirklichen Anwesens in der Weite der amerikanischen Landschaft.⁴¹

Diese verschiedenen Beobachtungen zeigen, wie komplex der *voice over* in *Days of Heaven* gestaltet ist. Linda zeigt Empathie und Sensibilität, aber auch Nonchalance und Abgebrühtheit. Sie zieht den Zuschauer heran, indem sie ihn atemlos anspricht wie Huck Finn, hält ihn aber in anderen Szenen auf Abstand, indem sie die Figuren von ihren Handlungszusammenhängen dissoziiert und so das Eintauchen in die Narration erschwert.

Alles in allem ist Linda die Figur, die am stärksten auf- und herausfällt. Sie erlebt die zentrale Dreiecksgeschichte als Außenstehende und ist den Räumen des Films meist sich selbst überlassen. Es ist bezeichnend, dass sie häufig Abschied nehmen muss: von Chicago am Anfang des Films; von dem Arbeitermädchen mit dem sie sich angefreundet hat, nachdem die Ernte eingeholt ist und sie auf der Farm bleibt. Von ihrem Bruder muss sie sich verabschieden, als er von der Farm abreist, und später muss sie seinen Tod verkraften. Am Ende muss sie von Abby Abschied nehmen. Und auch der Internatsaufenthalt scheint nicht von langer Dauer sein, wie ihr Ausbruch im Morgengrauen in der letzten Szene des Films beweist.

Namenlosigkeit

Wie sieht es nun mit den anderen Figuren aus? Stehen Bill, Abby und der Farmer mit beiden Beinen fest in der Mitte des *plot*, von dessen äußeren Rand sie Linda beobachtet?

Es fällt auf, dass im Film nur ein einziges Mal der Name Bill fällt; Abby und Linda werden gar nicht genannt und erscheinen erst im Abspann. Der Farmer bleibt der Farmer, auch über den Abspann hinaus. Auch der Vorarbeiter und all die anderen Arbeiter bleiben anonym. Man könnte diese „Namenlosigkeit“ der Figuren als Versuch sehen, sie mehr als Repräsentationen statt als dreidimensionale Individuen auszulegen, um

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 118.

einem bestimmten Thema oder einer bestimmten Ideologie eine menschliche Kleidung zu geben. Man könnte Bill als Repräsentation der Arbeiterklasse sehen, die sich an der herrschenden Klasse, repräsentiert durch den Farmer, rächt. Dieser Ansatz scheint manchmal mitzuschwingen, manchmal aber auch ins Leere zu laufen: weder wird der Farmer als Ausbeuter angeklagt, noch werden Bills Taten glorifiziert. *Days of Heaven* enthält keine moralischen und ideologischen Urteile: Bill mag gewalttätig sein und ein unruhiges Temperament haben, aber dennoch übernimmt er Verantwortung für Abby, Linda und seine Fehler; Abby mag das Vertrauen des Farmers ausnutzen, ist aber dennoch von seiner Liebe bewegt und von Schuld getroffen, nachdem es zur Katastrophe kommt. Und der Farmer wirkt in seiner scheuen, zurückhaltenden Art nicht wie ein kapitalistischer Ausbeuter, sondern eher wie ein sympathischer Adliger, dessen Reichtum und Krankheit ihn vom Leben der Arbeiter absetzt.

Zwei andere Gründe erscheinen daher plausibler: Zum einen schwingt in der „Namenlosigkeit“ – und den damit einhergehendem Verzicht auf eine psychologische Enthüllung der Figuren – der Versuch mit, den Saisonarbeitern im Texas Panhandle Anfang des 20. Jahrhunderts eine ähnlich mysteriöse Aura zu geben, wie sie auch in Hamlin Garlands Roman *Boy Life on the Prairie* (1899) zu finden ist:

„ (...) the harvest hands passed on to the north, mysterious as the flight of locusts, leaving the people of Sun Prairie quite as ignorant of their real names and characters as upon the first day of their coming. (...) They told of the city, and sinister and poisonous jungles all cities seemed, in their stories. They were scarred with battles (...) They came from the far-away and unknown (...) and then they passed without so much as a courteous good-by to the boy who admired, and sometimes loved them.“⁴²

Zum anderen scheint die „Namenlosigkeit“ der Figuren im Kontext eines existenziellen Problems zu stehen. In den Worten von Adrian Martin, sind die Charaktere in *Days of Heaven*

„nie ganz *dort*, in ihrer Geschichte, in ihrem Schicksal: Geistern gleich treiben sie dahin, formlos, geschmeidig, Subjekte lebhafter Veränderung von Gefühlen oder Haltungen, nicht stabiler, beständiger als ein Windhauch oder Strom.“⁴³

⁴² Garland, Hamlin: *Boy Life on the Prairie*. Bison Books 1961. S. 155. Garland (1860-1940) gehörte zu den sogenannten Regionalisten, die sich der Beschreibung regionaler Orte und Ereignisse widmeten. In *Boy Life on the Prairie* blickt er zurück auf seine Jugend im ländlichen Iowa.

⁴³ Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 16.

Die Figuren werden nicht mit ihren Namen angesprochen, weil sie nicht mit ihren Namen identifiziert werden. Name und Person fallen nicht zusammen – das feste, stabile und sichere, das ein Name bieten und Grundlage für Identitätsbildung sein kann, wird zugunsten beweglicher, unbeständiger, flüchtiger und unruhiger Verhaltensmuster negiert. Diese Verhaltensmuster sind vor allem da deutlich, wo Erwartungen unterlaufen werden und sich die Figuren gegen eine psychologische und räumliche Einvernahme wehren. Ein Blick auf Abby, den Farmer und Bill soll das unterstreichen.

Abby

Sie ist eine extrem passive Figur. Als Bill aus Chicago flüchtet, zieht sie mit ihm. Als Bill ihr sagt, sie solle den Farmer heiraten, tut sie das. Es entsteht der Eindruck, dass sie ohne inneren Antrieb ist. Nur eine einzige Szene im Film liefert ein explizites Handlungsmotiv: Sie erzählt Linda, dass sie als Jugendliche in einer Tabakfabrik gearbeitet hat und ihre Haut weiß wie Papier gewesen war, weil sie nie ans Tageslicht gekommen ist. Hier wird ersichtlich, dass die Ehe mit dem Farmer für sie die Chance bedeutet, Armut und Ausbeutung hinter sich zu lassen.

Sonst erfahren wir nicht, was sie denkt oder fühlt. Ihre Mimik und Gestik sind extrem zurückgenommen, fast ausdruckslos, und auch verbal äußert sie sich so gut wie nie zu den Geschehnissen. Eine Haltung zu den Geschehnissen wird dadurch nicht deutlich, auch weil ihr, bis auf einem Moment am Ende des Films, nicht ein einziges Mal ein *point-of-view-shot* zugeschrieben wird. Sie ist weniger Trägerin des Blicks als Objekt von Blicken.⁴⁴

Der Farmer

Wie schon erwähnt, bleibt der Farmer anonym, ein Mann ohne Namen. Er lebt allein auf der Farm, spaziert mit seinem Hund durch die Felder, ruht im Gras oder sitzt mit Zylinder, Hemd und Weste auf einem gepolsterten Sessel im Freien, während die Arbeiter links und rechts an ihm vorbeiströmen. Man erfährt nichts über seine Vergangenheit, nichts über sein „Innenleben“. Er bleibt geheimnisvoll und ein Fremder in seinem eigenen Land. Schon zu Beginn, als die Arbeiter ankommen, warnt sie der Vorarbeiter, sich dem Haus des Farmers zu nähern, das in einiger Entfernung isoliert auf einer kleinen Anhöhe steht und mit seinem französischen Schindeldach und den Dachluken aus der

⁴⁴ Vgl. Bleek, Jennifer: Blick und Welt. S. 113.

Zeit und der Umgebung fällt. Es handelt sich dabei um kein einfaches amerikanisches Farmhaus, sondern um ein Haus aus dem Museum – wie den Erinnerungen des Kameramannes Néstor Almendros zu entnehmen ist, stand das Gemälde *House by the Railroad* von Edward Hopper Pate.⁴⁵ Als Bill das erste Mal das Innere dieses Hauses betritt, bewegt er sich darin respektvoll und vorsichtig, wie ein Museumsbesucher in einem Raum voller Stilleben.⁴⁶ An späterer Stelle lässt das Haus wiederum an Hoppers *Night Windows* denken. In all diesen Momenten ist

„die Welt des Farmers weniger mit der Idee von „Land“ (im Gegensatz zur Stadt) als vielmehr mit Kultur assoziiert. So wird das herkömmliche Bild von einem Farmer unterlaufen und die Figur aus der Verankerung im ländlichen Raum gelöst.“⁴⁷

Bill

In den ersten Szenen des Films wird Bills, Abbys und Lindas Flucht durch Bills Gewaltanwendung gegen einen Vorarbeiter in einer Stahlfabrik ausgelöst. Das Tatmotiv wird dabei aber nicht deutlich. Es bleibt unklar, warum sich Bill mit einer Stange auf den Vorarbeiter stürzt und die drängende Frage, ob der Vorarbeiter nun ohnmächtig auf dem Boden liegt oder sogar tot ist, wird auch nicht beantwortet. Zwischen Vorarbeiter und Bill gibt es einen Konflikt, wie aus den Einstellungen vor der Gewalttat zu erkennen ist, der Anlass aber für diesen Konflikt bleibt ungenannt. Im entscheidenden Moment des Konflikts, in dem sich Bill und der Vorarbeiter gemeinsam im Bildausschnitt gegenüber stehen und die Spannung zwischen beiden durch ihr Innehalten, während im Hintergrund Arbeiter Kohle schippen, zum Greifen nah ist, sagt Bill etwas. Doch dieses etwas, dieser kurze, vielleicht entscheidende Dialogton ist nicht zu hören, die Geräusche der Maschinen haben sich darüber geschoben. Die Mitte des Konflikts, das Zentrum der ganzen Szene wird nicht ausgespielt. Der Kern bleibt unberührt und rätselhaft.

Ähnlich wie in dieser Szene fällt es im gesamten Film schwer, die entscheidenden, dramatischen Momente zu finden, die Momente, in denen die Dinge „passieren“, die Momente, in denen sich Inneres nach Außen kehrt und damit ihren Beitrag zur geschlossenen Erzählung leisten. Was genau sagt Bill in das Gesicht des Vorarbeiters, bevor es zur Gewalttat kommt? Warum genau scheitert die Beziehung von Bill und Abby? Wann

⁴⁵ Vgl. Almendros, Néstor: *A Man With a Camera*. New York 1984. S. 169.

⁴⁶ Siehe Vlada Petric' Anmerkungen zu den Innenaufnahmen in *Days of Heaven*: „(...) while the concept of diffused light in interiors (...) is a cinematic transformation of the luminous atmosphere found on canvasses by Jan Vermeer.“ In: Petric, Vlada: *Days of Heaven*. In: *Film Quarterly*, 32.2, 1978. S. 40.

⁴⁷ Bleek, Jennifer: *Blick und Welt*. S. 112.

genau verliebt sich Abby in den Farmer? Was genau ist der Beweggrund für den Farmer, sich auf Abby, Bill und Linda einzulassen? Und wann genau entscheidet er sich dafür? Diese Fragen beantwortet der Film nicht, denn eine Antwort würde bedeuten, dass die Dinge zusammenfallen und Sinn ergeben. Es würde bedeuten, dass die Figuren „bei sich selbst“ sind und ihren Handlungen eine bewusste Reflexion vorausgeht.

Adrian Martin nennt die Vorstellungen von „im Jetzt zu leben“ und sein „Schicksal zu erfüllen“ typischen amerikanischen (Irr-)Glauben und unvereinbar mit jener Art der *Americana*, die Malick vor Augen hat.⁴⁸ Was Malick mit *Days of Heaven* schon eher verfolgt, lässt sich von jener kurzen Szene ableiten, in der sich Bill, Abby, Linda und der Farmer den Film *The Immigrant* (USA 1917) von Charlie Chaplin anschauen. Kurz sehen wir dabei Chaplins *Tramp* und andere Immigranten, wie sie vor den Augen der Freiheitsstatue von der Staatsgewalt drangsaliert werden. Die Einbettung dieses Films in die Handlung lässt sich durchaus als ein Fingerzeig verstehen, denn in *The Immigrant* findet, wie in *Days of Heaven*, eine kritische Reflexion amerikanischer Mythen statt, eine Hinterfragung Amerikas als mythischer Zufluchtsort ohne Grenzen und Konflikte. Nach Michel Ciment manifestiert sich in *Days of Heaven* gar der Abgesang auf den Mythos vom pastoralen Amerika:

„For a long time, the west was considered the immigrant’s reward. Working in a plant in the eastern United States was only a stage before heading for the fertile lands beyond the Mississippi. In that sense, the trip that led Bill, Abby, and Linda from the mills of Chicago to the Texas panhandle is part of the movement in history (...) But this is 1916, and the way West has been closed for several decades.“⁴⁹

Ciment argumentiert, dass sich im 19. Jahrhundert Industrialisierung und der pastorale Traum von einer Harmonie zwischen Natur und Kultur nicht gegenüberstanden, sondern einander bedingten, wie etwa das Beispiel der Eisenbahn zeigt, „a method that finally made it possible to reach virgin territory. Just as technology could help them clear the land and settle in paradise regained.“⁵⁰ Dennoch hat sich, wie Leo Marx in *The Machine in the Garden*⁵¹ zeigt, diese mythische Annahme – vor dem Hintergrund der durch den industriellen Fortschritt ausgebeuteten Natur – bald in eine leere Behauptung gewandelt.

⁴⁸ Vgl. Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 16.

⁴⁹ Ciment, Michel: Terrence Malick’s *Garden: Days of Heaven*. In: *Positif 50 Years: Selections from the French Film Journal*. New York 2002. S. 200.

⁵⁰ Ebd., S. 200.

⁵¹ Marx, Leo: *The Machine in the Garden*. London 1964.

In *Days of Heaven* spielen die Eisenbahn und die Erntemaschinen – und viele weitere Artefakte des industriellen Zeitalters wie Autos, Motorräder, Flugzeuge, Rechenmaschinen, Filmprojektoren – eine Rolle, doch sie werden nicht einseitig symbolisch aufgeladen; weder als idealistische Mittel, um das *virgin land* zu gestalten, noch als zerstörerische, ausbeuterische Maschinen, die den Mensch von der Natur entfremden. „Nature can be monstrous, as when the grasshoppers implacably devour the stalks of wheat; machines can be beautiful, as when the harvesters in silhouette billow smoke at the end of the day.“⁵² Auch die Eisenbahn hat eine doppelte Bedeutung: am Anfang bringt sie die hoffnungs- und erwartungsvollen Arbeiter nach Westen, am Ende bringt sie die Soldaten zurück nach Europa und in den Tod. Malick enthüllt den pastoralen Mythos weniger über eine Unterscheidung zwischen „richtiger“ und „falscher“ Anwendung der Technologien, sondern über eine Serie von Wiederholungen, die den Gegensatz von Stadt(-arbeit) und Land(-arbeit) und damit den Kern des pastoralen Mythos aufheben.⁵³ Das lodernde Feuer des Hochofens in der Stahlfabrik taucht in einer ähnlichen Einstellung im Bild der Landarbeiter wieder auf, auch die Geräusche der Maschinen und Erntegeräte gleichen sich. Deutlich wird ihre Ähnlichkeit auch in dem Verhältnis zwischen Arbeiter und Arbeitsprozess: die Arbeiter haben weder auf dem Land noch in der Stadt Überblick über die Maschinen; Gegenstände rücken ins Bild und fragmentieren den Zusammenhang; die Geräusche der Maschinen übertönen die Stimmen der Arbeiter und ihre Bewegungen bestimmen das Tempo der Kamera und der Montage. Die Arbeiter wirken desorientiert und fremdbestimmt. Der Produktionsprozess scheint teilnahmslos und nach undurchschaubaren Gesetzen abzulaufen, auf welche die Menschen keinen Einfluss haben. Auch hier spiegelt sich die bereits geschilderte Brechung zwischen den Figuren und den sie umgebenden Räumen wieder: Statt selbstständig Handelnde sind sie Getriebene, statt Entwicklung herrscht Stagnation und ständige Wiederholung. So verwebt sich mit der kritischen Darstellung der Arbeitsprozesse und dem „Tod des Pastoralen“⁵⁴ eine pessimistische Darstellung des amerikanischen Erfolgsmythos, dem Traum von der Möglichkeit des erfolgreichen Aufstiegs. Statt Amerika als ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu imaginieren, wird es als ein Ort des Neubeginns hinterfragt: „If the United States offered a new beginning and a new place, in fact the state of

⁵² Michaels, Lloyd: Terrence Malick. S. 55.

⁵³ Siehe Fluck: „Grundlage dafür ist eine ländliche Lebensform weitab von der urbanen Zentren der Korruption, in der sich die Vernunft aus den Anforderungen des einfachen Lebens und der Nähe zur Natur immer wieder zu regenerieren vermag.“ In: Fluck, Winfried: Kultur. S. 710.

⁵⁴ Ciment, Michel: Terrence Malick's Garden. S. 200.

the union turns out to be more ambiguous, less hopeful.“⁵⁵ In der Eigenart der Figuren in *Days of Heaven* wird der Zweifel an diesen mythischen Versprechungen manifest: Der Philosophie der Machbarkeit werden Figuren gegenübergestellt, die unsicher, labil und vage sind, „nicht stabiler, beständiger als ein Windhauch oder Strom.“⁵⁶ Der *American Dream* rückt in *Days of Heaven* in weite Ferne.

2.3 *The Thin Red Line*

The Thin Red Line spielt im 2. Weltkrieg und folgt amerikanischen Soldaten bei dem Versuch, die Kontrolle über die von den Japanern besetzte Insel Guadalcanal im Südpazifik zu erlangen. Die Männer der Charlie Company, einer Schützeneinheit der Armee, landen auf der Insel, ohne auf Widerstand zu stoßen, erleiden aber später starke Verluste bei dem Unterfangen, einen strategisch wichtigen Hügel zu stürmen und einzunehmen. Ein Bunker, der an der Spitze des Hangs liegt, verschafft den Japanern eine überlegene Position, wird aber schließlich in einem Angriff zerstört. Die amerikanischen Truppen überwinden danach die Japaner im Kampf, überrennen deren Lager und nehmen eine große Anzahl von Gefangenen. Die Einheit wird mit einer Woche Urlaub belohnt. Auf ihrem Weg zurück zur Front führt eine weitere Auseinandersetzung mit dem Feind zu mehr Toten und Trauer. Der Film endet mit dem Verlassen der Einheit von der Insel.

Einsamkeit

Im Gegensatz zu den überschaubaren Figurenkonstellationen in *Badlands* und *Days of Heaven* gibt es in *The Thin Red Line* keine Hauptfiguren, die in jeder Szene präsent sind und an deren „Schicksal“ man den Verlauf der Handlung plausibel nacherzählen kann. Der Film ist komplex und fragmentarisch, in sehr viele Szenen gegliedert, in denen sehr viele Figuren plötzlich auftauchen und wieder verschwinden. Es fällt zudem auf, dass die meisten dieser Figuren von kleineren bis größeren Hollywood-Stars gespielt werden. So treten u. a. auf: John Travolta (Brig. Gen. Quintard), Nick Nolte (Lt. Col. Tall), George Clooney (Capt. Bosche), John Cusack (Capt. Gaff), Sean Penn (Sgt. Welsh), Woody Harrelson (Sgt. Keck), Adrian Brody (Cpl. Fife), John C. Reilly (Sgt. Storm) und Jared Leto (Cpl. Thorne). Auf der anderen Seite sind die damals weitgehend unbe-

⁵⁵ Donougho, Martin: West of Eden: Terrence Malick's *Days of Heaven*. In: Post Script 5, 1985. S. 26.

⁵⁶ Martin, Adrian: Things To Look Into. S. 16.

kannten Ben Chaplin (Pvt. Bell), James Caviezel (Pvt. Witt), Elias Koteas (Capt. Staros) und Dash Mihok (Pvt. Doll) in vier wichtigen Rollen.

Wie diese Besetzung zeigt, handelt es sich bei *The Thin Red Line* weder um einen Anti-Star-Film, der nur von unbekannten, anonymen Gesichtern bevölkert wird, noch um sein Gegenteil, in dem die Figuren der Stars bevorzugt behandelt werden. Die Rollen von Adrian Brody, John C. Reilly oder Jared Leto sind so klein, dass sie kaum wahrgenommen werden; Clooney oder Travolta tauchen jeweils nur kurz am Anfang und kurz am Ende des Films mit zwei kleinen Sprechrollen auf; John Cusacks Figur Gaff verschwindet nach seiner heroischen Attacke auf den feindlichen Bunker komplett aus dem Film und selbst Sean Penns Figur Welsh, die noch am häufigsten zu sehen ist, ist immer wieder über längere Passagen abwesend.

Die bekannten Gesichter haben in *The Thin Red Line* keine Vormachtsstellung, sie tauchen auf aus der grünen Masse von Menschen, sie tauchen ab in die grüne Masse von Menschen. Ihnen geht es genauso wie den unbekannten Gesichtern – die Institution Militär und die Grenzerfahrung Krieg nehmen keine Rücksicht auf individuelle Schicksale, sie spülen sie einfach alle davon. Alle sind gleichberechtigt und Teil eines Gesamten, das mächtiger ist als sie selbst.

An einer Stelle im Film antwortet Welsh auf die Frage von Witt, ob er sich jemals einsam fühle, mit dem kurzen Satz: „Only around people.“ In diesem Film, der nicht eine, zwei oder drei Figuren, sondern eine ganze Kompanie begleitet, der Soldaten zeigt, die gezwungenermaßen alles gemeinsam tun, ob das nun gemeinsam essen oder gemeinsam töten ist; in diesem Film wird jeder irgendwann auf sich selbst zurückgeworfen, bis ihn die Einsamkeit erdrückt. Witt ist einsam, nachdem er die melanesischen Ureinwohner trifft, die anfangs noch so freundlich zu ihm waren, später aber nur noch Angst vor ihm haben. Tall ist einsam, während er den Schützengraben entlang läuft, seine Soldaten tadelt, einschüchtert, motiviert und seine innere Stimme zu hören ist, die eine Differenz zwischen seinem Handeln und Denken eröffnet: „Shut up in a tomb. Cant’ lift the lid. Played a role I never conceived.“ McCron (John Savage) ist einsam und eingeschlossen in seiner Verrücktheit, während seine Kameraden nacheinander fallen und er nur noch manisch seine Worte herausbrüllt: „We’re just dirt.“

Nachdem die Amerikaner den geschlagenen Japanern gegenüberstehen ist es nicht anders: Die Japaner haben den Amerikanern nichts zu sagen, die Amerikaner haben den

Japanern nichts zu sagen. Sie sind allein in ihrer Angst, ihrem Terror, ihrem Glauben. Jeder von ihnen ist in seiner Einsamkeit nur ein Spiegel des Feindes.⁵⁷

Es gibt noch viel mehr solcher Situationen, in denen die Isolation und die Einsamkeit deutlich werden. Manchmal wird dies durch den inneren Monolog, manchmal durch den äußere Dialog greifbar, manchmal aber auch nur durch eine Kleinigkeit, die zur betroffenen Figur gehört: ein Foto, das jemand bei sich trägt, ein Brief, den er schon hundertmal gelesen hat oder auch nur das Licht einer Kerze, über das er zu einem Gott betet, der nicht antwortet.

Die vielen Menschen, die in *The Thin Red Line* auftauchen, sind selten in einer größeren Gemeinschaft, in einer Truppe, in einem Kollektiv zu sehen. Bei den wenigen Ausnahmen, die es dann doch gibt, handelt es sich eher um negative Kollektiverlebnisse: die blutigen Massaker der Amerikaner während sie das japanische Lager überlaufen oder der Abzug der Soldaten am Ende des Films, vorbei an den weißen Soldatengräbern ihrer Genossen. Die einzige Ausnahme eines positiven Kollektiverlebnisses bilden die melanesischen Inselbewohner, die am Anfang des Films gemeinsam einen Chorus singen. Diese Szene fällt nicht nur auf, weil sie Menschen zeigt, die über ihren Gesang den Eindruck einer positiven Gemeinschaft vermitteln und damit einen starken Gegensatz zu den meisten anderen Szenen im Film bietet. Sie fällt auch auf, weil diese singenden Menschen die Ureinwohner der Insel sind, auf der sich der Krieg der Amerikaner und Japaner austobt. Es ist verlockend, diese und auch andere Szenen am Anfang des Films, in denen die Inselbewohner bei friedlich-freundlichen Handlungen gezeigt werden, als utopischen, aber naiven Kommentar zu kritisieren. Als ein Klischee des „exotischen Wilden“ womöglich, das, wie Lamont Lindstrom anführt, nur eine Fortführung einer populäre Tradition in der Kriegsfotografie ist: „The savage in plumes and shells stands juxtaposed to uniformed servicemen (...) The native is also like a child, and island children were favorite subjects for military photographers.“⁵⁸

The Thin Red Line zeichnet jedoch ein differenzierteres Bild: So antwortet eine Eingeborene auf Witts Frage, ob ihre Kinder nie streiten, dass sie tatsächlich oft streiten, selbst, wenn es nach einem Spiel aussieht. Und wenn Witt an späterer Stelle wieder in das Dorf seiner Träume zurückkehrt, findet er statt Freude und Frieden nur noch Gewalt, Streit und Agitation.

⁵⁷ Vgl. Chion, Michel: *The Thin Red Line*. London 2004. S. 28.

⁵⁸ Lindstrom, Lamont: Images of islanders in Pacific War photographs, in: Fujitani, Takashi/White, Geoffrey M./Yoneyama, Lisa (Hg.): *Perilous Memories: The Asia-Pacific War(s)*. Durham 2001. S. 111.

Michel Chion macht zudem auf einen weiteren Aspekt aufmerksam, der sich auf die trügerische Wahrnehmung von Witt bezieht. Er schreibt, dass das melanesische Lied gerade erst dadurch, dass es in einer fremden Sprache gesungen wird und somit für Witt (und den Zuschauer) nicht verständlich ist, seine volle, und womöglich illusorische, Kraft entfaltet:

„Perhaps if we did understand this song we would be dissappointed, feeling we had been thrown into a new linguistic prison, since every language is both a world and a prison. From time to time we all need to be immersed in a language we don't understand, in which we see the paradise lost.“⁵⁹

Für Witt ist die melanesische Insel, auf die er desertiert, eine wundervolle Welt, ein Garten Eden inmitten des Chaos des Krieges, gerade weil er sie nur als Außenstehender betrachtet. Sie ist erträumt, aber nicht real, erblickt und gleich wieder verloren. „It would be a curse to understand the language of birds, like Siegfried in Wagner's opera, while the dream of such understanding is a blessing.“⁶⁰

Wie bereits angedeutet, fällt das gemeinsame Lied der melanesischen Einwohner so stark auf, da im Rest des Films die Sprache und die Dialoge meist als Hinweise für die Einsamkeit und Isolation der Figuren dienen. *The Thin Red Line* ist voll mit Szenen, in denen die Figuren ins Leere zu sprechen scheinen, weil ihre jeweiligen Dialogpartner gar nicht oder nur kurz zu sehen sind, oder, wenn sie doch zu sehen sind, weder verbal noch mit Blicken antworten. So gibt es am Anfang des Films zwischen Witt und einem unbekannten Soldaten eine kurze Szene, in der Witt von der Erinnerung an seine sterbende Mutter erzählt. Witt scheint dabei ins Leere zu sprechen, eher Richtung Kamera, als zu seinem Kameraden. Dieser ist wiederum einmal kurz zu sehen, ohne allerdings seine Gedanken zu Witts Erzählung zu verraten. Ein paar Szenen später sind Tall und Quintard auf dem Deck des amerikanischen Kriegsschiffes zu sehen. Sie wandern herum und werfen sich Sätze zu, doch eine ernst gemeinte Kommunikation findet auch hier nicht statt; die Worte des glatten Quintard scheinen an Tall einfach abzuperlen.

Auch zwei der eindrücklichsten Szenen in *The Thin Red Line* handeln von mangelnder Kommunikation. In der ersten Szene, die Amerikaner sind gerade an Land gekommen, bewegt sich ein Trupp Soldaten tiefer in das ihnen fremde Gebiet, während ihnen plötz-

⁵⁹ Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S. 29.

⁶⁰ Ebd., S. 29.

lich ein alter grauer Mann, ein Eingeborener, entgegenkommt. Der alte Mann sieht die angespannten, schweißgebadeten und ängstlichen Soldaten nicht, er geht an ihnen vorbei, als wären sie Luft. Und die Soldaten scheinen den alten Mann nicht zu sehen. Es laufen zwei Welten aneinander vorbei, ohne sich zu berühren.

In der zweiten Szene liegt ein junger Soldat im hohen Gras. Es herrscht gerade Feuerpause und er scheint zum ersten Mal die Schönheit wahrzunehmen, in der er sich befindet. „Er streckt seine Hand aus, um die kleinen, zarten Blätter einer Mimose zu berühren. Doch das Gewächs zieht sich zurück, schließt seine Blätter, als scheue es den Kontakt mit diesem Menschen.“⁶¹

Geteiltes Sprechen. Geteiltes Leid

In *Badlands* und *Days of Heaven* wird der *voice over* noch von zwei jungen Mädchen gesprochen, in *The Thin Red Line* treten die Soldaten und Befehlshaber der C-Company an ihre Stelle. Von Anfang bis Ende des Films sind acht verschiedene Stimmen zu hören, die sich sanft, erschrocken oder abgestumpft über die Bilder legen. Dieses Stimmengewirr sorgt weder für einen nachvollziehbaren, kausalen Ablauf der Handlung noch enthüllt es, bis auf kleine, flüchtige Ausnahmen, psychologische Hintergründe der Figuren; es fügt sich jedoch organisch in den sprunghaften und fragmentarischen Aufbau des ganzen Films ein. Ton- und Bildebene arbeiten Hand in Hand: Figuren und Stimmen tauchen auf und verschwinden wieder, so wie es ihnen das Leben im Krieg vorschreibt. Individualität und Identität bleiben zugunsten eines mehrstimmigen Chores auf der Strecke. Viele Fragen werden gestellt. Keine wird beantwortet. Wenige werden überhaupt gehört.

Der *voice over* der Soldaten adressiert im Gegensatz zu *Badlands* und *Days of Heaven* kein Publikum und ist nicht in der Vergangenheitsform gehalten. Es sind gegenwärtige, innere Monologe, die sich oft frei durch den Raum bewegen und nur selten mit den zu sehenden Geschehnissen direkt korrespondieren. Bis auf eine kurze Ausnahme am Anfang des Films, in dem Witt sich an seine sterbende Mutter erinnert, sind sie auch keine Nacherzählungen besonderer Ereignisse. Schon eher lassen sie sich als Reflexionen

⁶¹ Mihm, Kai: Balladen über eine verschwindende Welt. Terrence Malick als Chronist der amerikanischen Seele. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz 2000. S. 54-55.

verschiedener Art bezeichnen: manche reden über sich selbst; andere über ihre Gefühle inmitten des Krieges; manche meditieren; andere sind zynisch.

Nicht jeder der Soldaten, der zu sehen ist, ist auch zu hören. Dennoch wird nicht der Eindruck erweckt, dass diese Figuren keine innere Stimme hätten. Es hätte auch sie treffen können, so wie die Gewehrsalven, die über das lange Gras fegen auch keinen Unterschied machen und jeden treffen können. Die inneren Stimmen springen von Figur zu Figur, so dass sie bald wie die Meditation eines einzelnen Bewusstseins wirken. „They are like a single text that the voices share between them, like a shared reading – now whispered, now more peremptory, or more anxious.“⁶² An manchen Stellen sind sie gar nicht mehr einem bestimmten Soldaten zuzuordnen und scheinen aus dem Nichts zu kommen. Besonders die geflüsterten Stimmen der Texaner Witt und Bell sind dann kaum noch zu unterscheiden. Ihre meditative Sprache, ihre gleiche Herkunft, ihre Sensibilität und ihr ähnliches Äußeres machen sie schon fast zu zwei Seelenverwandten. „One big soul that everyone’s a part of“, fragt Witt am Anfang des Films, und später: „The workings of one mind, the features of the same face“.

Auch wenn Witt von einer kollektiven Seele träumt, und die inneren Monologe der Soldaten einen meditativen, kollektiven Charakter annehmen, ist der Film dennoch weit davon entfernt, Witts pantheistischem Idealismus als seinen eigenen Standpunkt auszugeben. Die inneren Monologe vereinen sich, doch gleichzeitig isolieren sie auch die Figuren voneinander. Ihre inneren Monologe werden von den anderen Soldaten nicht gehört, oft stellen sie zwar allgemeine Überlegungen an oder allgemeine Fragen, doch sie teilen diese Gedanken nicht mit der sie umgebenden Allgemeinheit. Ihre Gedanken vermischen sich nicht mit der Umgebung, in der sie gedacht werden; sie bleiben im Kopf jedes einzelnen eingeschlossen.

Ein gutes Beispiel für diesen Isolationscharakter des inneren Monologs ist die gemeinsame Szene zwischen Tall und Quintard zu Beginn des Films. Es fällt auf, dass nur Talls innere Stimme zu hören ist, was ihn deutlich von Quintard abgrenzt und isoliert. Dann sind seine Gedanken vor allem von Verachtung gegenüber Quintard geprägt, die, wie man hört, aus den vielen kleinen Demütigungen gewachsen ist, die er im Laufe seiner Karriere von seinen Vorgesetzten einstecken musste. Zusammen mit seinen kurzen, einsilbigen Antworten auf Quintards lange Redepassagen entsteht der Eindruck, dass da zwei Männer sind, die sich nichts zu sagen haben, obwohl sie sich viel zu sagen haben

⁶² Ebd., S. 57.

sollten. Schließlich sind sie die Hauptverantwortlichen für die geplante Einnahme der Insel, die vor ihnen liegt.

So kommen in *The Thin Red Line* auf den ersten Blick viele widersprüchliche Elemente zusammen. Auf der einen Seite die vielen Szenen, in denen Isolation und Einsamkeit deutlich werden und die vielen inneren Monologe, die von Soldat zu Soldat springen. Auf der anderen Seite der kollektive, vereinigende Charakter der inneren Monologe und viele Szenen, in denen Empathie und Sensibilität deutlich werden: Die Weigerung von Staros seine Männer nochmals den Hügel angreifen zu lassen und in den sicheren Tod zu schicken. Die intuitive Selbstlosigkeit von Keck und Witt, die ihr eigenes Leben opfern, um das ihrer Kameraden zu schützen. Die Taten des selbsternannten Zynikers Welsh, der an einer Stelle, kurz vor dem ersten Angriff, einen Soldaten von seinen Aufgaben befreit, weil er an Magenkrämpfen leidet und später, an anderer Stelle, sein eigenes Leben riskiert, um einen Verwundeten mit Morphinum zu versorgen, damit seine letzten Minuten etwas erträglicher sind.

Der Film bringt nun diese Elemente, die sich um Einsamkeit/Isolation auf der einen und Gemeinschaft/Empathie auf der anderen Seite drehen, zusammen und verknüpft sie, bis das eine nicht mehr ohne das andere zu denken ist. Die Perspektiven auf die Dinge mögen zwar unterschiedlich sein, wie Welsh an einer Stelle betont: „One man looks at a dying bird and thinks there’s nothing but unanswered pain (...) Another man sees that same bird. Feels the glory.“ Doch alle Perspektiven haben, zumindest in *The Thin Red Line*, den Schmerz, die Todesahnung und die trostlose Tatsache, dass sie alle leiden müssen, gemein. Dies erklärt sowohl die aufflackernden Momente von Empathie und Mitgefühl, als auch die Isolation und Einsamkeit, die gerade durch die Unfähigkeit, sie zu kommunizieren, noch doppelt verstärkt werden.

„Das Leiden scheint Gott in seiner Abwesenheit zu zeigen, abwesender als ein Verstorbener sein kann, abwesender als Licht in der Dunkelheit einer Zelle. Entsetzen ergreift die Seele. In dieser Abwesenheit gibt es nichts, was man lieben kann.“⁶³

Den Soldaten in *The Thin Red Line* scheint die mitleidslose Sicht von Simone Weil nicht fremd zu sein. Für Weil ist das menschliche Leben eine „Maschine“, ein brutales Aufeinanderfolgen entmenslichender Ereignisse. „Diese weltliche Sphäre der Leiden-Maschinerie macht nur in seiner unüberbrückbaren Distanz zu Gott und der geistlich-

⁶³ Weil, Simone: Das Unglück und die Gottesliebe. München 1953. S. 80.

kosmischen Sphäre Sinn, die Leere einer göttlichen Stille füllt die Unergründlichkeit dieses Abgrunds.⁶⁴ Andererseits muss, wie Marc Furstenau und Leslie MacAvoy betonen, erst der Krieg als Leidens-Maschinerie *in extremis* stattfinden, um Menschlichkeit offenbar werden zu lassen: „War discloses mortality, and if (...) awareness of one’s own mortality is a defining characteristic of humanity, then war discloses our humanity.“⁶⁵ Die Soldaten sind sich ihrer Sterblichkeit, Verletzlichkeit und labilen Existenz bewusst; sie merken, dass ihnen kein privilegierter Platz zugeordnet ist und suchen daher umso stärker nach einer Grundlage, die ihnen Halt gibt und ihre Angst vermindert. Manifest wird dieses Bedürfnis etwa in Staros’ Suche nach Gott oder in Bells idealisierten Erinnerungen an seine Frau.

Im Gegensatz zu *Saving Private Ryan* (USA 2003, Spielberg), jenem anderen großen (Anti-)Kriegsfilm der Kinosaison 1998⁶⁶, steckt in *The Thin Red Line* kein zielgerichteter, von einer Hauptfigur getragener *plot*, sondern das Bild eines Krieges „as a chaotic series of spasmodic conflicts surrounded by long interludes of tension, boredom, debauchery, and thought.“⁶⁷ Auch wenn sich, wie Drehli Robnik betont⁶⁸, kritische Interpretationen darüber uneinig sind, ob *The Thin Red Line* die Hierarchie- und Heldenskepsis von Vietnamfilmen weiterführt und rückwirkend auf den 2. Weltkrieg projiziert⁶⁹ oder gar auf ein restauratives „move out of history“ und „forget Vietnam“ abzielt⁷⁰, lässt sich doch feststellen, dass er gerade in seiner „Machart“ ein Argument gegen die eindringenden und angreifenden Bewegungen sowie territorialen Ansprüche des Krieges ist. Der Film präsentiert uns weder eine kontextuelle Einbindung in die amerikanische Kriegsführung des 2. Weltkriegs, noch eine logistische Planung oder geografische Übersicht über die Insel Guadalcanal, sondern nur eine endlos erscheinende, zirkulierende, sich beständig unterbrechende „Erstürmung“ einer grünen, hügeligen Landschaft. Das Voran- und Vorwärtstreibende wird in *The Thin Red Line* als Mittel der Narration

⁶⁴ Ebd., S. 80.

⁶⁵ Furstenau, Marc/MacAvoy Leslie: Terrence Malick’s Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*. In: Patterson, Hannah (Hg.): *The Cinema of Terrence Malick*. S. 187.

⁶⁶ Strukturelle Vergleiche zwischen *Saving Private Ryan* und *The Thin Red Line* finden sich in: Michaels, Lloyd: Terrence Malick. S. 58-60; Pfeil, Fred: Terrence Malick’s war film sutra: meditating on *The Thin Red Line*. In: Schneider, Steven J. (Hg.): *New Hollywood violence*. Manchester 2004. S. 165-182.

⁶⁷ Michaels, Lloyd: Terrence Malick. S. 61.

⁶⁸ Vgl. Robnik, Drehli: Bewegung im erschwerenden Mittel. Zum Medienbegriff filmischer Landschaften anhand des amerikanischen Kriegsfilms. In: Pichler, Barbara/Pollach, Andrea (Hg.) *moving landscapes. Landschaft und Film*. Wien 2006. S. 149.

⁶⁹ Doherty, Thomas: *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*. New York 1999. S. 314.

⁷⁰ MacCabe, Colin: Bayonets in paradise. In: *Sight and Sound*, 9.2, 1999. S. 13.

sowie als Mittel der Raumerschließung negiert. Im Großen wird dies im Handlungsverlauf deutlich, der die Soldaten von der Küste über das Landesinnere wieder zurück zur Küste führt; im Kleinen offenbart es sich in den kreisenden, gleitenden Kamerabewegungen, welche die Soldaten während der Angriffe ins Bild rücken. Bill Schaeffer weist zudem darauf, dass gerade in jenen Angriffen die angstgetriebenen, isolierten Bewegungen der Soldaten förmlich aus den Fugen einer diszipliniert handelnden Militärformation springen, um sich schließlich in einem neuen Zusammenhang wieder zu finden:

„Focusing on any one man, it seems that his movements follow no rule other than that of his own incommunicable fear, spinning around on his toes, moment to moment, looking to make someone a target before he becomes one himself. But if you pull focus and take in the whole group, the waves of movement which move across and unite them become coherent. These waves are restless, multiple, unpredictable, they contend with each other, but they nonetheless take up the bodies of individuals and form them into definite patterns and lines of flow.“⁷¹

Oder, um es mit den Worten von Michel Chion zu sagen: „In Malicks work, human beings never conquer space; they only meet other human beings.“⁷²

2.4 *The New World*

Virginia, April 1607: An der Mündung des James River gehen drei englische Schiffe vor Anker. Unter den Kolonisten ist John Smith (Colin Farrell), der in Ketten gelegt das neue, fremde Land betritt. Er wird von Capt. Newport (Christopher Plummer) begnadigt und ausgesandt, um mit den Ureinwohnern in Kontakt zu treten. Dabei gerät er in Gefangenschaft, soll hingerichtet werden – und wird gerettet: Pocahontas (Q’Orianka Kilcher), die Häuptlingstochter, setzt sich, in letzter Minute, für sein Leben ein. Die beiden verlieben sich, doch die Liebe hält nicht lange. Pocahontas wird von ihrem Vater verstoßen, weil sie den Engländern während des harten Winters mit Lebensmitteln ausgeholfen hat und schließlich für einen Kupferkessel an die Männer von Jamestown verkauft. Smith wird währenddessen vom König nach England zurückbeordert, um weiter die Weltmeere zu erkunden. Pocahontas bleibt zurück, trauert und übernimmt mit der Zeit immer mehr die Lebensweise der Engländer, lernt Lesen und Schreiben und wird schließlich auf den Namen „Rebecca“ getauft. Einige Monate später akzeptiert sie den Heiratsantrag des Plantagenbesitzers John Rolfe (Christian Bale). Zusammen betreiben sie Tabakanbau und bekommen Nachwuchs.

⁷¹ Schaffer, Bill: *The Shape of Fear: Thoughts after The Thin Red Line*. In: *Senses of Cinema*, 11.07.2000. URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/8/thinredline.html> (Stand: 21.10.2010)

⁷² Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S. 49.

Nach einigen Jahren wird Pocahontas mit ihrer Familie nach London eingeladen und im Königssaal von Jakob I. empfangen. In Adelskleidern läuft sie durch englische Parks und trifft zwischen gestutzten Taxushecken und Barockputten noch einmal auf John Smith. Bevor sie wieder nach Virginia zurückkehren kann, erkrankt sie und stirbt.

Gefangene

The New World ist nicht so geradlinig wie es die Inhaltsangabe nahe legt. Es gibt einen klaren Anfang, einen klaren Mittelteil und ein klares Ende, aber dazwischen ist die Erzählweise „überbordend und sprunghaft, mit Wiederholungen aufgebauscht und durch Ellipsen zerklüftet.“⁷³ Wie in jedem Malick-Film wird auch in *The New World* der *voive over* als Gestaltungsmittel eingesetzt, aber nun im Gegensatz zu dem Stimmengewirr in *The Thin Red Line*, klar auf die Figuren Smith, Pocahontas und John Rolfe verteilt.

Schon in den ersten Bildern des Films wird Smiths Außenseiterstatus deutlich: Er segelt nicht als Entdecker nach Amerika, sondern als Gefangener auf der *Susan Constant*, der in Ketten gelegt das Licht aufsaugt, das durch sein kleines, vergittertes Fenster scheint. Nachdem er von Newport damit beauftragt wird, einen Erkundungstrupp entlang des Flusses zu führen, gerät er ein zweites Mal in Gefangenschaft. Seine Truppe wird gesprengt und er stapft, ein Feind in fremden Gewändern, mit Helm, Ritterrüstung und Schwert durch kniehohes Gewässer und vorbei an grünen, dichten Bäumen. Schließlich wird er von ein paar Angreifern außer Gefecht gesetzt, gefesselt und ihrem König vorgeführt. Dieser beschließt Smith töten zu lassen, doch Pocahontas schmeißt sich zwischen Smith und den Tod und rettet den Engländer. Die Zeit, die Smith danach bei den Eingeborenen bis zu seiner Rückkehr nach Jamestown verbringt, lässt sich durchaus als eine Erfüllung seiner großen Utopie bezeichnen. Er glaubt an die Vermählung von Mensch und Natur, von Emigranten und Eingeborenen. „We shall build a true commonwealth“, sagt er – eine Gemeinschaft frei von Faulheit, Gier und Egoismus. Pocahontas ist für ihn „my america“ und die Eingeborenen charakterisiert er emphatisch: „They have no jealousy, no sense of possession.“ Wenn es nach Smith ginge, wäre das Aufeinandertreffen der Kulturen kein Kampf, sondern ein Umkreisen, Abtasten, Streicheln. Immer wieder gleiten seine und Pocahontas Hände langsam über die Körper des anderen. „Smith has discovered Eden in the New World. And in the preternatural prin-

⁷³ Hanisch, Julian: Der amerikanische Raum. Natur malen: Terrence Malicks betörende Pocahontas-Verfilmung „The New World“. In: Der Tagesspiegel, 01.03.2006. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1905734> (Stand: 21.10.2010)

cess, he has also found his spiritual mate, his unfallen Eve.“⁷⁴ Es geht in dieser Episode keineswegs um die Abbildung einer historischen Realität, sondern nur um das spirituelle Ideal, das Smith mit sich trägt. Darüber hinaus dient diese Episode als Gegensatz zur Smiths späterer Rückkehr in die Jamestown-Kolonie, in der er dann ein drittes Mal in Gefangenschaft gerät und seinen Status als Außenseiter und Außenstehender wieder einnimmt.

Der Außenseiterstatus von Smith wird noch dadurch unterstützt, dass er in den ersten zwanzig Minuten des Films, bevor er seine Utopie mitteilt, nicht als kohärentes, nachvollziehbares filmisches Subjekt eingeführt wird, als ein Charakter, der seinen Mund öffnet, seinen Dialog redet und seine Konflikte kommuniziert. Wie Kit in *Badlands*, Bill in *Days of Heaven*, die Soldaten in *The Thin Red Line*, bleibt auch er erst einmal undurchdringlich und entrückt. Mal lächelt er, mal bestaunt er mit offenem Mund die neue Welt, in der er gelandet ist, mal nickt er nur kurz mit dem Kopf. Wenn andere Figuren ihn ansprechen oder über ihn reden, ihn anschauen oder auf ihn zeigen, dann gibt es selten einen klaren Gegenschuss, der die Reaktion von Smith einfängt. Ähnlich verhält es sich mit den *point-of-view-shots*, die plötzlich von Smiths individueller Perspektive in eine umfassendere, neutrale Perspektive wechseln. Blicke und Worte verschwinden einfach im Wind und in den mannshohen Gräsern.

Thomas Elsaesser und Malte Hagener beschreiben *The New World* als einen Film, der in seinen Verkopplungen äußerst lose ist und beständig unter den Händen weggleitet, wenn man versucht, ihn über konventionelle narratologische Theorien oder klassische Continuity-Strukturen wie den Gegenschuss oder den *eyeline match* zu greifen.⁷⁵ Stattdessen drängen sich andere Dinge in den Blick, wie etwa jene beharrlich eingestreuten Bilder der „neuen Welt“ der Natur – wogende Grasflächen, Texturen eines Baums, spiegelndes Wasser –, die die zeitliche Linearität und den Gang der Narration aufbrechen. In der Konfrontation mit diesen Bildern, wiederholt sich, so Christian Schmitt,

„für den Zuschauer die Erfahrung, der sich auch die Entdecker ausgesetzt sahen: Die Konfrontation mit einer neuen (im Sinne von ganz anderen) Welt erzeugt das Gefühl einer bedeutungsleeren Gegenwart, zugleich ein lähmendes Gefühl, aber enthält auch die Befreiung von konventionellen Sinnordnungen und die davon ausgelöste Begeisterung (...). Die Ereignisse Malicks (...) sind Ausdruck eines Ereignishaften, das noch nicht ‚auf den Begriff‘ gebracht, in eine Narration eingereiht wurde (...)“⁷⁶

⁷⁴ Michaels, Lloyd: Terrence Malick. S. 90.

⁷⁵ Vgl. Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg 2007. S. 145.

⁷⁶ Schmitt, Christian: Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm. Berlin 2009. S. 170.

So scheint, wie Hanns-Georg Rodek betont, in diesen Momenten kein Geschichtenerzähler, sondern ein Eindrucksvermittler zugange zu sein; jemand, der auf dem Schiff bei den Siedlern und im Schilf bei den Ureinwohnern sein will und ihre Eindrücke nacherleben zu versucht.⁷⁷

Wie bereits angeführt, kommt Smith als Gefangener nach Virginia, der von den Gitterstäben seiner Zelle einen besseren Blick auf den Himmel verwehrt bekommt. Zwischen dieser und der ersten Szene, in der Pocahontas auftritt, gibt es eine visuelle Verbindung, die auf einen grundsätzlichen Unterschied verweist: Pocahontas ist dabei zu sehen, wie sie, aus einer extremen Untersicht gefilmt, ihre Arme Richtung Himmel streckt und ihn dabei förmlich zu umschließen scheint. Aus dem Off ist dabei ihre beschwörende Stimme zu hören: „Come spirit, help us sing the story of our land. You are mother. We, your field of corn. We rise from out of the soul of you.“ Dieser Gegensatz zwischen Smith und Pocahontas, Kolonisten und Eingeborenen, ist, nach Iain MacDonald, zentral für *The New World*:

„On the one hand: Pocahontas’s appeal to the spirit of the land and the ease and freedom of her integration into landscape, into the life of her community (...); on the other hand: the bedraggled and smelly, sea-weary English sailors, and especially Smith, portrayed as a prisoner in his own environment.“⁷⁸

Die Engländer werden in der Folge als ängstlich, unwohl, krank, hungrig dargestellt, als zurückgezogen und besessen davon, einen Fort zu bauen und Mauern aufzurichten. Immer wieder tauchen im Laufe des Films Einstellungen auf, die aus einem englischen Innenraum – das Schiff, der Fort, die verschiedenen Häuser und Hütten, die Kirche – nach Außen blicken und diese Innenräume wie selbst errichtete Blickgefängnisse eines christlichen Eurozentrismus wirken lassen. Die Engländer scheinen, bis auf Smith, der diese Erfahrung aber durch sein späteres Handeln wieder in Frage stellt, nicht in der Lage zu sein, diese Perspektive aufzugeben.

Ein bezeichnendes Beispiel für die Beschränktheit dieser Perspektive ist jene Szene, auf die anfangs schon kurz verwiesen wurde: Smith soll einen Erkundungstrupp durch das fremde Gebiet leiten, wird jedoch von seinen Soldaten getrennt und stapft in Folge al-

⁷⁷ Vgl. Rodek, Hanns-Georg: Mit Hegel in die Neue Welt. Erspüren statt erzählen: Terrence Malick probiert in „The New World“ ein anderes Kino. In: Welt Online, 02.03.2006. URL: http://www.welt.de/print-welt/article201251/Mit_Hegel_in_die_Neue_Welt.html (Stand 21.10.2010)

⁷⁸ Macdonald, Iain: Nature And The Will To Power In Terrence Malick’s *The New World*. In: Davis, David (Hg.): *The Thin Red Line* (Philosophers on Film). New York/London 2009. S. 90.

lein in einer schweren Rüstung mit Schwert und Pistole bewaffnet durch kniehohes Gewässer. Er wird schließlich angegriffen, doch ist dabei in seiner schweren Rüstung langsam und eingeschränkt, um sich erfolgreich zu wehren. Wenn er dann als letzte soldatische Selbstvergewisserung den Gesichtsschutz seines Helmes schließt und nur noch durch einen Schlitz auf die Umgebung blickt, wirkt das wie eine Fortführung der selbst errichteten Blickgefängnisse der übrigen Engländer: Man ist nicht in der Lage, sich auf die neue Umgebung einzustellen und seine bewährten Mittel abzulegen. Die Welt wird in ein Außen und Innen geteilt, mit der Rüstung als trennende Wand und dem Schlitz des Helms als kleinem Fenster. Mit der Befreiung aus der Rüstung wird auch Smith von den Fesseln seiner Vergangenheit befreit und nur ein paar Minuten später, nachdem ihn Pocahontas vor dem Tod gerettet hat, im Dorf der Powhatan „wiedergeboren“.

Liebe

In allen Malick-Filmen spielen intime Beziehungen zwischen Männern und Frauen eine große Rolle, aber nur in *The New World* findet auch die Liebe ihren Platz im Zentrum der Geschichte.

„*Badlands* is entirely anti-romantic from the outset: the love that Kit and Holly have for each other is purely a matter of alienated fantasy-projection (...) In *The Thin Red Line* and *Days of Heaven*, love is like quicksilver: it moves through people, and then moves on. Love's attraction suddenly shifts, leaving the abandoned party devastated.“⁷⁹

In *The New World* dagegen entsteht zwischen Smith und Pocahontas eine ehrliche und sensible Liebesgemeinschaft, die natürlich das utopische Potenzial der Vereinigung zweier Kulturen mitträgt, doch diesen Aspekt des Films nicht naiv überlädt – schließlich wird Smiths amerikanischer Traum nicht in Erfüllung gehen und die überirdische Liebe am eigenen Fehlverhalten und der prosaischen Gesellschaft scheitern. Doch entscheidend ist, dass sich die beiden zwischen der 24. und 40. Minute des Films kennen- und lieben lernen. Smith, der Außenstehende, findet sich plötzlich in einem emotionalen und geographischen Zentrum wieder, das für ihn zum Paradies wird. Die beiden kommuni-

⁷⁹ Martin, Adrian: *Approaching The New World*. In: Patterson, Hannah (Hg.): *The Cinema of Terrence Malick*. S. 216.

zieren zärtlich miteinander, obwohl sie die Sprache des anderen nicht beherrschen und sind Teil der sie umgebenden Natur, die sie nicht indifferent, sondern staunend und offen für ihre Schönheit betrachten. Die Natur mag in diesen Momenten, wie Schmitt betont, zwar

„rätselhaft erscheinen und sich der Vereinnahmung durch ‚Sinngespinnste‘ widersetzen; aber sie ist es für alle Beteiligten gleichermaßen. Im Zwiegespräch mit dieser Natur sind, so der Film, die kulturellen Differenzen tendenziell aufgehoben; auch, indem sie zum Medium der Liebe wird.“⁸⁰

Immer wieder berühren sich die beiden sanft, streicheln den anderen neugierig mit Händen und Blicken, erstaunt und tief berührt. Die Montage lässt die Bilder ähnlich sanft ineinanderfließen. Ohne in Hektik zu verfallen, löst sie das Geschehen dissoziativ in Momente auf, die einen Zusammenhang erst wieder in dem Bewusstsein finden, dass es hier um zwei Welten geht, die sich vermischen, statt sich gegenüber zu stehen, die sich berühren, statt bekämpfen. Doch die Vermischung des Geschehens geht mit der scharfen Zurückweisung jeglichen Schwelgens einher. Die schönen Bilder bleiben nicht lange stehen. „Kurz nur brennen sich die Bilder schmerzlich-schön auf der Netzhaut des Betrachters ein. Im Verschwinden evozieren sie das Bewusstsein von einem verlorenen Paradies.“⁸¹ Nachdem Smith vom König wieder freigestellt wird, kehrt er in die Jamestown-Kolonie zurück. Er trägt eine Augenbinde, damit er nicht den Weg zum Stamm zurückverfolgen kann. Vor den Toren des Forts wird ihm die schwarze Binde abgenommen und er erwacht für immer aus seinem schönen Traum. Die erste englische Siedlung in Nordamerika ist ein einziges Wrack, „ein schäbiges, dreckiges Nest, in dem es an allem fehlt, nur nicht an Niedertracht.“⁸² Notdürftig errichtete Hütten, Krankheit und Tod in jeder Ecke, abgemagerte Kinder: so sieht dort die Realität aus. „It was a dream – now I am awake“, wird Smith an späterer Stelle sagen. Sein amerikanischer Traum wird nicht mehr in Erfüllung gehen.

Nachdem Smith das Zentrum des Geschehens, das Paradies, das er für eine Weile mit Pocahontas bewohnt, endgültig verlässt, wird er wieder zu dem Außenseiter, der er am Anfang des Films war. Er kehrt zurück nach England, um von dort neue, unbekannte

⁸⁰ Schmitt, Christian: Kinopathos. S. 166.

⁸¹ Egger, Christoph: Das verlorene Paradies. «The New World» - Terrence Malicks Film zur Pocahontas-Legende. In: NZZ Online, 02.03.2006. URL: <http://www.nzz.ch/2006/03/02/fe/articleDMIDM.html> (Stand: 21.10.2010)

⁸² Ebd.

Flecken auf der Weltkarte anzusteuern und verschwindet fast komplett aus der Geschichte. Nur zweimal taucht er noch kurz auf: In einer kurzen Szene an der unwirtlichen Küste von Neufundland und später, am Ende des Films, um Pocahontas in einem gestutzten Garten in England wieder zu sehen. Doch ihre beiden Welten sind da schon lange voneinander getrennt, eine Rückkehr ist nicht mehr möglich. In ihrem letzten Dialog drückt sich das Wissen und die Traurigkeit darüber aus: „Did you find your Indies, John? You shall“, fragt ihn Pocahontas und Smith antwortet, „I may have sailed past them.“

Aus praktischen Gründen wurde bisher der Name Pocahontas genannt, um die Figur zu bezeichnen, die von Q’Orianka Kilcher gespielt wird. Doch im Film taucht dieser Name erst im Abspann auf, vorher fällt er kein einziges Mal. Es gibt sogar eine Szene, in der diese Namenlosigkeit zur Sprache gebracht wird. Mary (Jane Duvitski) soll als ein Art Hausdame und Kindermädchen Pocahontas in die Gepflogenheiten der englischen Kultur und der zivilisierten Gesellschaft einführen. Sie stellt sich vor: „My name’s Mary, and yours, I believe, is ...“, doch wird, bevor sie den Namen ausspricht, unterbrochen: „She says it’s not her name anymore. She hasn’t got a name.“ Mary antwortet: „How unfortunate. Well, we shall have to give you one!“ Später wird sie auf den Namen Rebecca getauft.

Malick legt in *The New World* zwar große Aufmerksamkeit auf wichtige Details und sein Bestreben nach „Authentizität“ ging so weit, dass die Kiowa, Seminolen, Lakota oder Pawnee, die in dem Film die Powhatans verkörpern, ein Algonquin sprechen, das „seit 1780 praktisch nicht mehr gesprochen“⁸³ wurde. Spezialisten haben den Ruf des seit den 1920er Jahren ausgestorbenen Carolina-Papageis rekonstruiert, unzählige Gerätschaften für den Kriegs- und Hausgebrauch wurden hergestellt: „vom Petronel, einem kurzen Karabiner der Invasoren, bis zu den Matakas, den paddelähnlichen Schwertern der Indianer, und den Kostümen.“⁸⁴ Dennoch sind diese historischen Details nicht Teil einer historischen Aufführungspraxis. Sie leisten ihren Beitrag dadurch, dass sie gerade nicht als aufgesetzte Details herausstechen, sondern als organische Teile der Welt wirken, in der sie sich befinden: als Teile des endlosen Flusses berückender Naturgemälde,

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

„(...) des klammen, gleißenden, frostigen, blühenden, schlammigen, ungezähmten, erhabenen Landes (...) mit Bildern, die durch rhythmische Jump Cuts, Schwarzblenden und gleitende Kamerabewegungen einen latenten Rausch erzeugen. Ganz dicht heran rücken die Stimmen der inneren Monologe, der Reflexionen, der Gebete von Pocahontas, so nah, als flüsterten sie einem direkt ins Ohr. Ganz dicht heran drängt sich das Geräuschausmaß der Natur: das Vogelkreischen und Zikadenzirpen, die flirrende Stille, der tobende Wind.“⁸⁵

Die vielen historischen Details sind wichtig für den Rhythmus des Films, der wiederum mit dem utopisch-melancholischen Lebensgefühl korrespondiert, das Terrence Malick seiner Interpretation der Pocahontas-Legende zugrunde liegt. „Seine“ Pocahontas ist Personifizierung der unbefleckten Schönheit des *virgin land* Virginia und „sein“ John Smith steht ein für die Utopie der Vermählung von Emigranten und Eingeborenen. Man mag diesen Aspekt des Films naiv und gutgläubig finden, wichtig dabei ist jedoch, dass man ihn als Teil einer Interpretation der Pocahontas-Legende sieht und eben nicht als strenge Historiografie.

Schon in *Days of Heaven* tauchen namenlose, anonyme Außenseiterfiguren auf, die eine Geschichte erleben, die über ihre Köpfe wächst. Auf den ersten Blick ist man geneigt, auch die Namenlosigkeit in *The New World* ähnlich zu interpretieren: Pocahontas als Außenseiterin, als Figur vom Rande des Geschehens, als Getriebene. Doch hier ergibt es keinen Sinn, sie bildet in Malicks Oeuvre die große Ausnahme: Ihre Namenlosigkeit verweist, wie schon angeführt, auf den Darstellungsverzicht einer historisch korrekten Pocahontas und nicht auf einen charakterlichen oder existenziellen Mangel. Im Gegensatz zu Smith, den Soldaten in *The Thin Red Line*, Bill, Abby und dem Farmer in *Days of Heaven*, Kit und Holly in *Badlands* ist sie eine stabile, nicht entrückte, Figur, die ihr Inneres nach Außen kommuniziert und die eine Beziehung zu ihrer Umgebung, zur Natur und zu ihren Mitmenschen besitzt. Sie ist neugierig und emphatisch, sie streicht über die Gräser, das Wasser und die Bäume mit derselben Zärtlichkeit wie über das Haar ihrer Vaters oder die Hände von John Smith. Sie rettet die Engländer über den harten Winter, indem sie sie mit Lebensmitteln versorgt und selbst während sie später als eine Art Ehrengeselle im weißen Fort gehalten und in die Bräuche des Korsett- und Schuhtragens eingewiesen wird, inszeniert das Malick weder als „Zwangszähmung, noch als Triumph der Zivilisation, sondern als Akt neugierigen Geschehenlassens.“⁸⁶

⁸⁵ Hanisch, Julian: Der amerikanische Raum.

⁸⁶ Rodek, Hanns-Georg: Mit Hegel in die Neue Welt.

In der finalen Episode des Films, die in England spielt, entfaltet sich vor Pocahontas Augen eine Welt, die von ihrer nicht unterschiedlicher sein könnte. Es ist eine Welt voll zivilisatorischer Pracht, Kontrolle und Geradlinigkeit, eindrucksvoll verdichtet in der Königsaalsszene, in welcher Pocahontas als kurioses, internationales Objekt ähnlich ausgestellt wird wie der Waschbär im Käfig zu den Füßen des Königs. Doch Pocahontas läuft mit offenen Augen durch die „alte“ Welt, sie nimmt sie in sich auf und wenn schließlich die Rechnung aufgemacht wird, wie viel sie verloren und wie viel sie gewonnen hat, ist das keine einseitige Bilanz. „I will find joy in all I see“ sagt sie an einer früheren Stelle im Film – ihre spielerische, sensible und naive Umarmung der Natur in dem strengen, distanzierten englischen Garten in der letzten Sequenz des Films ist Ausdruck dieses Versprechens, während ihre letzten Worte aus dem Off – „Mother, now I know where you live“ – auf eine von ihr zu einem früheren Zeitpunkt aufgeworfene Frage – „Mother. Where do you live?“ – rekurren. Pocahontas begegnet jenem „urban environment“ nicht befremdlich oder geschockt, wie James Morrison anmerkt,

„but with a sense of wonder at its manifest multiplicity, which we too may perceive, through the medium of her gaze. If Smith sees every ‚here‘ as an elsewhere, she sees every elsewhere as a ‚here‘, and the intense love the film expresses for the figure of Pocahontas derives from her role as a reminder of what might have happened – a peaceful coexistence – and did not.“⁸⁷

So offenbart sich in den letzten Szenen von *The New World* und in der Figur von Pocahontas die im folgenden Kapitel noch ausführlicher beschriebene Möglichkeit der Verständigung. Verständigung und Kontaktaufnahme mit dem Anderen – dem historisch und kulturell Fremden – sind möglich und können, wie im Falle der tanzenden Pocahontas im englischen Garten, zu einer Synthese von zwei Welten führen – „a beauty that remains, a *different* beauty“⁸⁸.

⁸⁷ Morrison, James: Making Worlds, Making Pictures. Terrence Malick's *The New World*. In: Patterson, Hannah (Hg.): *The Cinema of Terrence Malick*. S. 209-210.

⁸⁸ Michaels, Lloyd: *Terrence Malick*. S. 96.

3. Licht und Wasser

3.1 *Badlands*

Flüsse

„O Bächlein meiner Liebe“ klagt der unglücklich verliebte Müllerbursche in einem Wanderlied von Wilhelm Müller, das Franz Schubert in den Müllerliedern vertonte. Die Bäche und Flüsse der Liebe plätschern und strömen vor allem in der Romantik.⁸⁹ Bis nach South Dakota im Jahr 1959 und in das Bewusstsein von Kit Carruthers und Holly Sargis sind sie allerdings kaum vorgedrungen. Das erste Mal ist in *Badlands* der Fluss nach zehn Minuten als idyllischer Hintergrund für Hollys und Kits gemeinsames Kartenspielen unter Bäumen zu sehen. Hollys bestätigt darin nur ihren kurz vorher beendeten Off-Kommentar: „And if I didn’t have a lot to say, that was okay too.“ Es folgt der Dialog am Fluss: Holly: „What a nice place.“ Kit: „Yeah“ Holly: „The trees make it nice. And the flowers.“ Holly hat, außer ihren sentimentalen Klischees und idealisierten Naturvorstellungen, tatsächlich nicht viel zu sagen.

Schon zwei Minuten später fließt der Fluss nicht mehr nur unscheinbar im Hintergrund. Nachdem sie das erste Mal Sex miteinander hatten, fragt Holly gelangweilt: „Gosh, what was everybody talking about?“ Kit antwortet ebenso gelangweilt: „Don’t ask me.“ Neben der müden Sachlichkeit dieses Dialogs fällt vor allem auf, dass der Fluss während und nach dem Dialog näher ins Bild gerückt wird. Kit steht auf einem Stein am Flussbett, dreht sich zu Holly, sagt seine einsilbige Antwort und dreht sich wieder in Richtung des Flusses. Der gesamte Hintergrund in diesem kurzen Bildausschnitt ist vom Wasser des Flusses ausgefüllt. Kurz darauf verlassen die beiden den Ort und gehen ein paar Meter weiter zu Kits Auto. Sie werden dabei von einer kurzen Linksfahrt der Kamera begleitet, die die Bewegung der Protagonisten und die Bewegung der Flusströmung im Hintergrund übernimmt. Kamera, Fluss und Figuren bewegen sich für einen kurzen Moment in die gleiche Richtung.

Der Fluss ist für Holly und Kit zum einen ein „äußerer Raum“, der den „inneren“ Räumen der Vorstadt und Erwachsenenwelt entgegengesetzt ist; zum anderen scheint in ihrem Verhalten aber auch ein unterschwelliger Mechanismus zu wirken, der an Octa-

⁸⁹ Vgl. Selbmann, Sibylle: *Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte*. Karlsruhe 1995. S 120.

vio Paz' Worte über das Wasser als Medium, das körperliche Liebe hervorbringt, erinnert. Schließlich haben Holly und Kit nicht irgendwo, sondern am Wasser das erste Mal Sex miteinander und schließlich legt die Gestaltung dieser Szene – der Fluss nahe an den Protagonisten, die Bewegungen in die gleiche Richtung – nahe, dass eine Annäherung zwischen Kit und Holly und dem Fluss stattgefunden haben könnte. Doch gleichzeitig wird dieser kurze, flüchtige Moment durch Hollys und Kits müden Dialog und gleichgültiges Verhalten unterlaufen. Offensichtlich ist für sie nichts Besonderes passiert; sie wirken, trotz der szenischen Andeutungen, weit entfernt von Paz' vereinigender, körperlicher Liebe.

Nachdem Kit Hollys Vater erschossen hat, fliehen die beiden aus der Stadt und proben einen neue Existenz in der Natur. Sie bauen sich dort ein Baumhaus, Fallen für die Verfolger, tanzen zur Musik aus dem Radio, waschen, rasieren und schminken sich, lesen Zeitung, tragen Lockenwickler, kurz: die Monotonie eines stereotypen Ehelebens hat auch die vermeintlichen Aussteiger ereilt.

„The humour of the film stems from the fact that the character reads ‚National Geographic‘, but seems to remain indifferent to the nature around him.“⁹⁰ Kit und Holly leben in der Natur, ohne dabei ihre alten Verhaltensweisen abzulegen und ohne ein offenes Auge für die Schönheiten zu haben, die sie umgeben. Dies gilt noch mehr für den *National Geographic* lesenden Kit, als für Holly, die immerhin kurze Anwandlungen der Sensibilität hat. „I grew to love the forrest. The cooing of the doves and the hum of dragonflies in the air made it always seem lonesome like everybody's dead and gone.“

Doch kann man ihr glauben? Während sie diese Sätze spricht, ist sie im Gestrüpp zu sehen, wie sie mit einem Fernrohr ferne Tiere beobachtet. Die Distanz zwischen den Figuren und ihrer Umgebung verschwindet selbst in ihren vermeintlich ehrlichsten Momenten nicht. Ein paar Momente später ist Kit in einer bezeichnenden Szene zu sehen: Er steht, nur mit einer abgeschnittenen Jeans bekleidet, mit den Füßen im Fluss, in den Händen ein selbstgebautes, archaisches Fischnetz und versucht damit, mehr schlecht als Recht, auf Fischfang zu gehen. Die Sonne ist fast untergegangen, ein goldener Schleier hat sich über den Himmel gelegt und im Hintergrund durchzieht eine Landstraße die horizontale Bildachse. Ein Auto fährt auf dieser Landstraße und zieht für einen kurzen Moment Kits Aufmerksamkeit auf sich. Seine Blickachse kreuzt die Be-

⁹⁰ Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S. 13.

wegungsrichtung des Wagens. Kurz danach greift er nach seinem Revolver, zielt auf das Wasser und schießt. Einen Fisch fängt er auf diese Weise nicht, doch er macht damit deutlich, was er von dem Leben in der Natur mittlerweile hält. Die Landstraße und das Auto im Hintergrund durchschneiden das Bild und endgültig die Vorstellung einer idyllischen Naturwelt fern jeglicher Zivilisation, während die abgefeuerte Patrone das Wasser durchschneidet und demonstriert, dass mit Kit keine Annäherung und erst Recht keine Vereinigung möglich ist. Ihm ist es egal, dass das Wasser mittlerweile seine Füße berührt und von Mal zu Mal näher gekommen ist.

Parataxen

Badlands drückt alle Parataxen einer Welt aus, in der, wie Malick sagt, seine Charaktere „nur wissen, wie sie auf ihr Inneres reagieren sollen. Sie kommunizieren nicht mit der Außenwelt, verstehen nicht, was Andere fühlen.“⁹¹ Michel Chion beschreibt das Essentielle des Kinos von Terrence Malick in seiner alles durchdringenden Parataxe. Er borgt sich dieses Wort aus der Linguistik, um damit ein System von Nebenordnungen zu bezeichnen: alles existiert nebeneinander, bleibt jedoch getrennt, vermischt sich nicht.⁹² Daher Malicks Vorliebe für große Landschaftstotalen und den Horizont. „Der Horizont, der nichts Reales oder Solides, Materielles ist, teilt die Welt in nicht miteinander kommunizierende Flächen: in die des Landes oder Meeres und die des Himmels.“⁹³ Vor allem im letzten Drittel des Films, wenn Kit und Holly durch die öden Landschaften der *Badlands* fahren, taucht immer wieder der Horizont als ultimative Nebenordnung auf. Spätestens dann hat die Geschichte auch einen Punkt erreicht, in der sich die Verbindung zwischen Publikum und Charakteren als endgültig gebrochen bezeichnen lässt. Zu verstörend, zu verschlossen, zu autistisch ist diese Geschichte, die uns Holly erzählt. Und dabei wird klar, dass ihre Stimme, ihr *voice over*, von Anfang an die Distanz zwischen sich und Kit, sowie sich und dem Publikum vergrößert. „Holly’s voice has already separated the couple by relating her point of view, which cannot be shared with any-

⁹¹ Ciment, Michel: „Entretien avec Terrence Malick“. In: *Positif*, 170, 1975. S. 32. Eine engl. Übersetzung des Interviews findet sich in: Michaels, Lloyd: *Terrence Malick*. S. 105-113. Die dt. Übersetzung stammt aus: Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 18.

⁹² „In linguistics, the juxtaposition of different elements, without the use of terms to create a temporal, causal or logical relationship between them, is known as *parataxis*, while *hypotaxis* is its opposite (...) Terrence Malick’s films also use parataxis, but in a highly personal way and not, as it is too often the case, by applying it mechanically.“ In: Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S. 13.

⁹³ Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 16.

one, including her lover and the viewer, hindering any feeling we might have that they are somehow twins.“⁹⁴

Kit und Holly lassen sich nicht auf die vereinigende Wirkung des Wassers ein, wie die beschriebenen Szenen, in denen der Fluss zwar näher an die Figuren, aber nicht die Figuren näher an den Fluss rücken, demonstrieren. Kit schießt sogar in den Fluss, er durchschneidet das Wasser, er teilt es und will mit ihm nichts zu tun haben. Holly schafft Distanz und Verstörung durch ihren *voice over*, der Horizont teilt Landschaft und Himmel und das Licht teilt die übrig gebliebenen Flächen wie Ausschnitte. *Badlands* ist, ganz nach Octavio Paz, ein Film in dem das Licht die Oberhand über das Wasser hat.

Die Trennung von Land und Himmel wird in einer eindrücklichen Szene zu einem frühen Zeitpunkt des Films schon etabliert. Kit sucht Hollys Vater an dessen Arbeitsplatz auf, um ihn von seinem Interesse an Holly zu schildern. Den Schauplatz dieser Szene bildet eine karge, weite Landschaft, auf die hart das Licht fällt. Der Vater sitzt vor einer großen Reklametafel, die ohne jeglichen Bezug zum Raum dasteht. Das Bild, das der Vater malt, zeigt frontal zum Betrachter einen Handwerker und seine Frau in einer Kleinstadt. Sie stehen vor ihrem Haus, das im Vordergrund von einem kleinen Teich, einem Baum und im Hintergrund von Ackerland eingerahmt ist. Das Wort „Friendly“ ist in weißer Farbe aufgemalt. Über dem Ehepaar wölbt sich ein weißblauer Himmel, durch den ein Zeppelin schwebt. Das Plakat weist eine Lücke auf, eines der Flächenquadrate, aus denen es sich zusammensetzt, lehnt noch unten am Gerüst. Der Dialog, den Kit und der Vater dann führen, ist überwiegend im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gehalten und gibt immer wieder den Blick auf den natürlichen Himmel hinter dem Plakat frei. Nachdem das Gespräch für Kit erfolglos gelaufen ist und er zu seinem Auto zurückgeht, wird die Szene mit einer weiten Totale beendet, die noch mal den Blick auf diese unwirklich anmutende Anordnung frei gibt. Die Ähnlichkeit zwischen echtem und auf dem Plakat abgebildetem Himmel – starkes Blau; weiße, kleine Wolken – ist offensichtlich. Der Himmel nimmt in dieser Totale ungefähr zwei Drittel des Bildes ein, die Horizontlinie ist stark nach unten geschoben. Das Blau des Himmels wird im Zusammenspiel mit dem Blau der Plakatwand und der Verschiebung der Horizontlinie beson-

⁹⁴ Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S. 32.

ders akzentuiert. Es wirkt wie ein „unwirkliches“ Blau, ein Blau, das in den Augen schmerzt, so ungestört und überdeutlich hängt es über der Landschaft. Hinzu kommt, dass die Objekte dieser Anordnung – Plakatwand und Auto – kaum einen Schatten werfen. Sie wirken dem klaren, brennenden Licht gegenüber wie Ausschnitte, ohne Zusammenhang, ohne Widerhall in ihrer Umgebung. Octavio Paz: „Das Licht ist der Blick des Himmels selbst. Klar und ernst, zeichnet es Umrisse, begrenzt, teilt Raum in symmetrische Flächen.“⁹⁵

„Kit told me to enjoy the scenery and I did.“ Nach der ungewöhnlichen Geiselnahme im Haus des reichen Mannes, leitet Holly mit diesem naiven, indifferenten Satz ihre gemeinsame Flucht aus South Dakota in die Badlands von Montana ein. Das Motiv der Landschaft und die weiten Totalen, in denen viele der Szenen in den Badlands gefilmt werden, führen zu einer Veränderung der Bildordnung, die nun völlig in eine horizontale kippt. Während an früheren Stellen des Films nur einige, wenige Einstellungen eingestreut wurden, die den Horizont betonen – Kit im Fluss beim Fischen, Kit und Hollys Vater vor dem Reklameschild – wird er von nun an viel stärker ins Bild gebracht. Zwar verschiebt sich die Horizontlinie von Einstellung zu Einstellung, mal ist sie mehr in der oberen Bildhälfte, wodurch sich der Anteil des Himmels im Bild verkleinert, mal ist sie mehr in der unteren, wodurch er größer wird. Aber im Durchschnitt nimmt der Himmel etwa die Hälfte der Bildfläche ein.⁹⁶

Am deutlichsten wird dies in der Einstellung, in der die Kamera langsam über die weite Landschaft schwenkt, bis Kit in Rückansicht zu sehen ist: Er trägt, wie James Dean in *Giant*, das Gewehr auf den Schultern, die Arme darüber hängend und schaut in die Weite der Landschaft, die nichts für ihn bereithält. Gleichsam indifferent und zusammenhangslos breiten sich die Flächen des Landes und des Himmels vor ihm aus. Auf eine halbnah Aufnahme von Kits Gesicht folgt ein Schnitt auf eine weite Totale des rot gefärbten Abendhimmels. Diese Aufnahme wird gegengeschnitten mit den halbnahen Aufnahmen eines Truthahns und einer Echse. Es folgt ein Schnitt auf eine rötlich gefärbte Wolke, in der sich ein Blitz entlädt. Diese in die Ferne gehende Einstellung wird wiederum gegengeschnitten mit der halbnahen Aufnahme eines auf der Erde sitzenden Falken. Zwischen diesen sechs Einstellungen scheint kein Zusammenhang zu bestehen. Kit wird nicht im Gegenschuss gezeigt, wie er jeweils die Tiere und den veränderten

⁹⁵ Paz, Octavio. Zit. nach Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 16.

⁹⁶ Vgl. Bleek, Jennifer: *Blick und Welt*. S. 68.

Abendhimmel anschaut, es wird nicht sein Blickkontakt mit der Umgebung dargestellt, es wird einfach nur nacheinander die Umgebung dargestellt. Es kommt zu keinem Kontakt, zu keinem Zusammentreffen. Nahes und Fernes, Himmel und Landschaft, Mensch und Tier stehen bloß nebeneinander.

Holly und Kit wissen nichts mit der Freiheit anzufangen, die ihnen in den Badlands angeboten wird. Sie werden, in den Worten von Jennifer Bleek, „befreit – und der Freiheit zugleich ausgesetzt.“⁹⁷ Die beiden fahren ziellos und ungenau durch die Gegend, bis sie irgendwann gar nicht mehr wissen, welche Richtung sie einschlagen sollen und in der Leere der Badlands zu verschwinden drohen. Diese Entfernung von einer selbstbestimmten Orientierung in der Welt wird besonders in jener Szene deutlich, in der sie sich unter einer Eisenbahntrasse verstecken und ein Zug über sie hinwegdonnert. Während der Zug seine Richtung genau zu kennen scheint, ist bei Holly und Kit das Gegenteil der Fall. Nachdem der Zug sich entfernt hat, dreht Kit eine am Boden liegende Flasche, um den Zufall entscheiden zu lassen. Er ist aber nicht zufrieden mit der angezeigten Richtung und fährt daraufhin in einer beliebigen anderen Richtung weiter. Holly und Kit wirken in diesen Szenen nicht nur orientierungslos, sie wirken auch bedeutungslos. Die Weite der Landschaft, die in einer Totalen nach der nächsten präsentiert wird, schrumpft Holly und Kit auf zwei Punkte unter vielen. Die Ungerührtheit der Natur, ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal der beiden wird förmlich greifbar.

„The protagonists of *Badlands* are kids from ‚nowhere‘, but throughout the film they never get ‚somewhere‘.“⁹⁸ Kit und Holly bewegen sich in einer Landschaft, die sie weder „akzeptiert“ noch „eingliedert“. Alles scheint in den Badlands eine Richtung zu haben: die leeren Straßen, die Telegrafienlinien, die Pipelines, die Eisenbahnschienen – nur Kit und Holly nicht. Klar, ernst und trennend wird das Licht, nach Octavio Paz, auf die Landschaft geworfen. Die Straße, die in *youth rebellion texts* als „route away from rooted“ und Zwischenraum in paradiesische „äußere“ Räume geleitet⁹⁹, führt in *Badlands* erst in die Bedeutungslosigkeit, schließlich in die freiwillige Gefangenschaft.

Bevor sich ihre Wege am Ende des Films trennen, lädt Kit Holly zu einem Wiedersehen am Neujahrstag 1964 ein. Auch wenn Kit seinen Rendezvousvorschlag offensichtlich

⁹⁷ Ebd., S. 64.

⁹⁸ Dika, Vera: *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia*. Cambridge 2003. S. 64.

⁹⁹ Vgl. Campbell, Neil: *The Highway Kind*. S. 46.

nicht ernst meint, bleibt es doch das einzige Datum in dem Film, auf das direkt hingewiesen wird – nicht zufällig scheint es daher nur knapp nach dem 23. November 1963 zu liegen, dem Tag des Attentates auf John F. Kennedy. *Badlands* wurde 1973 veröffentlicht, spielt in den späten 50er Jahren und zeigt keinen nostalgischen oder idealisierenden Blick zurück, sondern reflektiert die kulturellen und politischen Veränderungen der Zeit dazwischen auf düstere Weise. Die Ermordung Kennedys, der Vietnamkrieg, die Watergate-Affäre: „In 1973 perhaps, the mythic innocence that was the staple product of the classical Hollywood cinema seemed as distant to a serious director as the Canadian Rockies to the runaways.“¹⁰⁰ Eine mythische Unschuld gibt es in *Badlands* nicht; alles ist düster, widersprüchlich, gewalttätig. Aus James Deans *rebel without a cause* wird Kits aufmerksamkeitsbedürftiger Soziopath; aus Hollys kindlichem *voice over* hören wir die Stimme einer Opportunistin; aus den Freiheiten der weiten Landschaften wird eine alles durchdringende Parataxe. Im Filmtitel *Badlands* steckt mehr als nur eine geografische Verortung: „It also refers to (...) a ‚bad‘ land of guilt, dissapointment, and tarnished dreams.“¹⁰¹

3.2 *Days of Heaven*

Die magische Stunde

„In France the light is very gentle, because it is almost always filtered through banks of clouds (...) On the other hand, in North America the air is more transparent and the light more violent.“¹⁰² In *Badlands* fällt das Licht „amerikanisch“ und hart auf die Erde. Der Himmel ist blau wie auf einer Postkarte, die Wolken weiß wie angemalt. Nichts vermischt sich, nichts, außer Kits Fluchtauto, ist in Bewegung, nichts gerät außer Kontrolle. *Days of Heaven* wurde in Kanada gedreht, spielt in Chicago und Texas und sieht doch ganz anders aus als sein Vorgänger.

¹⁰⁰ Michaels, Lloyd: Terrence Malick. S. 36.

¹⁰¹ Dika, Vera: Recycled Culture in Contemporary Art and Film. S. 56.

¹⁰² Almendros, Néstor: A Man with a Camera. New York 1984. S. 170.

Néstor Almendros, der in *Days of Heaven* für die Kameraarbeit verantwortlich war,¹⁰³ beschreibt in *A Man with a Camera* u. a. die Entscheidung, fast alle der Farm- und Feldszenen, also den größten Teil des Films, im Licht der *magic hour*, in der kurzen, zwanzigminütigen Zeit der Abend- oder Morgendämmerung, zu filmen. „For these few minutes the light is truly magical, because no one knows where it is coming from. The sun is not to be seen, but the sky can be bright, and the blue of the atmosphere undergoes strange mutations.“¹⁰⁴

Die Entscheidung, so viele Szenen in den Film zu nehmen, die zu der speziellen Zeit der *magic hour* spielen, ist inhaltlich nachvollziehbar, geht es doch in *Days of Heaven* auch um die Darstellung der beschwerlichen Arbeit auf dem Land, die von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang dauerte. So wirkt das erste Drittel des Films wie eine beinahe dokumentarische Darstellung des Landarbeiterlebens im Texas Panhandle Anfang des 20. Jahrhunderts: Wanderarbeiter und Tagelöhner mit unterschiedlicher Herkunft, schlechte Bezahlung, harte Arbeit, Wind und Hitze, Erholung und Feiern, Tanz und Geigenspiel nach der Arbeit. Über die inhaltliche Ebene hinaus hat die fast obsessive Verwendung der *magic hour* noch weitere Gründe. „Maine to me is almost like going to the Moon. I feel things are just hanging on the surface and that it’s all going to blow away.“ Pvt. Witt sagt das in *The Thin Red Line* über seine Heimat Maine und es klingt wie eine Beschreibung der überweltlichen Stimmung, die *Days of Heaven* auszeichnet. Doch im Gegensatz zu Witt nehmen die Figuren in *Days of Heaven* ihre überweltliche, fast magische Umgebung kaum wahr. Sie sind zu sehr mit sich selbst beschäftigt, mit ihrer Arbeit und Krankheit, mit ihren Obsessionen und Träumen, mit ihrem ganzen erwachsenen Liebespiel, dessen Regeln sie nicht durchschauen. Die goldene Umgebung dient nicht als bloße Illustration, als sich selbst ausstellender Schauwert, sondern als ein tragischer Gegensatz zu dem prosaischen und beschränkten Verhalten der Figuren. Erst haben sie keine Zeit für andere Dinge, weil sie so stark von ihrer Arbeit eingenommen sind. „From the time the sun went up, till it went down, they were working all the time“, sagt die kleine Linda in ihrem *voice over* nach zwanzig Minuten des Films. Später sind sie zu sehr von dem Verlauf ihres Liebes- und Beziehungsdreiecks eingenommen. „As the visual and auditory impressiveness increases from sequence to sequence and from shot

¹⁰³ Nach zwei Dritteln der Dreharbeiten wurde er von Haskell Wexler abgelöst, da er vertraglich schon an den nächsten Film gebunden war.

¹⁰⁴ Ebd., S. 182.

to shot, the personal situation of the characters becomes more and more hopeless, as they are pushed toward their own tragic fate.“¹⁰⁵

Das Licht, das die *magic hour* in *Days of Heaven* hervorbringt, ist anders als das harte Licht, das der transparente Himmel in *Badlands* auf die Landschaft wirft. Es ist schwächer und schöner, es lässt die Dinge sanft glänzen, ohne sie zu durchschneiden und keiner weiß, wie es Almendros so treffend ausdrückt, woher es eigentlich kommt, denn die Sonne ist nicht mehr am Horizont zu sehen. Das Licht der *magic hour* gibt den Menschen mehr Freiraum, auch wenn es nur ein Freiraum ist, der zwanzig Minuten währt. In diesen zwanzig Minuten aber gibt es keine Grenzen mehr, keine Einschränkungen, die sonst das harte Licht üblicherweise setzt. Es werden keine Räume getrennt, es werden Räume zusammengeführt. Unter dem sanften Licht der *magic hour* ist die Bewegung angenehmer und selbstverständlicher. So herrscht in *Days of Heaven* eine Dynamik und Vielfalt vor, die, im Gegensatz zu *Badlands*, einen „Quantensprung in die kosmologische Vision eines Murnau oder Mizuguchi“¹⁰⁶ bedeuten: „Plötzlich sind alle Formen und Materialien in ständiger Bewegung umeinander, einander ständig definierend, neu bestimmend, transformierend.“¹⁰⁷

Schon die Kamera ist, bis auf wenige, ausgesuchte Einstellungen, immer in Bewegung. Es gibt elegante Schwenks, Kran- oder Seitenfahrten und wacklige Handkameraeinstellungen. Oft scheint sie die Protagonisten förmlich zu umschleichen und visuell abzutasten, wenn nötig, drückt sie aber auch Schwindel und Hektik aus, wie zum Beispiel in der Eingangsszene, die in einer Fabrik in Chicago spielt: Bill hat sich mit seinem Vorarbeiter angelegt, die Situation ist auf ihrem Höhepunkt; Bill dreht sich um und schlägt den Angreifer mit einer Stange nieder. Die Kamera folgt der Bewegung des stürzenden Vorarbeiters nach unten; Bill stürzt sich, ihr folgend, gleichsam in den Bildausschnitt hinein, auf den am Boden liegenden Vorarbeiter. Er fasst ihn am Kragen und schüttelt ihn. Von dort erfolgt ein Schnitt auf Bills erschrecktes Gesicht. Während Bill danach aufsteht, dreht sich die nach unten filmende Kamera über den Vorarbeiter, so dass dieser auf der Bildfläche mit dem Kopf nach unten zu liegen kommt. Auf diese Weise wird ein Schwindel suggeriert, der die Figur von Bill erfasst.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Petric, Vlada: *Days of Heaven*. S. 43.

¹⁰⁶ Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 18.

¹⁰⁷ Ebd., S. 18.

¹⁰⁸ Vgl. Bleek, Jennifer: *Blick und Welt*. S. 101.

Bewegungen

Nach dem ersten Sommer kommen der Herbst, der Winter, der Frühling und wieder der Sommer. Die Arbeiter kommen und gehen und kommen wieder. Das Feld wächst, wird geerntet und einmal sieht man sogar in einer extremen Nahaufnahme, die aussieht wie aus einer Dokumentation für *National Geographic*, einen Keim beim Sprießen, langsam aus der Erde herauswachsend und schließlich mit seinen Kollegen eine grüne weite Fläche auf dem Feld bildend. Die Menschen, die Maschinen, die Tiere, die Pflanzen und die Jahreszeiten bewegen sich und die Kamera bewegt sich mit ihnen.

„The cinematic dynamism in *Days of Heaven*, intensified by the stereophonic sound, creates the highest degree of kinesthetic impact.“¹⁰⁹ Zusammen mit der bewegten Kamera tritt ein komplexer und reicher Stereoton auf, der immerzu verschiedene Ebenen betont. Ähnlich wie das Licht der *magic hour*, das sich ohne Sonne ausbreitet, sind manchmal Geräusche und Töne zu hören, die sich nicht im Bild zurückverfolgen lassen. „Left and right speakers cutting in and out, sound associated with an onscreen image coming noticeably from an offscreen location, bigger-than-life sound disembodied from its source in the frame.“¹¹⁰ Solche *bigger-than-life* Momente vermitteln den Eindruck, dass hinter dem Bild noch eine Welt existiert, dass das, was zu sehen, nur ein kleiner Teil ist, von dem wiederum Bill, Abby, Linda und der Farmer auch nur ein kleiner Teil sind.

Manche Szenen in *Days of Heaven* wurden mit dem Panaglide-Prototyp gefilmt, einer Steadycam-Version von Panavisison. Laut Almendros war es der erste Film, der von der Panaglide gebraucht machte.¹¹¹ Das besondere an einer Steadycam sind die Möglichkeiten für den Kameramann: durch das komplexe Halterungssystem, dass die Kamera direkt mit den Körper des Kameramanns verbindet, sind bewegungsfreie und trotzdem verwacklungsarme Einstellungen möglich. Der Kameramann kann sich nun frei in alle Richtungen bewegen, Treppen laufen und rennen, und dennoch einen gleitendes, schwebendes Bild erzeugen.

Es soll deshalb auf eine besondere Szene hingewiesen werden, die nur mit der Hilfe der Panaglide so gefilmt werden konnte, wie sie eben gefilmt wurde und die durch die Be-

¹⁰⁹ Petric, Vlada: *Days of Heaven*. S. 38.

¹¹⁰ Cumbow, Robert C.: *Days of Heaven*. In: *Parallel View. Small Words About Cinema*, 12.04.2010. URL: <http://parallax-view.org/2010/04/12/review-days-of-heaven/> (Stand: 21.10.2010)

¹¹¹ Vgl. Almendros, Néstor: *A Man With A Camera*. S. 176.

sonderheiten der Steadycam eine tiefere Bedeutung gewinnt: In der 24. Minute des Films stehen Bill und Abby mit ihren Füßen im Wasser eines flachen Flusses, es scheint das Licht der *magic hour*, die beiden haben einen langen, harten Arbeitstag hinter sich, andere Arbeiter ruhen sich am Flussbett aus. Bill hat kurz vorher zufällig mitbekommen, dass der Farmer an einer unheilbaren Krankheit leidet und bald sterben wird. Nun spricht er Linda an: „Why don’t you tell him you stay.“ Linda: „What for.“ Bill: „I don’t know. Something might happen.“ Der unmoralische Plan, dem todgeweihten Farmer sein Vermögen, ein sorgenfreies Leben und Zukunftsaussichten aus der Tasche zu ziehen, nimmt hier erste konkrete Züge an. Im Gegensatz zu *Badlands*, wo der Fluss in Etappen langsam an die Protagonisten näher rückt, bis er irgendwann Kit an die Knie reicht, tritt er in *Days of Heaven* ohne Vorankündigung auf.

Was die Szene so auffällig macht, ist die Art und Weise, wie die zwei Figuren und die Kamera den Raum des Flusses nutzen, um sich frei und unerwartet zu bewegen. Die beiden sind zuerst in einer Halbtotale zu sehen, wie sie nebeneinander gehen, sich anfassen, Scherze machen. Sie gehen dabei in keine spezifische Richtung, sondern bewegen sich, unbewusst, so scheint es, im Kreis. Die Kamera nimmt ihre Bewegung auf und umkreist und umschleicht sie ebenso. Es folgt ein Schnitt auf ein paar Leute, die am Rande des Flusses Ball spielen, dann wieder ein Schnitt auf Bill, die Stimmung hat sich nun geändert, er hat den Farmer wieder ins Gespräch gebracht. „Why don’t you tell him you stay“, schlägt er Abby vor, während die Kamera nun näher an den Gesichtern der beiden ist, erst ihn, dann sie, dann beide zusammen ins Bild rückt, alles in einer Einstellung und in ständiger Bewegung.

Man hätte dieses Gespräch auch in einer Schuss-Gegenschuss Montage auflösen können, mit einer Kamera, die fest auf einem Stativ steht. Doch auf diese Weise wäre nicht die Verbindung zwischen dem Verhalten der Figuren und dem Ort ihres Verhaltens klar geworden, das Übereinandergehen und Ineinanderfließen der Bewegungen von Körper, Kamera und Wasser. Das Wasser fließt, es steht nicht still, es ist, nach Octavio Paz, ungreifbar, formlos und es gibt in dieser Szene den beiden Protagonisten ihr unruhiges Bewegungsmuster vor. Vergleicht man diese Szene nun mit der bereits beschriebenen Szene aus *Badlands*, wo Kit mit Jeans, Fischnetz und Pistole in einem ähnlichen Fluss steht, dann wird ein großer Unterschied deutlich: Kit steht still im Wasser, die Kamera ist fest auf ihn gerichtet, im Hintergrund ist der Horizont als ultimative Parataxe zu sehen und schließlich schießt er sogar mit seiner Pistole ins Wasser. Die Elemente sind voneinander getrennt, Himmel und Landschaft stehen nebeneinander, Kit und das Was-

ser stehen nebeneinander. In *Days of Heaven* dagegen berühren die Figuren das erste Mal in dem Film mit ihren Füßen das Wasser und schon geraten sie in Bewegung. In den Worten von Adrian Martin: „Geistern gleich treiben sie dahin, formlos, geschmeidig, Subjekte lebhafter Veränderung von Gefühlen oder Haltungen, nicht stabiler, beständiger als ein Windhauch oder Strom.“¹¹²

Der Fluss taucht noch an drei weiteren Stellen im Film auf und gibt jedes Mal einen neuen Blick auf das Geschehen frei. Das zweite Mal, nach vierzig Minuten, sind Abby, der Farmer, Bill und Linda dabei zu sehen, wie sie im Fluss baden, mit Hunden spielen, Spaß haben, besserer Kleidung tragen. Sie erwecken den Eindruck einer großen Familie, die unbeschwert das Leben genießt. Der Fluss bietet die perfekte Umgebung für ihre Zusammenkunft, die vereinigende Wirkung des Wassers scheint zu wirken. Doch es bleibt eine trügerische Idylle, die Ehe basiert auf einer Lüge, der Farmer wird ausgenutzt, die Seele verkauft, wie nur vier Minuten später die nächste Szene zeigt, die wieder am Fluss spielt: Bill und Abby haben sich in der Nacht davongestohlen, um sich zu vergnügen, Wein zu trinken und im Gras zu liegen. Etwas angetrunken spazieren sie wieder barfuss, mit den Wassern bis an die Knöchel im Fluss, Bill lässt versehentlich sein Weinglas fallen, das am Ende der Szene in einer unerwarteten Großaufnahme am Flussbett liegend, zu sehen ist. Ein Fisch schwimmt um das verlassene Weinglas und von dem ganzen Bild geht eine eigenwillige, Unheil drohende Schönheit aus. Michel Chion schreibt über dieses Bild, dass das Magische daran nicht das Weinglas oder der Fisch ist, sondern das Licht des Vollmonds, welches scheinbar auf das Glas fällt. Selbst bis auf dem Boden des Flusses dringt das Licht durch. Nichts lässt sich verstecken.¹¹³ Auch wenn in *Days of Heaven* die Merkmale des Wassers stärker wirken als die des Lichts, so zeigt doch diese kurze Einstellung, dass der paradiesische Kampf zwischen Licht und Wasser, von dem Octavio Paz spricht, selbst zur nächtlichen Stunde noch ausgetragen wird.

Der Fluss ist für Bill und Abby ein Ort des Zusammenkommens, des Spiels und des Regelbruchs, ein Ort, an dem sie ihre Fesseln und Verpflichtungen ablegen können. In der ersten Flussszene sind ihre Bewegungen frei, nicht mehr von Flucht oder Arbeit geprägt, in der zweiten Flussszene spielen sie ein doppelbödiges Spiel, und nun, in der dritten Flussszene betrügen sie ihren Geld- und Arbeitgeber. Doch das Licht, „Blick des

¹¹² Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 16.

¹¹³ Vgl. Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S. 37.

Himmels selbst¹¹⁴, fällt selbst in der Nacht auf das Glas und zeigt, dass ihre Spiele und Fantasien nicht ungesehen sind.

Nachdem Bill den Farmer in Notwehr erstochen hat, geht es für ihn, Abby und Linda wieder auf die Flucht. Statt aber, wie zu Beginn des Films, die Eisenbahn zu nehmen, wählen sie nun den Flussweg des Mississippi. Im Gegensatz zu der ersten Flucht, die noch von einem Aufbruch und einem klaren Weg angetrieben wurde, ist nun die zweite Flucht auf dem Wasser vor allem von Unsicherheit und Ziellosigkeit geprägt. So erfährt man etwa durch eine Parallelmontage, dass der ältere Freund und Vorarbeiter des Farmers zusammen mit einer größeren Gruppe auf der Jagd nach Bill ist. Die Schlinge zieht sich enger zu und die Flussfahrt könnte eine Abschiedsfahrt sein. Nach Gernot und Hartmut Böhme, ist in fast allen allegorischen Darstellungen das Schiff das

„Gerät, durch das der Mensch mit dem Wasser korrespondiert. Das Schiff schwimmt, nicht aber der Mensch, er ist kein Fisch. Der Mensch wird durch das Schiff über das Wasser hinübergetragen. Das Wasser bleibt dabei unvertraut, chaotisch, gefährlich. Das Schiff kann deshalb auch Symbolcharakter für andere Fahrten haben, so für die Fahrt ins Totenreich.“¹¹⁵

Das unvertraute, chaotische und gefährliche wird in der Mississippi-Sequenz vor allem durch Lindas *voice over* hervorgehoben:

„You could see people on the shore but it was far off and you couldn't see what they were doing. They were probably calling for help or something or they were trying to bury somebody or something (...) Some sights that I saw was really spooky that it gave me goose pimples. I felt like cold hands touchin' the back of my neck and – and it could be the dead comin' for me or somethin'.“

Die Todesassoziationen schwingen schon mit – Bill und Abby erleben im großen Fluss die Konsequenzen für die Pläne, Verfehlungen und Betrugereien, die sie im kleinen Fluss gestartet haben. Man könnte sagen: sie kommen nicht mehr vom Wasser los, sie haben sich treiben lassen, konnten nicht widerstehen und nun sind sie Strudel der Ereignisse und der Strömung des Flusses gefangen. Später wird Bill von seinen Verfolgern entdeckt, er flieht, versucht einen Fluss zu überqueren und wird dabei getötet. Das Was-

¹¹⁴ Paz, Octavio. Zit. nach: Martin, Adrian: Things To Look Into. S. 16.

¹¹⁵ Böhme, Gernot/Böhme, Hartmut: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. S. 278.

ser, Quelle des Lebens, wird zu einem Ort des Sterbens. „Es ist die Gezeiten selbst – Tod und Auferstehung – und das Tor zur elementaren Welt.“¹¹⁶

Das Wasser ist in *Days of Heaven* selbst in Szenen gegenwärtig, in denen es nicht zu sehen ist. Ständig bewegen sich die Kornfelder auf der endlosen Farm wie ein Meer in sanfter Dünung und in einer Einstellung sieht man aus einer Aufsicht, wie der Farmer Abby auf einem Bootumriss aus Steinen die wichtigsten Punkte eines Schiffs erklärt. Die Jahreszeiten gehen und kommen wieder so sicher wie sich Ebbe und Flut die Hand geben – anfangs treibt das Leben auf der Farm noch sanft dahin, später gerät es in einen großen Sturm. Den Figuren wird bei alledem kein positives Ende gegönnt. Sie hinken hinter ihren Träumen her, die nie in Erfüllung gehen werden und treiben in einem Strom der Zeit, der nie in das Meer der Ewigkeit fließen wird:

„Der Strom der Zeit (...) ist ein langer Schaumfluß. Unaufhörlich müssen wir in unserem Hinabtreiben ein buntes oder durchsichtiges Schaumbläschen oder Zeitpünktchen nach dem andern berühren, und jedes verschwindet berührt; und so schwimmen wir, den Schaum genießend und vernichtend, weiter; unverkleinert schimmert uns die Zukunft mit ihrem aufgetürmten Schaumgebirg entgegen, und wir fließen ins Gebirge und zerstören unaufhörlich den Schaum – und so geht es im Zeitstrom fort, hinter uns die Unsichtbarkeit und Leere der versiegten Zeitpünktchen, vor uns das glänzende Gewimmel der neuen Schaumbläschen, ein eingetrockneter Strom hinter uns in den Erinnerungen, und ein ewiges Wogen und Glänzen vor uns in den Hoffnungen.“¹¹⁷

3.3 *The Thin Red Line*

Ebbe und Flut

Der Film beginnt mit Bildern aus dem Inneren des Dschungels. Wir sehen ein Krokodil in ein trübes Gewässer eintauchen, einen kleinen Lichtstrahl vor den Füßen eines mächtigen Baumes und noch mal einem Lichtstrahl, nun aus einer extremen Untersicht, brechend durch dichte Palmenblätter. Darüber hören wir einen *voice over*: „What’s this war

¹¹⁶ Paz, Octavio. Zit. nach: Martin, Adrian: *Things To Look Into*. S. 16.

¹¹⁷ Paul, Jean: *Neujahrsbetrachtungen ohne Traum und Scherz*. In: Miller, Norbert, Schmidt-Biggemann, Wilhelm (Hg.): *Jean Paul. Sämtliche Werke*. 2. Abteilung, Band III: *Vermischte Schriften II*. München 1978. S. 948-949.

in the heart of nature? Why does nature vie with itself? The land contend with the sea? Is there an avenging power in nature? Not one power but two?“¹¹⁸

Der Krieg im Herzen der Natur hat in *The Thin Red Line* eine dreifache Bedeutung: zum einen spricht der Film von einem menschlichen Krieg, der in der Natur ausgefochten wird, zum anderen bezieht er sich auf einen Krieg, der der Natur immerzu innewohnt und durch das furchteinflößende Krokodil geradezu fundamental symbolisiert wird. Natur ist weder idyllisch noch friedlich, das weiß auch Col. Tall, der an späterer Stelle Capt. Staros von seinen Aufgaben entbindet und die Brutalität seiner Angriffszüge mit einem Verweis auf die Brutalität der Natur rechtfertigt: „Look at all this jungle, look at those vines, the way they twine around the trees, swallowing everything. Nature is cruel, Staros.“

Es soll an dieser Stelle um die dritte und grundlegendste Bedeutung gehen, den Krieg (oder Kampf) zwischen Licht und Wasser. Gerade in den ersten zehn Minuten des Films, die auf der melanesischen Insel spielen, tauchen viele Momente auf, die sich ganz konkret auf ihn beziehen lassen. Wie die folgenden Beispiele zeigen, ist dieser Kampf, im Gegensatz zu *Badlands* und *Days of Heaven*, komplexer, schwieriger zu entschlüsseln, unversöhnlicher. Das Wasser, in welches das Krokodil zu Anfang kriecht, wirkt nicht wie ein erquickendes und erfrischendes Lebenswasser, in dem die Dinge zusammengeführt werden, es wirkt wie ein gefährliches, trübes und schlammiges Todeswasser. Es folgen zwei Einstellungen, die scheinbar den Lichtstrahl betonen, der seinen Weg selbst durch die entlegensten Winkel im Dschungel findet –alles wird gesehen, durchdrungen und getrennt. Doch nicht der Lichtstrahl dominiert das Bild, sondern der mächtige Baum, der sich hinter ihm ausbreitet. Es folgen drei weitere Einstellungen mit weiteren Bäumen, alle überlebensgroß aus Untersichten gefilmt. Es schwingt in diesen Bildern ein Zusammenhang mit, der tief in den Mythen verschiedener Völker und Kulturen verankert ist: Meistens findet sich in der Nähe des Lebensbaums ein Brunnen, eine Quelle, ein Fluss oder ein See als Lebenswasser. Nach dem Schöpfungsbericht der Bibel steht der Baum des Lebens mitten im Paradies, wo ein Strom entspringt, der sich in vier Hauptwasser teilt. In einer Sage der Jakuten sprudelt unter einem Jahrhunderte alten Lebensbaum das Wasser der Ewigkeit hervor. Bei den lamaistischen Kalmücken steht der Lebensbaum Zambu in einem hochgelegenen Bergsee. Immergrün

¹¹⁸ Auch wenn der *voice over* an dieser Stelle stark nach Private Witt klingt, ist er einer anderen Figur zuzuschreiben. Eine Figur, die im weiteren Verlauf des Films weder zu sehen, noch zu hören ist. Vgl. Coplan, Amy: Form And Feeling in Terrence Malick's *The Thin Red Line*. In: Davis, David (Hg.): *The Thin Red Line*. S. 84-85.

steht die nordgermanische Eltenesche Yggdrasil über Urds Brunnen. Nach hinduistischem Glauben fließen die vier Flüsse des Lebensbaumes von dem Berg Meru in die vier Himmelsrichtungen. Altpersische Darstellungen zeigen die Wurzeln des Paradiesbaumes mit einem Spalt, aus dem das Lebenswasser fließen kann. In der jüdischen Kabbala entsprechen die Flüsse des Lebens dem Baum des Sepiroth.¹¹⁹

Diese Auflistung ließe sich noch lange fortführen, doch sie soll mit einem Vergleich aus der deutschen Malerei geschlossen werden: Auf dem großflächigen Giebelbild *Weltbaum – Grün ist Leben*¹²⁰ streckt ein großer Baum seine Äste nicht in den Himmel, sondern ins Wasser. Die starken Äste des Weltbaums tragen auf dem Lebenswasser ein Lebensschiff mit fünf grünen Laubbäumen als Masten. Doch sein Stamm ist bereits so morsch, dass er jederzeit zusammenbrechen kann. Und das Lebenswasser ist nur auf der Oberfläche blau, in seinen tieferen Zonen dagegen bedrohlich schwarz.

Wie das Giebelbild, zeigt uns der Anfang von *The Thin Red Line* ein brüchiges Paradies – es zeigt uns den Lebensbaum, der vom gefährlichen, schwarzen Wasser umgeben ist, es zeigt uns aber auch, nur ein paar Momente später, das Lebenswasser, klar, erfrischend, friedlich, in dem die Kinder in Zeitlupe tauchen und über das Michel Chion sagt: „Only swimming underwater, shown with grace and beauty at the beginning and end of *The Thin Red Line*, offers human beings the paradisiacal freedom of moving through three dimensions.“¹²¹

Wiederum ein paar Momente später blickt Witt auf die Mütter des melanesischen Dorfes, die ihre Kleinkinder in einem abgelegenen Meeresarm waschen. Es wirkt wie eine Urszene, die Witt dort beobachtet. Die Kinder, die vorher noch im warmen „Fruchtwasser“ des Ozeans schwammen, werden nun von ihren Müttern geboren und gereinigt. Für Witt ist dieses friedliche, vereinigende Bild von Kind und Mutter der Anlass über den Tod seiner eigenen Mutter nachzudenken:

„I remember my mother when she was dyin', looked all shrunk up and grey. I asked her if she was afraid. She just shook her head. I was afraid to touch the death I seen in her. I couldn't find nothin' beautiful or uplifting about her goin' back to God. I heard of people talk about immortality, but I ain't seen it.

I wondered how it'd be like when I died, what it'd be like to know this breath now was the last one you was ever gonna draw. I just hope I can meet it the same way she did, with the same... calm. 'Cause that's where it's hidden - the immortality I hadn't seen.“

¹¹⁹ Vgl. Selbmann, Sibylle: Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte. S 24-26.

¹²⁰ Das Giebelbild wurde von Ben Wargin initiiert und entstand im Jahr 1974 unter Mitwirkung von Niranda Jain, Fritz Köthe, Siegfried Richar und Peter Jansen.

¹²¹ Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S. 50.

Während er diese Worte spricht, sehen wir in einer Rückblende das Schlafzimmer seiner sterbenden Mutter. Sämtliche Grüntöne, die alle Szenen vorher beherrschten sind nun verbannt, stattdessen dominieren Beige- und Brauntöne. Im Hintergrund sind zwei große, mit weißem Stoff abgehängte Fenster, die das blendend weiße Licht nur ein wenig abdämpfen, zwei Vögel stecken in einem kleinen Holzkäfig. Die Gestaltung dieser Szene betont bewusst den Gegensatz zum melanesischen Paradies, ohne ihn zu überhöhen. Es ist eine andere Welt, an die sich Witt erinnert, mit anderen Farben, einem trennendem Umgang mit Tieren und einem zentralen, fast göttlichen Licht, das Witts religiösen Hintergrund widerspiegeln zu scheint. Dennoch sind wir hier weit entfernt von den trennenden und distanzierten Lichtverhältnissen, die etwa in *Badlands* bestimmend sind. Die Szene wird mit einem weichen Schnitt ein- und ausgeblendet, die Menschen gehen sensibel miteinander um – es ist eine friedliche Ruhe zu spüren, eine Ruhe im Angesichts des Todes, von Witt mit dem Wort „calm“ bezeichnet.

Diese Rückblende fügt sich nahtlos in die Nähe zwischen Geburt, Leben und Tod ein, auf die „Ebbe und Flut des Universums“¹²², die der gesamten Anfangssequenz inneohnt. Die Bilder springen vom schwarzen Todeswasser zu den Lebensbäumen, von den tauchenden Kindern im Wasser über ihre Geburt und Reinigung in den Schößen ihrer Mütter zu Witts Erinnerung über den Tod seiner eigenen Mutter. Es ist ein Kreislauf der Natur und des Lebens, der hier dargestellt wird, ein Wasserwechselspiel mit sanften Lichteinschlägen.

Alles das ist dennoch nicht ohne Vorbehalte zu haben, wie die vielen Kritiken zeigen, die Malick Naivität, Pathos und einen unterschwelligem Rousseauismus vorwerfen.¹²³ Man könnte, in den Worten von Durs Grünbein, einwenden, „hier wandere ein Visionär auf dem „Schmalen Grat“ (so der deutsche Titel des Films), von dem man leicht abstürzt in jenes Pathos, das selbst dem Kriegsschrott gleicht.“¹²⁴ Schon im ersten Kapitel wurde daher auf die späteren Szenen im Film hingewiesen, in denen die andere Welt der Eingeborenen gezeigt wird, eine Welt voller Aberglaube, Tod, Krankheit und Bosheit. Nimmt man die bisherigen Beobachtungen zum Maßstab, dann ist diese andere Welt der Eingeborenen nicht das Resultat des Kontaktes mit der barbarischen Zivilisation des

¹²² Paz, Octavio. Zit. nach: Martin Adrian: Things To Look Into. S. 16.

¹²³ Einen Überblick über die Rezeption des Films im englischsprachigen Raum bietet: Flanagan, Martin: ‚Everything a Lie’: The Critical and Commercial Reception of Terrence Malicks’s *The Thin Red Line*. In: Patterson, Hannah (Hg.): The Cinema of Terrence Malick.

¹²⁴ Grünbein, Durs: Brief über den Kriegsfilm. In: Der Spiegel, 9/1999. S. 199.

Krieges zwischen Amerikanern und Japanern, sondern Teil eines ewigen Kampfes, „a revelation that here too there have always been two worlds at war with each other.“¹²⁵

Große Ereignisse, kleine Details

Wie bereits im ersten Kapitel angemerkt, stellen die Soldaten in ihren inneren Monologen einfache, elementare, auch naive Fragen, in die sie sich in kritischen Augenblicken förmlich einhüllen: „Love, where does it come from?“, „Are you near?“ „This evil, where does it come from?“ Und doch werden diese Fragen nicht beantwortet, es erscheinen noch nicht einmal Zeichen, dass diese Fragen überhaupt gehört wurden. In der 137. Minute des Films wird das Fehlen von Antworten sogar musikalisch zum Thema gemacht. Die Szene beginnt mit einem *voice over*, der mehrere Fragen stellt: „What’s this war?“; „Why?“; „Who’s doing this?“; „Are you here?“; „Where does it come from?“; „Who’s killing us?“ Es folgt ein „Dialog“ zwischen einem amerikanischen und einem verwundeten japanischen Soldaten, zugeworfene Sprachfetzen auf Englisch und Japanisch, die dem jeweiligen Gegenüber den baldigen Tod vorhersagen. Darüber ist ein etwa dreiminütiger Auszug des Musikstückes *The Unanswered Question* von Charles Ives gelegt. Die Streicher spielen während des ganzen Stückes eine langsame, choralähnliche Folge reiner Akkorde, der die Blasinstrumente dissonant gegenübertreten. Siebenmal gibt die Trompete ein Motiv vor, sechsmal suchen die Flöten – immer schroffer – vergeblich eine Antwort. Das Stück stellt verschiedene Elemente nebeneinander, ohne ihre Verhältnisse genau zu klären und erscheint angetrieben durch eine mysteriöse Erzählung, der wir uns nie voll bewusst werden.¹²⁶

Dieses Prinzip des Nebeneinandersetzens von Elementen, statt sie in Beziehung zueinander zu setzen, ist in der gesamten Szene zu beobachten: Die oben zitierten Fragen, welche die Szene einleiten, entspringen einem inneren Monolog, sind zwar für den Zuschauer zu hören, aber nicht für die anderen Figuren. Sie bleiben im Fragesteller eingeschlossen, es erscheinen keine unmittelbaren Zeichen auf der Leinwand, dass diese Fragen gehört wurden. Es folgen die Wortfetzen des amerikanischen und japanischen Soldaten, die sich beide das Gleiche sagen, ohne zu wissen, dass sie sich das Gleiche sagen. Auch ihre Worte verhallen ungehört im Raum.

¹²⁵ Schaffer, Bill: *The Shape of Fear: Thoughts after The Thin Red Line*.

¹²⁶ Vgl. Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S.10.

Über diese Szene hinaus tauchen im gesamten Film immer wieder Momente auf, in denen die Beziehungslosigkeit der Elemente zu einem Strukturmerkmal der Montage wird. Oft werden Bilder aneinandergereiht, die ohne direkten, kausalen Zusammenhang sind, große Ereignisse und kleine Details, wie der Tod eines Soldaten und das Sonnenlicht, das durch ein Palmenblatt bricht. Schon in *Badlands* wurde auf den von Michel Chion geprägten Begriff der Parataxe und das System der Nebenordnungen hingewiesen: Alles steht nebeneinander, vermischt sich aber nicht. Daher die starke Betonung des Horizonts, der die Welt in nicht miteinander kommunizierende Flächen des Landes und des Himmel teilt. Auch *The Thin Red Line* macht von diesem System gebrauch, ist in dessen Verwendung aber weitaus komplexer als *Badlands*, wo sich die Dinge der Welt sehr klar und distanziert präsentieren.

The Thin Red Line ist voll mit scheinbar beiläufigen Zwischenschnitten von Ästen, Ähren, Grashalmen, den Tieren des Dschungels, sowie Fahrten über den grünbedeckten Angriffshügel durch den unablässig der Wind streift und sich Sonne und Schatten abwechseln – all diese Aufnahmen haben eine doppelte Wirkung: zum einen setzen sie die Menschen in einen Naturkontext, sie machen ihre Taten zu einem Teil der Natur, was auch den Krieg mit einschließt und in den bereits zitierten, einleitenden Fragen – „What’s this war at the heart of nature? Why does nature vie with itself?“ – ihren Widerhall finden. Zum anderen betonen sie eine kosmische Gleichheit, die sich rasch zu einer kosmischen Gleichgültigkeit auswächst. Die Tiere, die Menschen, die Pflanzen werden alle auf Augenhöhe präsentiert, dem scheinbar alltäglichen ähnlich viel Zeit gewidmet wie dem scheinbar außergewöhnlichen. Doch Ton und Bild führen diese Dinge nicht zusammen, sie lassen weder die Menschen auf ihre Umgebung, noch die Umgebung auf die Menschen reagieren. Die vielen menschlichen Blicke ins Leere wurden schon im ersten Kapitel erwähnt, oft sieht man aber auch Tiere in eine Richtung schauen, ohne, dass uns ein Gegenschuss verrät, wohin sie eigentlich schauen. Die Geräusche der Natur sind ebenso präsent, wir hören Vögelgesänge, den Wind in den Gräsern, die Geräusche von ankommenden Wellen und das Fließen des Flusses. Diese Töne legen sich über den ganzen Film, doch niemals antwortet die Natur dem Menschen, niemals entsteht eine direkte Kommunikation:

„Where in many films, there is an emphasis on the barking of the dogs, the chirping of birds or the stridulation of insects, Malick reminds us that for us humans, the talking creatures, Lacan’s parletres (talkbeings), animals are sometimes known as dumb beasts (...) There are parrots in *The Thin Red Line*, but they do not imitate the human voice; there are

birds that fly without calling, there are bats, a lizard, the voiceless crocodile and, at the end, as the penultimate image, a magnificent pair of parrots with the colour of paradise, but no call.“¹²⁷

Die angeführten Beispiele der Ton- und Bildmontage sowie der *mise en scène* zeigen uns, dass *The Thin Red Line* in eine Welt der Parataxen gebaut ist, in der alles gleichberechtigt, aber selten im Zusammenhang präsentiert wird. Wie in Charles Ives Musikstück *The Unanswered Question* stellt der Film verschiedene disparate Elemente gegenüber, ohne sie gemeinsam erklingen zu lassen.

Life contracts and death is expected, / As in a season of autumn. / The soldier falls. // He does not become a three days personage, / Imposing his separation, / Calling for pomp. // Death is absolute and without memorial, / As in a season of autumn, / When the wind stops, // When the wind stops and, over the heavens, / The clouds go, nevertheless, / In their direction.

Simon Crichtley stellt seinem Essay über *The Thin Red Line* dieses Gedicht von Wallace Stevens voran, dass eine Haltung zur Welt wiedergibt, die man ebenso bei Malick findet: Die Dinge der Welt kümmern sich nicht um den Tod eines Soldaten. Der Wind stoppt zwar für einen Moment, doch die Wolken am Himmel ziehen trotzdem weiter, unbeugsam und indifferent.¹²⁸ Der Mensch erfährt keine Sonderbehandlung, sein Tod ist nur einer unter vielen im ewigen Kampf in der Natur. Die mysteriösen Schnitte in *The Thin Red Line*, die plötzlich vom vermeintlich Großen ins vermeintlich Kleine, vom Tod eines Soldaten zu einem Lichtstrahl, der durch Palmenblätter bricht, wechseln, stehen in demselben Kontext.

Ein Blick auf den Verlauf der Handlung von *The Thin Red Line* zeigt uns ein Wechselspiel zwischen Wasser und Licht, eine Bewegung vom einen zum anderen und wieder zurück: Der Film beginnt mit Bildern des bedrohlichen Krokodils, dass in trübes Gewässer gleitet, und endet mit der Einstellung einer Kokosnuss im tahitiblauen Meer, aus der ein kleiner Palmenzweig sprießt. Dazwischen führt er die Soldaten aus dem Schiff aufs Land, wo sie eine Ebene durchqueren müssen, bis sie zum Zentrum der Handlung, dem Hügel, gelangen, den sie in einem fast endlosen Anstieg schließlich einnehmen. Danach geht es wieder bergab, über die Einnahme eines japanischen Lagers und dem

¹²⁷ Chion, Michel: *The Thin Red Line*. S. 42.

¹²⁸ Vgl. Crichtley, Simon: *Calm – On Terrence Malick's The Thin Red Line*. S. 26.

Rückweg zur Küste durch einen Fluss, zum Schiff, zum Meer und zum möglichen Heimweg.

Je höher die Soldaten den Hügel besteigen, desto weiter entfernen sie sich vom Wasser und desto mehr scheint das Licht seine Rolle einzunehmen. Die Kämpfe finden in einer Zone des Todes statt, die gekennzeichnet ist durch das Fehlen von Wasser. Zweimal, erst von Staros und dann von Gaff, wird Tall darüber informiert, dass den Soldaten Trinkwasser fehlt – im Gegenzug findet das Ausruhen und Regenerieren am oder im Wasser statt.¹²⁹ Auch in den Erinnerungsphantasien Bells, in denen er die gemeinsame Zeit mit seiner Frau idealisiert und die immer wieder als Gegensätze zur Einsamkeit und Todesnähe im Krieg eingestreut werden, spielt das Wasser eine große Rolle: Einmal sieht man seine Frau kniehoch ins Meer laufen, einmal in einer Badewanne liegen und einmal hört man Bell aus dem Off sprechen: „We. We together. One being. Flow together like water till I can't tell you from me. I drink you.“

Dem einverleibenden, vereinigenden Charakter des Wassers steht das durchdringende des Lichts gegenüber. Es strahlt in vielen Einstellungen in die entlegensten Ecken des Dschungels, durch Blätter und Äste, es folgt Witt ins Dunkel seiner Zelle, in der er auf dem Schiff eingesperrt ist, es wird in seinen Erinnerungsszenen zu Beginn hervorgehoben, und es bewegt sich immer wieder über die mannshohen Grasflächen des Hügel, auf dem der Kampf zwischen Amerikanern und Japanern ausgetragen wird. In einer bezeichnenden Szene, mitten in einem Feuergefecht, spricht ein Soldat zu einem anderen: „One spot's as good as the other, men. There's no place to hide.“ Und wie zur Bestätigung dieser Aussage folgt ein Schnitt auf einen anderen, sterbenden Soldaten, der von einem vertikalen Sonnenstrahl in Licht getaucht wird. Das Licht ist hier wieder Octavio Paz' „Blick des Himmels selbst“¹³⁰, objektiv und unnachgiebig. In einer späteren Szene führt Bell eine Gruppe von Soldaten eine Steigung hinauf, sie versuchen unentdeckt zu bleiben, die Wolken bewegen sich und plötzlich fängt sie das Sonnenlicht von hinten ein. Dazu Michel Chion: „Light in Malicks work often comes as a shock, an intrusion, a pursuit, breaking and entering, sometimes rape.“¹³¹

Die Kamera bleibt bei all diesen Lichteinfällen meist auf der Höhe der Soldaten, manchmal filmt sie sie aus einer leichten Aufsicht, doch nie nimmt sie eine gottgleiche Position ein, um Übersicht und Distanz zu schaffen. Vor allem bei dem langen, zerstü-

¹²⁹ Vgl. Glogowski, Paul: Der Schmale Grat (The Thin Red Line). Terrence Malicks pantheistischer Blick in die Welt. In: Ikonen. URL: <http://www.ikonemagazin.de/artikel/Malick.htm> (Stand: 21.10.2010)

¹³⁰ Paz, Octavio. Zit. nach: Martin, Adrian: Things To Look Into. S. 16.

¹³¹ Chion, Michel: The Thin Red Line. S. 37.

ckelten Angriff der Amerikaner auf den besetzten Hügel zwischen der 36. und 95. Minute ist sie immer in Bewegung, filmt aus unterschiedlichen Winkeln und Positionen und streift mit den Soldaten durch das mannshohe Gras. Sie signalisiert in diesen Momenten, dass die Figuren aus jedem Punkt am Boden zu sehen sind und sie nur eine von vielen Beobachtern ist, die das Kriegstreiben verfolgen: Wir wissen, dass Tall den Angriff von unten mit dem Fernglas beobachtet, dass Quintard alles aus der sicheren Entfernung des Schiffes beobachtet, dass der Feind sie aus seinen Schützenbunkern beobachtet und dass das vertikale Licht des Himmels sie beobachtet. Der Hügel 210 ist in alle Richtungen offen, er liegt in der Zone des Lichts, in der es kein Entkommen vor den Gesehenwerden gibt. Als Folge davon tauchen die Soldaten ganz tief in das zähe, massenhafte Gras ab, das sich, wie in *Days of Heaven*, hin und herwiegt wie ein endloses Meer, das alles unter sich zu verschlucken scheint. Bald übernehmen die Soldaten diese Bewegungsmuster, werden hin- und hergerissen, bewegen sich nicht mehr zielgerichtet als Kollektiv, sondern angstgetrieben in verschiedene Richtungen.

„Instant to instant, each one begins to move alone (...) They are not attached to each other by puppet strings, no one coordinates them from above (...) each turns within his own circle of fear, watching for that moment when the flowing grass parts to reveal the point from which death will come (...)“¹³²

„There is only a thin red line between the sane and the mad“, erläutert James Jones den Titel seines autobiographisch gefärbten Romans, in dem die Soldaten ständig zwischen den zwei Seiten dieser Linie zu mäandern scheinen. Malick hat in seiner Adaption des Buches dieses Mäandern noch einmal auf eine neue Stufe gehoben. Dabei spielen die Seiten „gesund“ und „verrückt“ eine nur untergeordnete Rolle. Wichtiger sind ihm Leben und Tod, Einsamkeit und Gemeinsamkeit, und, am unversöhnlichsten, Licht und Wasser.

¹³² Schaffer, Bill: *The Shape of Fear: Thoughts after The Thin Red Line*.

3.4 *The New World*

Blicke, Gesten, Berührungen

Wie sein Vorgängerfilm beginnt auch *The New World* mit einem *voice over* und Bildern der Natur – von einem Krieg im Herzen der Natur ist dabei aber nicht die Rede. Wir hören Pocahontas' beschwörenden Worte: „Come spirit, help us sing the story of our land. We, your field of corn. We rise from out of the soul of you.“ Dazu sehen wir langsam strömendes Wasser und sanfte Lichtstrahlen, die sich auf der spiegelnden Wasseroberfläche brechen, gefolgt von Pocahontas' raum- und himmelsgreifender Geste aus extremer Untersicht. Daneben bringt sich auch die Tonspur eindringlich zu Gehör: Zirpende Zikaden, plätscherndes Wasser, Vogelgezwitscher, Möwengeschrei und das Geräusch des anbrandenden Meeres. Wie schon in *The Thin Red Line* verdichtet sich in den ersten Einstellungen eine Haltung, die den gesamten, weiteren Film durchdringt. In *The New World* ist diese Haltung zum einen dadurch gekennzeichnet, eine andere Geschichte zu erzählen, einen allbekannten Mythos neu zu arrangieren, und denen das Wort zu erteilen, „die in eurozentrischen Sichtweisen marginalisiert sind. Die Forderung von Pocahontas, die Geschichte dieses Films solle die „story of our land“ sein, ist in dieser Hinsicht programmatisch.“¹³³ Zum anderen ist diese Erzählung in den Versuch integriert, den Kampf zwischen Licht und Wasser, der so prägend und unversöhnlich in *Badlands*, *Days of Heaven* und *The Thin Red Line* ausgefochten wird, versöhnlicher zu gestalten.

Als programmatisches Beispiel für dieses Versöhnungsprogramm sollen die ersten beiden Einstellungen dienen, in denen Licht und Wasser auf Ton- und Bildebene zusammengeführt werden. Wir sehen langsam strömendes Wasser in der ersten Einstellung, aber gleichzeitig auch den sich auf der Wasseroberfläche spiegelnden Himmel; wir schauen zum Himmel und in das Licht in der zweiten Einstellung, hören aber gleichzeitig das plätschernde Wasser, Möwengeschrei und das Geräusch des anbrandenden Meeres. Pocahontas ist in dieser Szene der Link, der beides zusammenbringt. Sie steht mit den Füßen im Wasser und greift mit den Händen nach dem Licht, während ihr *voice over* den „guten Geist“ einer anderen Geschichte beschwört.

¹³³ Schmitt, Christian: Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm. S. 155.

Schon im ersten Kapitel wurde darauf hingewiesen, dass es sich bei *The New World* nicht um strenge Historiografie handelt, sondern um die Variation eines Ursprungsmythos, der von dem Kontakt zweier Kulturen erzählt und zugleich von der Überwindung interkultureller Gegensätze im Zeichen der (indianischen) Frau.¹³⁴ Malick übernimmt für seine Variation des Mythos ebendiesen Kern der Verständigung, ohne in den Begriffen der europäischen Eroberer stecken bleiben zu wollen. *The New World* ist sein groß angelegter Versuch, eine andere Erfahrung von Geschichte anhand verschiedener Momente des Taktilen und der Berührung darzustellen. In den Worten von Christian Schmitt: „Der Film erstattet dem allbekannten historischen Ereignis eine sinnliche Dimension zurück, die dem Raum der Natur zugeordnet ist und insbesondere taktile Erfahrungen zu evozieren sucht.“¹³⁵

Das bedeutet im Umkehrschluss nicht, dass in *The New World* der Kampf zwischen Licht und Wasser durch die Bereitschaft des Menschen zur körperlichen Berührung, Kontakt und Geste vollständig aufgehoben ist. Meistens ist sogar das Gegenteil der Fall, wie Thomas Elsaesser und Malte Hagener bemerken:

„Der Film inszeniert konsequent das Nicht- und Missverstehen der indigenen Bevölkerung durch die frühen britischen Siedler (...) als eine Reihe von Kontakten und körperlichen Begegnungen, die sich über haptisch aufgeladene Oberflächen entfalten. (...) Die taktilen Eigenschaften belebter und unbelebter Dinge strukturieren sowohl die Welt als auch die Kommunikation, denn die Menschen sind aufgrund der inkompatiblen Sprach- und Kultursysteme auf die Berührung angewiesen.“¹³⁶

So tauchen vor allem in den ersten zwanzig Minuten des Films viele Berührungen auf, ohne dabei auf die Möglichkeit einer Verständigung über den Körper als Sinnträger zu verweisen, sondern eher, um ethnische Missverständnisse und Interessenkonflikte zu verdeutlichen. Allerdings gibt es im weiteren Verlauf auch immer wieder andere Momente, Blitzlichter zarter Gefühle und Empathie, Zuneigung und streichelnde Hände. Auf diese soll später noch genauer eingegangen werden, vorerst soll jene Sequenz in den Blickpunkt genommen werden, die, nach Prolog und Titelsequenz, von dem Ereignis der europäischen Ankunft in Virginia erzählt. Diese Sequenz ist, wie der bereits geschilderte Prolog, ebenfalls programmatisch für den weiteren Verlauf des Films, denn sie benutzt verschiedene optische und taktile Register (Blicke, Gesten und Körperreak-

¹³⁴ Eine Vielzahl von grafischen, filmischen und literarischen Versionen des Mythos beschreibt Klaus Theweleit in: *Pocahontas in Wonderland. Shakespeare on Tour. Pocahontas I.* Frankfurt am Main 1999.

¹³⁵ Schmitt, Christian: *Kinopathos*. S. 159.

¹³⁶ Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. S. 145.

tionen), um das Geschehen zu beschreiben, während sie gleichzeitig die Bedingungen der optischen Register hinterfragt. Den Gesten und Körperreaktionen, so scheint es, wird dabei mehr Glauben geschenkt als den Blicken: In den ersten sechs Einstellungen dieser Sequenz sind wir bei den Indianern und im Wasser, wieder in der paradiesischen Freiheit, die wir schon von ähnlichen Einstellungen aus *The Thin Red Line* kennen – doch gleichzeitig richtet sich der Blick der Kamera schon nach oben, aus dem Wasser hinaus, ins Licht und auf die zwei Männer, die aus dem Bild heraus auf die Schiffe deuten. Das Wasser wirkt auf diese Weise wie eine Art Filter, eine Rahmung, die auf die Bedingtheit der Perspektive verweist. Es scheint in diesen sechs Einstellungen der Versuch zusammen zu kommen, dem Film die sinnliche Dimension der Natur zu geben und gleichzeitig auf die Perspektive der Ureinwohner, die eine Grenze des Sehens ist, zu verweisen. Der weitere Verlauf dieser Sequenz lässt sich ähnlich interpretieren: Nach dem Blick der zwei Männer aus dem Bild heraus, folgt eine extradiegetische Perspektive auf die drei Schiffe der Engländer in Form einer kurzen, gleitenden Kamerafahrt auf dem Wasser, gefolgt von den subjektiven Blicken der Kolonisatoren. Deren Blick ist, ebenso wie der Blick der *natives*, ein Blick der von kulturellen Setzungen geleitet ist. Der Kapitän blickt durch die Takelage seines Schiffs, John Smith erblickt die „Neue Welt“ durch die Gitter seines Bordgefängnisses, die *natives* sehen die Schiffe durch den Rahmen der Bäume. Der Filmzuschauer wechselt zwischen diesen unterschiedlichen gerahmten Perspektiven hin und her, die, so Schmitt, zugleich auch eine stabilisierende Funktion erfüllen, denn das,

„was zu sehen ist (oder zu sehen sein wird), ist von vornherein in diesen Bildrahmen verankert, die man dergestalt auch als optisches Äquivalent für jene kulturellen Bedingungen begreifen kann, welche der Wahrnehmungen von Ereignissen immer schon vorausgehen und sie strukturieren.“¹³⁷

Wie sieht es in dieser Sequenz nun mit den Gesten und Körperreaktionen auf beiden Seiten aus? Erfüllen sie eine Verständigungsfunktion, die sich gegenüber den kulturell gerahmten Blicken und Perspektiven abgrenzt?

Das Ereignis der Ankunft vollzieht sich zwar auf beiden Seiten in verschiedensten Körperreaktionen, welche die Hintergründe und Intentionen der Figuren erhellen und als gestische Zeichenträger funktionieren – der Schritt zur taktilen und gestischen Kontaktaufnahme zwischen den Kulturen wird jedoch noch nicht gegangen. So wurde schon im

¹³⁷ Schmitt, Christian: Kinopathos. S. 158.

ersten Kapitel auf die grundsätzliche Differenz zwischen Pocahontas' raum- und himmelsgreifender Geste und dem Licht und Wasser entgegen gereckten Händen John Smiths verwiesen. Weiters fallen die deutenden Gesten und die sich berührenden Hände der *natives* auf, von denen die bedeutungsvollste in der sechsten Einstellung der Anfangssequenz unter Wasser stattfindet. Wie schon in *The Thin Red Line* zeigt uns Malick schwimmende, unschuldige Körper und das Wasser als großes, verbindendes (Ur-) Element. Auf der Seite der Kolonisatoren fällt dagegen folgende Geste auf: Nachdem die ersten Engländer das Ufer von Virginia betreten haben, greift einer von ihnen, gerade vom Boot ins Wasser gesprungen, mit der Hand ins Wasser, führt etwas davon in den Mund, um es sogleich wieder auszuspucken. In der darauf folgenden Einstellung sind wir wieder bei Smith, der, immer noch im Schiffskerker gefangen, ein paar Tropfen Wasser auffängt, die aus dem kleinen, vergitterten Fenster über ihm herunter tropfen, um sie sich erlösend ins Gesicht zu reiben.

Es sind drei Wege mit dem Wasser umzugehen, die in der Anfangssequenz präsentiert werden, drei Gesten, die die kommenden Konflikte schon in sich tragen: Wir sehen Pocahontas und die *natives*, die gemeinschaftlich und im Einklang mit der Natur leben; den Engländer, der erobernd erst einmal das neue Land abschmeckt, bevor er es vermisst und bebaut, und schließlich Smith, der nach Utopie und Neuanfang sucht, wie uns sein *voice over* an späterer Stelle, kurz vor seiner Gefangennahme, noch einmal bestätigt: „We shall make a new start. A fresh beginning. Here the blessings of the earth are bestowed upon all.“

Wie geht der Film nun mit diesen optischen Fremdheitserfahrungen und taktilen, gestischen Intensionsdarstellungen im weiteren Verlauf der Handlung um? Verwandelt er sie, in den Worten von Schmitt, „in einen sinnvollen Diskurs vom edlen Wilden, der Sinnlosigkeit des Krieges oder dem beklagenswerten Schicksal amerikanischer Siedler“?¹³⁸

¹³⁸ Ebd., S. 171.

Verständigung

Elsaesser und Hagener stellen in *The New World* eine große Differenz zu jenem klassischen Hollywoodkino fest, in dem sich der Kontakt mit der Urbevölkerung Amerikas noch über die Landschaftsbilder des Western mit seinen Steppen, Bergzügen und Schluchten, in denen die Indianer als drohende Gefahr oder als imposante Erscheinung durch das koloniale Auge gesehen wurden, vermittelte. Malicks Film weisen sie einen postkolonialen Blick zu, der hierarchische Blickstrukturen umgeht und einen Paradigmenwechsel vom Auge zur Haut als Kontakt- und Kommunikationsfläche anstrebt.¹³⁹ Wie bereits im ersten Kapitel kurz erwähnt wurde, ist dieser Paradigmenwechsel vor allem an der Beziehung zwischen Smith und Pocahontas abzulesen. Immer wieder gleiten ihre Hände langsam über die Körper des anderen, ihr Aufeinandertreffen ist kein Kampf der Kulturen, sondern ein Umkreisen, Abtasten, Streicheln. Es sind Prozesse der Verständigung, die bei den beiden stattfinden, in Form von Berührungen, als taktilen Mittel der Kommunikation, oder als gestische Zeichenträger, die gesehen und gelesen werden. Dem Gegenüber steht vor allem ein Misstrauen gegen oppressive Blickordnungen und sprachliche Verständigungsakte, deutlich etwa in jener Szene, in der Smith Pocahontas die englische Sprache beizubringen versucht. Um das englische Wort für „Wind“ zu erfahren, vollführt Pocahontas Bewegungen, die einem schwankenden Baum gleichen; beim „Himmel“ zeigen die Arme nach oben; die „Sonne“ wird greifbar in der Hand, die sich öffnet. Das, was sie „sagt“, scheint auch interkulturell verständlich zu sein: Smith versteht, was Pocahontas ihm „sagen“ will. Nach Schmitt steht diese Art der Verständigung jenen Formen der sprachlichen Unverständlichkeit gegenüber, wie sie sich etwa in der Mitte des Films finden, nach Smiths Rückkehr ins englische Fort:

„Die Kamera nimmt Smiths *point of view* ein und zeigt, dass ihm die eigenen Genossen fremd geworden sind: Es sieht sich mit ausgemergelten Gestalten konfrontiert, die wie Wahnsinnige reden. Was sie sagen, macht keinen Sinn – weder für John Smith, noch für den Zuschauer.“¹⁴⁰

Die Engländer scheinen ihre Perspektiven und kulturellen Rahmungen, mit denen sie schon in den Film eingeführt wurden, nicht ablegen zu können. Statt einer möglichen Erfahrung des Anderen, treten immer wieder ihre vielfältigen kommunikativen Unfä-

¹³⁹ Vgl. Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. S. 145.

¹⁴⁰ Schmitt, Christian: Kinopathos. S. 166.

higkeiten in den Vordergrund. Dennoch vertritt der Film den Standpunkt, dass eine Erfahrung des Anderen möglich ist. Das zeigt nicht nur die Geschichte von Smith und Pocahontas, sondern auch jene Sequenz, die von der schwierigen Kontaktaufnahme zwischen Pocahontas (inzwischen als Rebecca getauft und eingemeindet) und John Rolfe erzählt: Ihre Schwierigkeiten werden zunächst in Bildern ausgedrückt, in denen sie beide visuell voneinander getrennt sind. Vieler dieser Bilder sind gerahmt und verstärken noch das Gefühl der Trennung und Unterschiedlichkeit. Allmählich tritt dem jedoch eine taktile Verständigung entgegen, die sich in Einstellungen ausdrückt, die Hände zeigen, und das, was diese Hände tun. Eine Hand ist einfach nur zu sehen; mit der Hand berührt Rebecca die Haut ihres Mannes; eine Hand vollführt jene Geste, die das Zeichen für „Sonne“ ist; die Hand des Babys tritt in Interaktion mit der Hand des Vaters, der sie hält. Die Hände des Jungen erfühlen das Wasser, mit dem John Rolfe den Garten gießt, und später die Ente, die Rebecca ihm vorhält. Das Wasser scheint er mit seinen Händen zu „begreifen“ und die Ente durch seinen Tastsinn erst Gestalt annehmen. In diesen sensiblen Momenten werden, so Schmitt,

„taktile Erfahrungen in einen neuen Mythos eingespannt. Die Berührung wird zur direkten und einzig erfolgreichen Möglichkeit der Verständigung, sei es die Verständigung mit den Dingen (der Natur), sei es die Verständigung mit den Fremden.“¹⁴¹

Zusammenfassend lässt sich bisher sagen, dass *The New World* einerseits Momente des Nichtverstehens zeigt, die mit einem Misstrauen gegenüber Sprache und Blicken einhergehen, andererseits aber auch darauf beharrt, dass Verständnis über den Körper möglich ist. Mit einer gewissen interpretatorischen Hartnäckigkeit ließe sich dieser Konflikt nun in Octavio Paz' Kampf zwischen Licht und Wasser einbinden. Die Momente des Nichtverstehens wären den trennenden Eigenschaften des Lichts zuzuschreiben, die Momente der Verständigung den vereinigenden Eigenschaften des Wassers. Bilder, die diesen Schluss unterstützen tauchen auf – die badenden Smith und Pocahontas; der Lichtstrahl, der auf Parahunt, Pocahontas sterbenden Bruder fällt – und doch erzählen sie nur die halbe Wahrheit. Der Kampf zwischen Licht und Wasser mag immer mal wieder mitschwingen, in letzter Konsequenz geht es in *The New World* aber um seine Abschwächung. James Morrison stößt mit seinen Beobachtungen in eine ähnliche Richtung:

¹⁴¹ Ebd., S. 168.

„In *Badlands*, *Days of Heaven* and *The Thin Red Line*, the beauty of nature carries a penitential charge, as an aspect of the sense of irrecoverable loss these films convey. This penitential character persists in *The New World*, but it is synthesised with an unprecedented current of rapture, associated mainly with the figure of Pocahontas. (...) The effect is to raise the possibility, for the first time in Malick's work, that nature really could be somehow accessible to the people who inhabit it.“¹⁴²

Die trennenden Landschaften in *Badlands*; die „Namenlosigkeit“ der Figuren in *Days of Heaven*; die Einsamkeit und Isolation in *The Thin Red Line*. Diese Filme sprechen von einer Distanz und Entfremdung, die in *The New World* nur noch in Maßen vorkommt und teilweise sogar ganz abgeschafft wird. Gerade im Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung und zur Natur wird dies besonders deutlich. In *Badlands* und *Days of Heaven* sind die Figuren zu beschränkt oder zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um die Natur, die sie umgibt, überhaupt wahrzunehmen. Die Form beider Filme unterstützt diesen Eindruck, wie Morrison herausstreicht: „In both cases, the camera approaches nature warily, from an undefined, impersonal witness-point (...) Nature itself may be defined as dynamic, but there is something static in the manner of its representation.“¹⁴³

In *The Thin Red Line* ist die Natur viel stärker in die Bewegungen der Figuren und der Kamera eingebunden, statt einem entfernten Panorama ist sie umfassende Umgebung. Und doch spricht der Film von Verlorensein und Einsamkeit, von einer Welt der Parataxen, in der sich die Dinge der Welt nicht um den Tod eines Soldaten kümmern. Auch hier Morrisons schlüssige Beobachtung: „Shot after shot in the film is built around images of characters rushing into the frame (...) until the camera following their path hurries beyond them, leaving them behind as it continues its survey of now-depopulated space (...)“¹⁴⁴

In *The New World* lässt sich dagegen ein größeres und selbständigeres Bewegungsmuster bei den Figuren beobachten: „Now it is the characters who exceed the roving gaze of the forward-tracking camera, entering the dynamic frame from behind the source of its vantage point, moving beyond it into nature's enfolding surround.“¹⁴⁵

Dieses bewusste „in den Raum der Natur treten“ ist einerseits ein auffälliger Unterschied zu Malicks anderen Filmen, andererseits ein entscheidender Schritt in die Möglichkeit der Verständigung, die uns so beharrlich in *The New World* begegnet. Schließlich ist dieser Schritt Vorbedingung für die taktilen und gestischen Kontaktaufnahmen

¹⁴² Morrison, James: *Making Worlds, Making Pictures*. Terrence Malick's *The New World*. S. 202.

¹⁴³ Ebd., S. 202.

¹⁴⁴ Ebd., S. 203.

¹⁴⁵ Ebd., S. 203.

und das allgemeine Versprechen, dass eine erfolgreiche Kommunikation mit dem Anderen möglich ist. Dass dieser Schritt nicht immer in die gleiche Richtung führen muss, zeigen uns vor allem die drei Hauptfiguren, die sich auch in ihrem Verhältnis zur Natur voneinander unterscheiden: Für Pocahontas ist sie ein spiritueller Versöhnungsapparat, für Smith die Erfüllung und Eroberung seines romantischen Ideals, für John Rolfe praktische Grundlage für Anbau und Bearbeitung. Der Film zeigt uns diese Unterschiede vorerst, ohne sie zu bewerten, macht sich auf der Metaebene aber dann doch Pocahontas' Wunsch zu eigen, „the story of our land“ zu erzählen, eine andere Geschichte also, die versucht, „jene traditionellen Sinnhorizonte, die mit den Geschichten der Entdeckung der neuen Welt einhergehen, mit neuen“¹⁴⁶ zu ersetzen.

Der Kampf zwischen Licht und Wasser wird in jenen Momenten der „neuen Sinnhorizonte“ abgeschwächt. Die Bereitschaft der Figuren, „in den Raum der Natur“ zu treten und die taktile Kommunikation zu suchen, macht sie zu mehr als nur zu Subjekten lebhafter Veränderung von Gefühlen und Haltungen und beständiger als ein Windhauch oder Strom. Sie erkennen den Kampf zweier Prinzipien im Herzen der Natur und sind nicht mehr dazu verdammt, unwissentlich an ihm teilzunehmen.

¹⁴⁶ Schmitt, Christian: Kinopathos. S. 171.

4. Schluss

Terrence Malicks schmales, aber komplexes Oeuvre wurde in dieser Arbeit nur in einigen seiner schillerndsten Facetten analysiert. So gilt Folgendes festzuhalten: Alle vier Filme richten einen traurigen Blick auf Menschen, die oft das Falsche tun, während sie auf der Suche nach ihren – bewussten und unbewussten – Wünschen und Träumen sind; alle vier erzählen ihre Geschichten linear in der Reihenfolge der Ereignisse und doch zerklüftet durch unerwartete Raumsprünge; alle vier werden strukturiert durch *voice over*-Kommentare, die untereinander Ähnlichkeiten aufweisen und sich doch subtil voneinander unterscheiden. Darüber hinaus nimmt sich jeder der vier Filme viel Zeit für die kleinen und großen Ereignisse der Natur, in denen sich Octavio Paz' Kampf zwischen Licht und Wasser abspielt. Er manifestiert sich in den augenscheinlichsten Beobachtungen – Licht, das über einen Hügel wandert; Flüsse, in denen gebadet wird – und in den tiefsten formalen, stilistischen, figuralen Ebenen – von den Parataxen in *Badlands* bis zur Möglichkeit der Verständigung in *The New World*.

Malicks Filme sind dunkel leuchtende Visionen und Versionen Amerikas: *Badlands* zeigt einen sentimentalsten Killer, Sprachlosigkeit und pervertierte Mythen; *Days of Heaven* die rastlosen Verlierer und zu spät Gekommenen des *American Dream*; *The Thin Red Line* ist unerbittlich in der Darstellung von Todesnähe und den einsamen Bewegungen der US-Armee; *The New World* schmerzhaft und tödlich im Aufeinandertreffen zwischen Kolonisatoren und Eingeborenen. Und doch enden sie alle mit Blicken in die Ferne und Zeichen, dass noch nicht alles gesagt und erlebt worden ist: der endlose Himmel in *Badlands*, die Bahnschienen in *Days of Heaven*, die Weite des Meeres in *The Thin Red Line* und *The New World*. Jedem Ende wohnt ein wenig Trost inne. Jeder Neuanfang könnte zärtlich sein.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Garland, Hamlin: *Boy Life on the Prairie*. Bison Books 1961.

Jong, Erica: *Fear of Flying*. Signet 2003.

Paul, Jean: *Neujahrsbetrachtungen ohne Traum und Scherz*. In: Miller, Norbert/Schmidt-Biggemann, Wilhelm (Hg.): *Jean Paul. Sämtliche Werke. 2. Abteilung, Band III: Vermischte Schriften II*. München 1978.

Twain, Mark: *Adventures of Huckleberry Finn*. Signet Classics 2002.

— *The Adventures of Tom Sawyer*. Penguin Classics 1986.

2. Sekundärliteratur

a) selbstständig erschienene Werke

Almendros, Néstor: *A Man with a Camera*. New York 1984.

Biskind, Peter: *Gods and Monsters. Thirty Years of Writing on Film and Culture from One of America's Most Incisive Writers*. New York 2004.

Bleek, Jennifer: *Blick und Welt. Filmästhetische Konstruktionen beim frühen Terrence Malick*. München 2009.

Böhme, Gernot/Böhme, Hartmut: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München 2004.

Chion, Michel: *The Thin Red Line*. London 2004.

Dika, Vera: *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia*. Cambridge 2003.

Doherty, Thomas: *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*. New York 1999.

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007.

Kael, Pauline: *Reeling*. London 1977.

Kiefer, Bernd/Grob, Norbert: *Filmgenres. Western*. Stuttgart 2003.

Lowenthal, David: *The Past is a Foreign Country*. Cambridge 1985.

Lumet, Sidney: *Filme machen. Vom Drehbuch zum fertigen Film*. Berlin 2006.

Marx, Leo: *The Machine in the Garden*. London 1964.

Michaels, Lloyd: *Terrence Malick*. Urbana/Chicago 2009.

Morrison, James/Schur, Thomas: *The Films of Terrence Malick*. Westport 2003.

Paz, Octavio: *Alternating Current*. London 1974.

Schmitt, Christian: *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*. Berlin 2009.

Selbmann, Sibylle: *Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte*. Karlsruhe 1995.

Theweleit, Klaus: *Pocahontas in Wonderland. Shakespeare on Tour. Indian Song*. Frankfurt am Main 1999.

Weil, Simone: *Das Unglück und die Gottesliebe*. München 1953.

b) unselbstständig erschienene Werke

Brinckmann, Christine N.: „Geschönte Schönheit: *Days of Heaven* – Ein Film mit Anspruchskalkül“. In: *Medium*, 5, 1979.

Ciment, Michel: „Entretien avec Terrence Malick“. In: *Positif*, 170, 1975.

— Terrence Malick’s *Garden: Days of Heaven*. In: *Positif 50 Years: Selections from the French Film Journal*. New York 2002.

Coplan, Amy: *Form And Feeling in Terrence Malick’s The Thin Red Line*. In: Davis, David (Hg.): *The Thin Red Line*. London/New York 2009.

Crichtley, Simon: *Calm – On Terrence Malick’s The Thin Red Line*. In: Davis, David (Hg.): *The Thin Red Line*. London/New York 2009.

Donougho, Martin: *West of Eden: Terrence Malick’s Days of Heaven*. In: *Post Script*, 5, 1985.

Flanagan, Martin: „Everything a Lie’: The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick’s *The Thin Red Line*. In: Patterson, Hannah (Hg.): *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. 2. Auflage. London 2007.

Fluck, Winfried: *Kultur*. In: Lösche, Peter/Loeffelholz, Hans D. v. (Hg.): *Länderbericht USA. Geschichte, Politik, Geographie, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*. 4. Auflage. Bonn 2004.

- Furstenau, Marc/MacAvoy Leslie: Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*. In: Patterson, Hannah (Hg.): The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. 2. Auflage. London 2007.
- Grünbein, Durs: Brief über den Kriegsfilm. In: Der Spiegel, 9/1999.
- Henderson, Brian: Exploring *Badlands*. In: Wide Angle, 5.4., 1983.
- Johnson, William: *Badlands*. In: Film Quarterly, 27.3., 1974.
- Latto, Anne: Innocents Abroad: The Young Woman's Voice in *Badlands* and *Days of Heaven*, with an Afterword on *The New World*. In: Patterson, Hannah (Hg.): The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. 2. Auflage. London 2007.
- Lindstrom, Lamont: Images of islanders in Pacific War photographs, in: Fujitani, Taka-shi/White, Geoffrey M./Yoneyama, Lisa (Hg.): Perilous Memories: The Asia-Pacific War(s). Durham 2001.
- Macdonald, Iain: Nature And The Will To Power In Terrence Malick's *The New World*. In: Davis, David (Hg.): The Thin Red Line (Philosophers on Film). New York/London 2009.
- MacCabe, Colin: Bayonets in paradise. In: Sight and Sound, 9.2., 1999.
- Martin, Adrian: Things To Look Into. In: Ray. Filmmagazin, 03/06.
- Approaching *The New World*. In: Patterson, Hannah (Hg.): The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. 2. Auflage. London 2007.
- McGettigan, Joan: *Days of Heaven* and the Myth of the West. In: Patterson, Hannah (Hg.): The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. 2. Auflage. London 2007.
- Mihm, Kai: Balladen über eine verschwindende Welt. Terrence Malick als Chronist der amerikanischen Seele. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz 2000.
- Morrison, James: Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's *The New World*. In: Patterson, Hannah (Hg.): The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. 2. Auflage. London 2007.
- Orr, John: Terrence Malick and Arthur Penn: The Western Re-Myth. In: Patterson, Hannah (Hg.): The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. 2. Auflage. London 2007.
- Patterson, Hannah: Two Characters in Search of a Direction: Motivation and the Construction of Identity in *Badlands*. In: Patterson, Hannah (Hg.): The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. 2. Auflage. London 2007.

- Petric, Vlada: Days of Heaven. In: Film Quarterly, 32.2., 1978.
- Pfeil, Fred: Terrence Malick's war film sutra: meditating on *The Thin Red Line*. In: Schneider, Steven J. (Hg.): New Hollywood violence. Manchester 2004.
- Robnik, Drehtli: Bewegung im erschwerenden Mittel. Zum Medienbegriff filmischer Landschaften anhand des amerikanischen Kriegsfilms. In: Pichler, Barbara/Pollach, Andrea (Hg.) moving landscapes. Landschaft und Film. Wien 2006. S. 149.
- Schwartzman, Theresa: Can Terry Malick tell a joke? The serious and the absurd in Terrence Malick's *Lanton Mills*. In: Rohstoff 2. I don't know. I always wanted to be a criminal, I guess. Wien 2005.
- Shepard, Jim: *Badlands* and the 'Innocence' of American Innocence. In: The Believer, 1.1, 2003.
- Seeßlen, Georg: Dunkle Märchen aus der Klassengesellschaft. Anmerkungen zu Terrence Malick. In: Viennale '93 Festival-Katalog, Wien 1993.
- Turner, Frederick Jackson: The Significance of the Frontier in American History. In: Milner, Clyde A. (Hg.): Major Problems in the History of the American West. Documents and Essays. Lexington 1989.
- Walker, Beverly: Malick on *Badlands*. In: Sight and Sound, 44.2, 1975.
- Zucker, Carole: 'God Don't Even Hear You' or Paradise Lost: Terrence Malick's *Days of Heaven*. In: Literature/Film Quarterly, 29.1, 2001.

c) Internetquellen

- Cumbow, Robert C.: Days of Heaven. In: Parallel View. Small Words About Cinema, 12.04.2010. URL: <http://parallax-view.org/2010/04/12/review-days-of-heaven/> (Stand: 21.10.2010)
- Egger, Christoph: Das verlorene Paradies. «The New World» - Terrence Malicks Film zur Pocahontas-Legende. In: NZZ Online, 02.03.2006. URL: <http://www.nzz.ch/2006/03/02/fe/articleDMIDM.html> (Stand: 21.10.2010)
- Glogowski, Paul: Der Schmale Grat (The Thin Red Line). Terrence Malicks pantheistischer Blick in die Welt. In: Ikonen. URL: <http://www.ikonemagazin.de/artikel/Malick.htm> (Stand 21.10.2010)

- Hanich, Julian: Der amerikanische Raum. Natur malen: Terrence Malicks betörende Pocahontas-Verfilmung „The New World“. In: Der Tagesspiegel, 01.03.2006. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1905734> (Stand: 21.10.2010)
- Major, Wade: The New World. In: Boxoffice Magazine, 24.12.2005. URL: <http://boxoffice.com/reviews/2008/08/the-new-world.php> (Stand: 21.10.2010)
- Rodek, Hanns-Georg: Mit Hegel in die Neue Welt. Terrence Malick probiert in „The New World“ ein anderes Kino. In: Welt Online, 02.03.2006. URL: http://www.welt.de/print-welt/article201251/Mit_Hegel_in_die_Neue_Welt.html (Stand 21.10.2010)
- Schaffer, Bill: The Shape of Fear: Thoughts after *The Thin Red Line*. In: Senses of Cinema, 11.07.2000. URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents//00/8/thinredline.html> (Stand 21.10.2010)

Filmographie

Badlands / Badlands - Zerschossene Träume, USA 1973, 94 Min.

Regie: Terrence Malick

Buch: Terrence Malick

Produktion Terrence Malick

Kamera: Tak Fujimoto, Stevan Lerner, Brian Probyn

Schnitt: Robert Estrin

Szenenbild: Jack Fisk

Originalmusik: George Aliceson Tipton

Besetzung: Martin Sheen (Kit Carruthers), Sissy Spacek (Holly Sargis), Warren Oates (Hollys Vater), Ramon Bieri (Cato), Gary Littlejohn (Sheriff), Alan Vint (Hilfssheriff), John Carter (Hausbesitzer), Bryan Montgomoery (Junger Mann), Gail Threlkeld (Junge Frau), Terrence Malick (Besucher)

Days of Heaven / Tage des Himmels oder *In der Glut des Südens*, USA 1978, 94 Min.

Regie: Terrence Malick

Drehbuch: Terrence Malick

Produktion: Bert Schneider, Harold Schneider

Kamera: Néstor Almendros, Haskell Wexler

Schnitt: Billy Weber

Szenenbild: Jack Fisk

Originalmusik: Ennio Morricone

Besetzung: Bill, (Richard Gere), Der Farmer (Sam Shepard), Abby (Brooke Adams), Linda (Linda Manz), Farm-Vormann (Robert J. Wilke), Lindas Freundin (Jackie Shultis)

The Thin Red Line / Der schmale Grat, USA 1998, 170 Min.

Regie: Terrence Malick

Buch: Terrence Malick (nach dem gleichnamigen Roman von James Jones)

Produktion: Robert Michael Geisler, John Roberdeau, Grant Hill

Kamera: John Toll

Schnitt: Billy Weber, Leslie Jones, Saar Klein

Szenenbild: Jack Fisk

Originalmusik: Hans Zimmer

Besetzung: Sean Penn (First Sergeant Welsh), Adrien Brody (Corporal Fife), James Caviezel (Private Witt), Ben Chaplin (Private Bell), George Clooney (Captain Bosche), John Cusack (Captain Gaff), Woody Harrelson (Sergeant Keck), Elias Koteas (Captain Staros), Nick Nolte (Lieutenant Colonel Tall), John C. Reilly (Sergeant Storm), John Savage (Sergeant McCron), Paul Gleeson (First Lieutenant Band), Arie Verveen (Private Dale), Dash Mishok (Private Doll), John Travolta (Brigadier General Quintard), Jared Leto (Second Lieutenant Whyte)

The New World, USA 2005, 135 Min.

Regie: Terrence Malick

Buch: Terrence Malick

Produktion: Sarah Green

Kamera: Emmanuel Lubezki

Schnitt: Richard Chew, Hank Corwin, Saar Klein, Mark Yoshikawa

Szenenbild: Jack Fisk

Originalmusik: James Horner

Besetzung: Colin Farrell (Captain Smith), Q'orianka Kilcher (Pocahontas), Christopher Plummer (Captain Newport), Christian Bale (John Rolfe), August Schellenberg (Powhatan), Wes Studi (Opechancanough), David Thewlis (Wingfield)

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Werk des US-amerikanischen Filmemachers Terrence Malick, bis heute bestehend aus den Filmen *Badlands* (1973), *Days of Heaven* (1978), *The Thin Red Line* (1998) und *The New World* (2005). Es gilt, die Komplexität und Eigenwilligkeit dieser Filme in Beobachtungen und Interpretationen offen zu legen, ohne dabei die Form einer Gebrauchsanweisung anzunehmen und ein abschließendes Urteil behaupten zu wollen. Herausgearbeitet werden figurale, narrative und thematische Aspekte, sowie, darauf aufbauend, der Konflikt im Herzen eines jeden Malick-Films: vom mexikanischen Schriftsteller Octavio Paz in einem anderen Kontext und doch verwandten Gedanken als der ewige Kampf zwischen Licht und Wasser bezeichnet. Hinter alldem steht der leise Versuch, der Zärtlichkeit und Sensibilität, mit denen Malick seine Geschichten erzählt, auch auf diesen Seiten ihren Platz zu geben.

The subject of this thesis is the work of the American film-director Terrence Malick, involving the films *Badlands* (1973), *Days of Heaven* (1978), *The Thin Red Line* (1998) and *The New World* (2005). The complexity and originality of his cinema will be reflected on the basis of observations and interpretations; the first part specifically examines figural, narrative and thematic aspects of his work, whereas the second part illustrates the internal conflict in each of his films – in another context, the Mexican writer Octavio Paz once described this conflict as the eternal war between light and water. Malick conveys his stories with tenderness and sensibility, without rushing to judgement. This thesis is trying to follow his example.

Lebenslauf des Verfassers

Markus Simon

geboren am 07.05.1983 in Offenbach am Main, Deutschland.

Derzeit wohnhaft in Wien.

Schulische Ausbildung

08/1989 – 07/1993: Ludwig-Uhland-Grundschule Gravenbruch

08/1993 – 07/2002: Heinrich-Heine-Schule Dreieich-Sprendlingen (Mittelstufe),
Weibelfeldschule Dreieich-Sprendlingen (Oberstufe) – Abschluss: Abitur

Studium

10/2003 – 07/2004: Studium der Geschichte und Philosophie, Philipps-Universität Marburg

ab 10/2005: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien. Wahlfächer aus den Studienrichtungen Geschichte und Philosophie.