

Paul Glogowski

Der Schmale Grat (The Thin Red Line)

Terrence Malicks pantheistischer Blick in die Welt

*„Dieses Böse, woher kommt es?“ „Wirst du von Allen geliebt?“ Solche und ähnliche Sätze sind häufig zu hören in Terrence Malicks *The Thin Red Line* (Der Schmale Grat, 1998). Das ist erstaunlich, da der Film auf den ersten Blick in das Genre des Kriegsfilms einzuordnen ist. Doch den Kämpfen und Szenen der Gewalt stehen Naturaufnahmen und Momente der Ruhe und der Schönheit gegenüber. Das geht soweit, dass eben diese Eindrücke die Erinnerung an den Film mehr prägen als die Kriegsszenen. Unterstützt wird diese durch die Ablehnung von narrativen und formalen Konventionen, die das Genre bietet. Somit wird deutlich, dass der Regisseur den Kampf um eine Pazifikinsel während des Zweiten Weltkriegs nicht bloß auf der Leinwand nachzeichnet, sondern vielmehr das Szenario nutzt, um ganz anderen Fragen nachzugehen und sich mit weitreichendere Themen zu beschäftigen. Es stellt sich damit aber die Frage, wie man sich dem Werk am besten interpretativ nähert. Eine Schlüsselrolle kommt hierbei der Natur zu. Gerade deren Darstellung, die weit über eine bloße Reduzierung auf einen Handlungsraum hinausgeht, verleiht dem Film mythische und spirituelle Ausdruckskraft. Die Kamera beschwört eine Welt, in der der Mensch, die Natur, Schönheit und Tod miteinander verbunden sind. Das erinnert an den Pantheismus, einer philosophisch- religiösen Strömung aus dem 18. Jahrhundert. Vergleicht man die Merkmale und Ansichten des Pantheismus mit *The Thin Red Line*, dann ergeben sich ganz neue Zugänge zu Malicks Film. Dazu ist es zunächst nötig, die geistige Strömung Pantheismus genauer zu betrachten.*



Wenn man sich mit dem Pantheismus auseinander setzt, dann muss man sich darüber im Klaren sein, dass es sich hierbei nicht um einen klar zu definierenden Sachverhalt handelt. Das Gleiche gilt für Begriffe, die entweder einen dem Pantheismus verwandten Sachverhalt bezeichnen (Panentheismus) oder die Gegenposition zu diesem darstellen (Theismus). Sie alle haben gemeinsam, dass es sich um unscharfe Begriffe handelt. Das liegt zum größten Teil in der Natur der Sache selbst. Pantheismus hat das Verhältnis von Gott und der Welt zum Inhalt. Damit beschäftigt er sich mit einem Thema, welches eigentlich der Theologie vorbehalten ist. Allerdings handelt es sich beim Pantheismus nicht um eine ausgeprägte religiöse Vorstellung, die zudem institutionell verankert wäre, sondern um eine bestimmte Weltanschauung und eine Art philosophischen Standpunkt. Die Grenzen zwischen Philosophie und Religion sind hierbei fließend, wobei auch ein Stück Mystizismus mitschwingt. Bei den folgenden Ausführungen muss die Unschärfe immer im Hinterkopf behalten werden.

Zentral für den Pantheismus sind zwei Merkmale bei der Charakterisierung der Welt. Die am meisten verbreitete Ansicht besagt, dass die pantheistische Lehre die Gesamtheit der Dinge wie die Natur, den Menschen und den Kosmos mit Gott gleichsetzt. Eine subtilere Sicht des Pantheismus geht über das bloße Gleichsetzen von Gott und Welt hinaus und führt zum Erkennen einer höheren, dem Kosmos immanenten Kraft. Diese alles verbindende und als göttlich verstandene Kraft kann das Ziel von Anbetung oder die Quelle von religiöser Ethik sein. Mit dieser differenzierteren Sicht wird der Pantheismus zu einer „wirklichen metaphysischen und spirituellen Option.“(1)

Zum anderen und daraus folgend lehnen die Anhänger des Pantheismus einen personalen Gottesbegriff ab. Diese Sichtweise führte dazu, dass Gegner den Anhängern des Pantheismus atheistische Motive vorwarfen. Die Immanenz Gottes in der Welt macht die Annahme eines personalen Lenkers, der in die Welt eingreifen könne, ebenso unnötig wie eine Schöpfung aus dem Nichts. Das Ganze des Seins war schon immer göttlich und wohlgeordnet und somit rational mit Vernunft nachvollziehbar. Gott oder in diesem Zusammenhang präziser das Göttliche ist ein unpersönliches Prinzip oder eine Kraft, das Göttliche und die Welt verschmelzen zu einer Wirklichkeit. Der Kontrast zu dem klassischen christlichen Gottesbegriff wird hier deutlich. Die Trennung zwischen empirischer und transzendenter Welt wird aufgehoben, Religion wird zum Glauben an das Eine, das Universum, das Ein und Alles.(2)

Der Begriff selbst stammt aus den Anfängen des achtzehnten Jahrhunderts, der Pantheismus ist somit eine Erscheinung der

Neuzeit. Allerdings greift die Bewegung philosophische Traditionen auf, die bis in die Antike zurückreichen. Seit seiner Einführung gibt es Bestrebungen, frühere Gedankenschulen und -systeme oder das Wirken von bedeutenden Personen nachträglich dem Pantheismus zuzuordnen und daraus eine „pantheistische Tradition“ zu konstruieren, die es jedoch so nicht gab. (3) Zusätzlich zu der ohnehin vorhandenen Unschärfe des Begriffs entstand damit viel Verwirrung. Jedoch lassen sich zwei Quellen aufführen, die entscheidende Impulse für die Entstehung des Pantheismus lieferten: Die Denkschule der antiken Stoiker sowie später das Wirken des Philosophen Baruch de Spinoza, welcher wiederum selbst stark von den Stoikern beeinflusst war.

Die Stoiker betonten die Einheit des Universums. Physische Realität sowie Denken sind eins und Attribute oder Erweiterungen eines einzigen göttlichen Seins. Das Universum ist also ein Körper, der durchdrungen und beseelt ist von einer göttlichen Vernunft. Diese der Welt immanente Kraft ist das vereinende Prinzip, die damit ein Objekt der Verehrung ist. Die Stoiker entwickelten daraus eine eigene Ethik. Diese forderte es, das Schicksal mit Würde und Ruhe zu ertragen, dabei die Welt zu beobachten und die darin immanente göttliche Kraft zu erkennen, um schließlich zum Einklang mit dieser zu gelangen. Spinoza griff diese Gedanken auf und versuchte, die in der Gedankenwelt des Barocks vor allem durch Descartes propagierten Trennung von Denken und Sein zugunsten einer gesamtheitlichen Lehre zu überwinden. Diese Einheitslehre sowie die Ablehnung eines göttlichen Willens oder Person seitens Spinoza macht die starke Übereinstimmung zwischen seiner Gedankenwelt und die der Pantheisten deutlich. Sowohl die Stoiker als auch Spinoza betonten den Wert von Gefühl und Vorstellungskraft. (4)

Der Begriff Pantheismus wurde von dem Engländer John Toland 1705 in die philosophische Diskussion eingeführt. Dieser propagierte in seinen Publikationen das Gedankengut der oben genannten Vorläufer, wobei sein Antrieb eine persönliche Enttäuschung über das traditionelle Christentum war. In der Folgezeit wurde der Begriff von Gegnern der Bewegung als Anklage benutzt, war anfangs somit negativ konnotiert. Im 18. Jahrhundert erreichte die Strömung ihren größten Einfluss, was sich am Ende des Jahrhunderts stattfindenden, sogenannten „Pantheismus – Streit“ zeigte. Die mit diesem Streit verbundene Diskussion führte dazu, dass Vertreter verschiedener Disziplinen wie Theologie, Philosophie oder Literatur (Goethe) von den Ideen des Pantheismus beeinflusst worden sind. (5)

Von diesen verdient der Theologe Friedrich Schleiermacher eine nähere Betrachtung, da er nach dem rationalen Weltbild der Aufklärungen eine Neubestimmung des Religionsbegriffs

durchführte. Seine Thesen blieben auch in der Folgezeit prägend, wobei sich Übereinstimmungen mit den Lehren des Pantheismus feststellen lassen. Schleiermachers Neuansatz entzog die Religion der Kritik der Aufklärung, indem er das Gefühl zur Basis der Weltanschauung machte. Der menschlichen Erfahrung nach sind Gefühle stärker als der kritische Intellekt. Während sich Rationalität auf ein Objekt bezieht, vermittelt Religiosität ein unmittelbares Bewusstsein für das Ganze. Religiosität in der reinsten Form ist nicht einmal rationales Verstehen in der einfachsten Form, sondern ein Erlebnis, bei dem sich das Selbst verliert und Grenzen überstreitet, hin zu der Gesamtheit des Seins. In dieser Phase wird sich der Mensch dessen bewusst, was für Schleiermacher die Basis der Religion ist: Das Gefühl der absoluten Abhängigkeit. Dieses Abhängigkeitsgefühl verweist auf das höchste und ultimative Sein, in dem die Grenze zwischen dem Selbst und der Umgebung aufgehoben wird zu einer Einheit. Dieses höchste Sein wird in der Philosophie als das Absolute bezeichnet und ist die Grundlage für Spiritualität. Das Gefühl des Seins als das Endliche im Unendlichen wird die Basis der romantischer Naturphilosophie, und es zeigt sich auch bei Schleiermacher, dass eine Trennung von empirischer und transzendentaler Welt unnötig ist. Das Unendliche wiederum offenbart sich in der Natur, die als Verbindung zum Unendlichen verstanden wird, wobei es die Aufgabe von Kunst und Wissenschaft ist, diese Offenbarung zu vermitteln. Dieses Gefühl ist universell, für Schleiermacher ist Religiosität ein Bestandteil der menschlichen Natur. (6)

Der Biograph Schleiermachers, Wilhelm Dilthey, griff dessen Ideen auf und prägte den Begriff des „Erlebnisses“. Dieses bezeichnet das Eingreifen des Göttlichen in die Welt, welches wiederum nach den Thesen Schleiermachers über das Gefühl erfahren werden kann. Somit ist Schleiermacher sehr nah an dem Denken der Pantheisten, weswegen seine gerade in den frühen Werken vertretene Weltsicht auch als „Gefühls-Pantheismus“ bezeichnet wird. Am ehesten unterscheidet Schleiermacher sich von den traditionellen Pantheisten dadurch, dass letztere oft nicht darauf verzichten wollen, alles Sein auch rational erklären zu können. (7)

Im Laufe des 19. Jahrhunderts flaute zwar das Interesse am Pantheismus ab, gleichzeitig sahen sich dessen Anhänger am Anfang und in der Mitte des 20. Jahrhunderts Angriffen ausgesetzt. Publikationen entstanden, die sich wider dem Pantheismus wandten und eine neue Diskussion um dessen philosophische und religiöse Ausrichtung entfachten. Das zeigt bereits, dass die Strömung sich immer noch einer gewissen Beliebtheit erfreute. Auch Kritiker mussten zugeben, dass der Pantheismus die Lücke füllt, die das traditionelle Christentum bei einigen Menschen hinterließ, gerade

was das Versagen der Theologie gegenüber den Naturwissenschaften angeht. Vielleicht deshalb erfreute sich die Strömung vor allem bei Intellektuellen und Naturwissenschaftlern einiger Beliebtheit, weshalb der Pantheismus von seinen Gegnern das Etikett „Bildungsreligion“ verliehen bekam. Das ging so weit, dass einige in dem Pantheismus die „heimliche, mystische Religion unserer Zeit“ zu sehen glaubten. Zu den prominentesten Vertretern der Naturwissenschaftler, der die Position des Pantheismus vertrat, zählte Albert Einstein, der sich in den 30er Jahren öffentlich diesbezüglich äußerte und seinen Gottesbegriff mit einem Gefühl für die „Vernunft, die sich mit der erfahrbaren Welt offenbart“, beschrieb. (8)

Doch nicht nur bei den empirisch arbeitenden Naturwissenschaftlern gab es eine Vorliebe für pantheistische Ideen, auch gab es Geisteswissenschaftler, die nach dem zweiten Weltkrieg tätig waren und in deren Schriften sich pantheistisches Gedankengut wiederfindet. Von besonderer Bedeutung ist hierbei Mircea Eliade, nicht zuletzt deshalb, weil seine Schriften auf breite Resonanz im amerikanischen Raum gestoßen sind. Wie seine Vorgänger geht auch Eliade von einer Naturmystik aus, bei der sich das Heilige in den Dingen der profanen Welt ständig manifestiert. Allerdings dreht Eliades die Richtung des Zugangs zum Heiligen im Gegensatz zu Schleiermacher und Dilthey um. Der Zugang ist möglich, weil sich das Heilige eben von selbst offenbart, und nicht aus dem Gefühl oder dem Erlebnis heraus. Dabei ist es nicht widersprüchlich oder erstaunlich, dass sich das Heilige in so einfachen Dingen aus der Natur wie Steinen manifestiert, sondern dass es sich überhaupt offenbart. Auch bei Eliade findet sich der Gedanke, dass der Sinn für das Heilige über den Kulturen und Religionen steht und diese verbindet. Fast alle Völker und Kulturen haben in der Natur Stätten, die als beseelt galten, gefunden, bis diese erschöpft waren. (9)

Tatsache ist, dass pantheistisches Gedankengut auch in den Religionen und Philosophien anderer Kulturen zu finden ist. Zu nennen wären hier der Taoismus oder der Hinduismus genauso wie der Buddhismus, der streng genommen keine Religion sondern eine atheistische Weltanschauung ist. Die Verbindung liegt hier in der Verehrung oder Duldung einer unpersönlichen Gottheit. Auch neuere, quasi religiöse Bewegungen oder Strömungen innerhalb des christlichen Glaubens greifen Merkmale des Pantheismus und seines ganzheitlichen Denkens auf. Das gilt vor allem für die New Age – Bewegung, die wiederum Einflüssen von östlichen Kulturen ausgesetzt ist. (10)

Es zeigt sich, dass der Begriff Pantheismus zwar schwer zu definieren ist, jedoch bis in die Gegenwart das Denken beeinflusst. Der Pantheismus mit seinen mystischen Anklang kommt dem

menschlichen Bedürfnis nach Spiritualität entgegen. Allerdings ist Kritik an dieser Weltansicht in einigen Punkten angebracht. Dabei ist der Vorwurf von philosophischen Kritikern, der Pantheismus stehe für einen Rückfall in vorwissenschaftliches und -kritisches Denken, noch nicht sehr schwerwiegend. Bedeutender ist der Vorwurf, dass der Pantheismus bedenkliche ethische Konsequenzen mit sich bringt. Das beinhaltet eine Geringschätzung des Individuums, keine Differenzierung zwischen Gut und Böse sowie „Absurdität gegenüber dem Weltübel.“ Zur Kritik gehört ebenfalls die Auffassung, dass der Pantheismus eine Möglichkeit ist, über das Göttliche nachzudenken, ohne sich selbst dabei zu verändern. Wenn das Absolute nur der Endpunkt aller Empirie ist, so widerspricht es dem Motto traditioneller Mystik, das besagt, dass „der einzige Weg, das Transmentale wirklich zu kennen, ist, sich tatsächlich zu transformieren.“(11)



2. Der Schmale Grat – Narrative und formale Aspekte

Wie weit *The Thin Red Line* davon entfernt ist, ein traditioneller Kriegsfilm zu sein, zeigt die Ablehnung der narrativen Konventionen, die das Genre bietet. Die Handlung dreht sich um den ersten wichtigen Sieg der Amerikaner über die Japaner im Pazifikkrieg auf Guadalcanal – doch obwohl dies zu einer Reihe von Kämpfen führt, reichen diese als Handlungsrahmen nicht aus. Das Wort Guadalcanal selbst taucht genau zweimal auf, und wird beiläufig erwähnt. Selbst bei der Einsatzplanung am Anfang auf dem Schiff wird nur von „dem Felsen“ gesprochen.

Ebenso wenig wie der Ort spielen die Zeit, die Motive der eigenen Seite oder die des Feindes eine Rolle. Politische oder historische Antworten auf die Frage nach dem Ursprung des gezeigten Tötens werden ignoriert. Ebenfalls auffällig ist der Verzicht auf spannungsgeladene Passagen, obwohl der Kriegsfilm an sich mit dem Kampf auf Leben und Tod genug Vorlagen für solche bietet. Laut Auffassung der Autoren Bersani und Dutoit gibt es genau eine Szene, die durch narrative Signifikanz und Spannung gekennzeichnet ist. Gemeint damit ist die Befehlsverweigerung von Captain Staros (Elias Koteas) gegenüber Colonel Tall (Nick Nolte),

als es um den selbstmörderischen Sturm eines Hügels geht. (12)

Man kann noch zwei weitere Szenen hinzufügen. An einer Stelle rennt Sergeant Welch (Sean Penn) durch einen Kugelhagel, um einem verwundeten Soldaten das Sterben zu erleichtern. Gerade den Lauf durch feindlichen Beschuss kann man aufgrund der darin innewohnenden Spannung und Geschwindigkeit als eine Standardsituation des Kriegsfilms betrachten. Die zweite Ausnahme ist der Sturm der Stellungen auf den Hügel durch einen kleinen Trupp unter der Leitung von Captain Gaff (John Cusack). Die ganze Sequenz beinhaltet Elemente wie das Anschleichen, ein Feuergefecht samt aufopferungsvollen Einsatz des Einzelnen, den Kampf Mann gegen Mann sowie den Sieg einer kleinen Gruppe gegen eine Übermacht. Doch sind die beiden beschriebenen Szenen relativ unbedeutend im Vergleich zum Rest der Handlung. An der generellen Richtigkeit der Beobachtung der beiden Autoren ändern sie nichts.

Es wird deutlich, dass, wenn narrative oder historische und politische Aspekte eine untergeordnete Rolle spielen, es dem Filmemacher um andere Themen gehen muss. Malicks komplexes Beziehungsgeflecht lässt dabei viele Assoziationen zu. Je nach Standpunkt kann man *The Thin Red Line* als eine Verarbeitung von uramerikanischen Mythen lesen. Kai Mihm sieht, vor allem unter dem Eindruck von Malicks Gesamtoeuvre, in dem Film eine Parabel auf die amerikanische Siedlungsgeschichte und den Kampf der Amerikaner gegen die Japaner als eine Aufarbeitung des Kampfes gegen die amerikanischen Ureinwohner. In diesem Zusammenhang ist die Darstellung des amerikanischen Militärs, welches brutal agiert und dessen Symbole wie Orden und Ehrungen sinnentleert erscheinen, die Dekonstruktion eines nationalen Mythos. (13)

Diese Sichtweise ist in Teilen des Film vielleicht angebracht, allerdings auf den ganzen Film angewendet ist sie nicht weitreichend genug. Malicks Werk geht über Genre Grenzen oder über die Behandlung rein nationaler Themen hinaus. Sein Thema ist das Sein an sich, Schönheit der Natur oder die Schrecken des Krieges sind nur Erweiterungen dessen. Diese Feststellung muss noch weiter vertieft werden, an dieser Stelle lässt sich aber eine Deutung ausschließen: *The Thin Red Line* ist kein pazifistischer, kein „bestechender Antikriegsfilm.“ (14) Pazifismus ist eine politische Haltung, die Überzeugung, keine gewalttätigen Mittel zum Erreichen von bestimmten Zielen einzusetzen. Wie beschrieben ist die politische Ebene in dem Werk zu vernachlässigen. Zudem zeigt der Film zwar die Zerstörung und die Schrecken des Krieges, diese werden, wie es der voice-over Kommentar von Witt verdeutlicht, als „das Böse“ verstanden, jedoch wird dieses nicht in Frage gestellt.

Malick nutzt den Krieg, um universellen Beziehungen zu veranschaulichen, und Gewalt ist nur ein Aspekt von diesen. (15)

Das zeigt sich am besten auf der personalen Ebene, wenn man zwei der Charaktere genauer betrachtet. Private Witt (James Caviezel) ist so etwas wie eine Identifikationsfigur für die Zuschauer. Das liegt an seiner Abneigung der Militärmaschinerie gegenüber, eine Einstellung, die sicherlich zu seiner Sympathie beiträgt. Er wird gleich zu Beginn eingeführt als ein Deserteur, und im zwei Gesprächen betont sein Vorgesetzter Welsh, dass Witt abhaut wann er kann und dass Ärger machen seine Lieblingsbeschäftigung sei. Und doch beteuert Witt, dass er seine Einheit liebt. Vor allem aber kämpft und tötet er wie die Anderen auch, der Krieg ist ein Übel, doch er hat ihn akzeptiert. (16) Es gibt im Laufe der Handlung keine Anzeichen, dass er dies nur aus einem hierarchischen Zwang tut. Nachdem er zum Sanitätsdienst strafversetzt worden ist, nutzt er die erste Gelegenheit, um sich der kämpfenden Truppe wieder anzuschließen. Später meldet er sich freiwillig für eine Erkundungsmission. Er ist somit nicht als friedfertig zu bezeichnen, eine Einstellung, die in der Situation des Krieges wenig sinnvoll erscheint.

Das wird deutlich an der Figur von Captain Staros. Dieser vertritt ein humanistisches Weltbild, stets kann man in seinem Handeln und in seinem Gesicht die Sorge um seine Männer und das Entsetzen, wenn diese sterben, sehen. Daraufhin fragt ihn der rücksichtslos erscheinende Tall, der die Gegenposition verkörpert, ob er überhaupt bereit ist, das Leben irgendeines seiner Männer zu riskieren. So unglaublich es auf den ersten Blick erscheint, Tall hat Recht und entwickelt im direkten Vergleich mit Staros mehr Charisma. Die humanistische Verteidigung des Lebens durch den Anwalt Staros im Krieg erscheint absurd. (17)

Ebenfalls eine interpretative falsche Fährte wird mit der Figur von Sergeant Welsh (18) gelegt. Dieser reagiert auf die Schrecken des Krieges mit Zynismus und innerer Verslossenheit gegenüber der Außenwelt. Diese Einstellung mag nachvollziehbar erscheinen, sie führt aber nicht zu weiteren Erkenntnissen über den Ursprung des Tötens. Welsh äußert sich einmal darüber, dass es bei dem ganzen Krieg nur um Besitz ginge. Doch der Kampf, wie er in *The Thin Red Line* dargestellt wird, findet nicht um Besitz wie zum Beispiel Territorium oder Rohstoffe statt, eine solche Erklärung ist eine grobe Vereinfachung und als Erklärung für den Krieg nicht überzeugend. Nur in der Figur von Colonel Tall ist Besitzstreben zu erkennen, aber es geht auch hier nicht um Territorium, Tall möchte den Krieg selbst, auf den er nach eigenen Angaben so lange warten musste, besitzen. (19)

Der Regisseur Malick geht nicht nur auf der narrativen Ebene andere Wege, er findet auch formal spezielle Möglichkeiten, um seiner allumfassenden Frage nachzugehen. Dafür erarbeitet er ein Grundmuster von drei Arten von Kameraeinstellungen, die in verschiedenen Variationen den ganzen Film über verwendet werden. Ein Beispiel ist der erste Gang der gelandeten Soldaten durch die Insel. Die erste Einstellung zeigt Bilder der Umgebung. Die Wahl der Motive erscheint willkürlich, sie folgt nicht der Absicht, dem Zuschauer eine bessere Orientierung innerhalb des filmischen Raumes zu vermitteln. Die Wahl der Einstellungsgrößen schwankt zum Teil sehr stark. Malicks Kamera ist in der Welt, sie erforscht diese, und etabliert nicht eine privilegierte Position von Außen. (20) Die zweite Einstellung ist eine subjektive Kamera eines der Soldaten. Die dritte zeigt eine Großaufnahme des Gesichts des Soldaten. Diese Art der Aufnahme ist die vielleicht charakteristischste in *The Thin Red Line*. In den Gesichtern laufen die Eindrücke der ersten beiden Einstellungen zusammen. Sie reflektieren die Umgebung. Dabei sind die einfach zu deutenden Ausdrücke der Soldaten nicht dazu geeignet, mehr über den Charakter und die Individualität der Protagonisten zu vermitteln, sie zeigen vielmehr verschiedene, zum Teil sehr unterschiedliche Art und Weisen, die Welt zu betrachten. (21)

Bei der subjektive Kamera finden sich auch Einstellungen, die nicht unbedingt die Sicht eines der Soldaten wiedergeben. So existieren Aufnahmen, in denen die Kamera leicht über den Boden schwebt und dabei sogar Grashalme zur Seite schiebt. In solchen Momenten erscheint es fast, als wenn sich die Kamera selbst auf die Erforschung der Umgebung machen würde, oder selbst am Geschehen teilnehmen würde. Das geht sogar soweit, dass die Kamera an einer Stelle „erschossen“ wird.

Neben der oben geschilderten Kombination von verschiedenen Kameraeinstellungen findet sich ein weiteres, charakteristisches Stilmittel, welches im wieder in *The Thin Red Line* auftaucht. Der Filmemacher montiert im großen Rahmen Momentaufnahmen sowie Bilder von Ereignissen, die abseits passieren und auf den ersten Blick nicht mit der eigentlichen Handlung zu tun haben. Auch wenn kein narrativer Effekt erkennbar ist, so erscheint keine dieser Einstellungen überflüssig. Es sind diese Momente, die abseits passieren und doch zur Hauptwirkung der Films beitragen. (22)



3. Das Verhältnis von Mensch und Natur

Will man *The Thin Red Line* auf pantheistisches Gedankengut untersuchen, so kommt dem dargestellten Verhältnis zwischen Natur und Mensch eine zentrale Bedeutung zu. Es ist die Natur, in der sich die Göttlichkeit manifestiert und dort vom Menschen erfahren werden kann. Es ist allerdings nicht einfach, dieses Verhältnis zu beschreiben, da der Regisseur ein sehr kompliziertes Beziehungsgeflecht entwirft. Darin lassen sich drei Arten der Beziehung feststellen. So wie sie präsentiert werden stehen diese zum Teil im Widerspruch, kollidieren miteinander oder existieren parallel und mit der gleichen Daseinsberechtigung.

Am offensichtlichsten ist die Interpretation, dass der Mensch der Natur feindlich gegenüber steht. Er ist es, der Gewalt, Zerstörung und Tod in die diese bringt. Es vergeht eine lange Zeitspanne, bevor es zu Kampfhandlungen kommt. Davor vermitteln eindrucksvolle Aufnahmen die Schönheit und Erhabenheit der Natur. Der Blick auf das harmonische Inselleben hat durchaus dokumentarischen Charakter. (23) Diese Eindrücke stehen im scharfen Kontrast zu den danach folgenden Bildern der Zerstörung – schwarze Rauchschwaden, zerbombte Erde – die der von den Menschen an diesen Ort gebrachte Krieg erzeugt. Der Kampf beginnt mit einem gewaltigen Artilleriebeschuss der Hügel. Da aber kein Feind zu sehen ist hat es den Anschein, als wenn hier der Krieg gegen die Landschaft erklärt worden ist. In der Folgezeit dauert es ebenfalls lang, bis sich aus dem Grün der Umgebung die Umrisse von menschlichen Gegnern hervorheben. Vorher schießen die Soldaten vor allem in das Gras. Das gilt nicht nur für die Amerikaner, inmitten des ersten Gefechts sieht man eine Einstellung entlang eines Maschinengewehrs aus einem der japanischen Bunker. Das Gewehr schießt, doch ist auch hier kein Gegner zu erkennen, die Salven zielen einfach auf einen Hügel.

Direkter wird dieses Motiv bei Sturm des japanischen Lagers aufgegriffen. Ein Soldat beginnt plötzlich, wild auf eine Palme zu schießen, anstatt auf seine menschlichen Gegner. Doch ist diese Feindschaft nicht auf eine Richtung beschränkt. Inmitten des

Kampfes werden zwei Soldaten von einer Schlange bedroht. An einer anderen Stelle droht ein Soldat im Fluss zu ertrinken, bevor ihm ein anderer zur Hilfe kommt. Ein Krokodil, welches am Anfang sanft in das Wasser gleitet, wird später gefesselt von Soldaten auf einem Laster abtransportiert. Ein verwundeter und flugunfähiger Vogel liegt im Gras.

Auffällig ist auch, dass inmitten der Kämpfe plötzlich die Kameraeinstellung weit wird, ganz im harten Kontrast zu dem vorher und danach gezeigten Leiden der Soldaten in nahen Einstellungen. Statt diesem sieht man die Weite der grünen Hügellandschaft, in der sich das hohe Gras sanft im Wind wiegt und das Sonnenlicht durch die Wolken bricht. Die Geräusche des Kampfes verblassen für einen kurzen Augenblick. Diese Einstellung kann man im Rahmen des oben beschriebenen Dualismus von Natur und Mensch sehen. Durch den Einstellungsgrößenwechsel wird die Gegensätzlichkeit des Charakters der beiden „Akteure“ - Schmerz und Gewalt stehen der Erhabenheit gegenüber – betont. Doch gerade diese Sequenz beleuchtet auch eine andere Art von Verhältnis. Die Natur ignoriert den Menschen und sein Wirken. In diesem Zusammenhang ist das Wort Erhabenheit von großer Bedeutung. Man kann diese als Ehrfurcht vor der Größe der Natur verstehen, die im Menschen ein Gefühl der eigenen Beschränktheit gegenüber den Mächten der Natur erzeugt.

Und genau dieses Gefühl wird in *The Thin Red Line* vermittelt. Was ist schon die Zerstörung durch die Geschosse oder die Maschinengewehre im Vergleich zu dem endlosen Grasmeer? Die Natur wird dies absorbieren und stellt somit einen noch größeren Wert dar als sogar der Krieg. Die Bilder zum Schluss des Films machen dies deutlich. Während die Soldaten, Vertreter der menschlichen Zivilisation, nachdem sie ihre Aufgaben erledigt haben, die Insel verlassen, beginnt bereits die Regeneration. Dieses Ende zeigt auch, dass das Ignorieren in beide Richtungen stattfindet. Die Soldaten leben nur inmitten der Landschaft, solange sie eine Aufgabe zu erfüllen haben, und ziehen dann fort.

Es gibt bereits im ersten Drittel des Films eine kurze Szene, die dieses Nebeneinander verdeutlicht. Der Zug der gerade auf der Insel gelandeten Soldaten bricht ins Innere auf. Ihr Aussehen, ihre Ausrüstung und die Mischung aus Faszination und Ehrfurcht in ihren Gesichtern machen deutlich, dass sie nicht zu der Inselwelt gehören. Auf ihrem Marsch kommt ihnen ein Ureinwohner entgegen. Seine Erscheinung qualifiziert ihn als Teil der Welt der Natur. Doch Soldaten und Ureinwohner laufen einfach aneinander vorbei. Einige der Soldaten schauen verwundert dem Mann hinterher. Doch ist dies bereits die einzige Form der Interaktion, die Soldaten unterbrechen nicht einmal ihren Gang. Diese Szene unterstreicht, dass jeder

seinen Aufgaben nachgeht und dass sich die beiden Welten nicht kreuzen. An einer anderen Stelle sieht man eine Eule auf einem Baum sitzen und dem Terror der Menschen zuschauen. Das Bild erinnert an Theaterzuschauer, die abseits sitzen und das Drama auf der Bühne verfolgen, ohne involviert zu sein. (24)

Die dritte Art des Verhältnisses und im Zusammenhang mit dem Pantheismus am interessantesten ist die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Natur und Mensch. Zwischen den Kämpfen sind immer wieder Einstellungen zu finden, in denen sich Soldaten im Gras ausruhen. Diese Bilder strahlen Ruhe und Friedfertigkeit aus, die Natur ist der Ort der Regeneration. Die Aufnahmen von Menschen, Pflanzen und Tieren sind dazu bestimmt, den Menschen in einen Naturkontext zu setzen. (25) Damit werden alle Taten des Menschen zum Teil der Natur, was auch den Krieg mit einschließt. „Warum herrscht dieser Krieg in der Natur? Warum bekriegt die Natur sich selbst...?“ Diese ersten Sätze von Witt am Anfang von *The Thin Red Line* machen dies deutlich.

An anderen Stellen schleichen Soldaten geschmeidig durch das Gras und scheinen mit diesem zu verschmelzen. Dies ist natürlich zum Teil militärische Notwendigkeit, aber die Art, wie dies im Film dargestellt und immer wieder verwendet wird, macht es zu einem ästhetischen Motiv. Das wird deutlich zum Ende hin am Fluss, als es zum Zusammenstoß zwischen Witts Vorauskommando und den Japanern kommt. Bevor diese ins Bild kommen sieht man eine lange Einstellung des Flussbetts. Plötzlich zeichnen sich aus den Grün des Dschungels die Japaner hervor, selbst mit Laub behangen. Dieses Auftauchen ist ein fließender Vorgang, somit erscheinen die Menschen nicht wie irdische Gegner, sondern wie ein Teil der umgebenden Natur. Sie wirken wie „Waldgeister“, die aus dem Unterholz auftauchen. (26) Das ist besonders interessant, da es diese Gestalten sind, die am Ende Witt töten. Denn so erscheint es, als wenn eine endgültige Verschmelzung des Menschen mit der umgebenden Natur erst mit dem Tod möglich sei.

Mit seinen drei Spielarten der Beziehung zwischen Mensch und Natur schafft es Terrence Malick, sich gegen ein traditionelles Verständnis dieses Verhältnisses zu wenden. Laut dem Autor Fergus Daly betont das Naturbild, welches die Filmgeschichte dominiert, die Gegensätzlichkeit der Natur und des Menschen. Die Natur dient diesem entweder als Kulisse für seine Taten oder als eine Herausforderung, die der Mensch entweder überkommt oder bei dem Versuch zugrunde geht. Der Autor betont, dass Malicks Werk in die Tradition der Filme steht, die sich über eine Hierarchisierung der Natur durch den Menschen stellen und die Gleichheit aller Dinge, die nur ein Ausdruck eines großen Ganzen sind, auf die Leinwand bringen. Diese Einschätzung ist zweifellos richtig. Jedoch ist die

Behauptung, dass der Filmemacher nicht den Fehler macht, in „transzendente Naturbilder wie Pantheismus oder Animismus“ abzugleiten, problematisch. Leider erläutert Daly diese Aussage nicht weiter, aber wie im ersten Teil der Arbeit erläutert geht zumindestens der Pantheismus von der Immanenz aus und nicht von einer anderen, transzendente Welt.(27)



4. Sakrale und pantheistische Ikonographie

Pantheisten glauben an die Beseeltheit der Natur und des Menschen durch eine göttliche Kraft. Um The Thin Red Line auf pantheistisches Gedankengut zu untersuchen muss man, nachdem die Bedeutung der Natur dargelegt wurde, davon ausgehen, dass sich spirituelle und religiöse Komponenten im Film wiederfinden. Tatsächlich verfügt das Werk über spirituelle Komponenten, da die Bildsprache religiöse Ikonographie aufgreift.

Nach der ersten Kampfphase löst sich Private Bell (Ben Chaplin) von der Truppe, um allein einen Erkundungsgang zu machen. Er nähert sich dem von Feinden besetzten Hügel, und sieht dessen kahle Spitze, auf der mehrere, anscheinend verkohlte Reste von Baumstämmen stehen. Drei davon heben sich besonders hervor. Somit erinnert diese Bildmotiv an Golgota. Diese Szene, in der auch noch Erinnerungen an Bells Frau eingeschnitten sind, ist hoch komplex und schwer zu deuten. Sie macht aber deutlich, dass der Regisseur Malick eine religiöse Ebene etabliert.

Vor Beginn der Schlacht sieht man Captain Staros vor einem schwarzen Hintergrund, nur beleuchtet von einem goldenen Lichtschein, beten. Die Großaufnahme einer Kerze unterstreicht das Sakrale der Szene zusätzlich. Aus dem Off ist sein Gebet zu hören, Kommentar und Bildinhalt sind hier deckungsgleich. Auch wenn die Symbolik an anderen Stellen im Film nicht so direkt ist wie hier, es fällt auf, dass gerade die voice-over Reden von Witt und Bell, die zahlenmäßig am häufigsten zu hören sind, ebenfalls einen gebetsartigen und somit sakralen Klang haben. Einen ähnlichen Charakter haben die zahlreich im Film verwendeten Einstellungen hoch in den Himmel, sei es als Subjektiven eines der Soldaten oder für sich allein stehend.

Eine interessante religiöse Anspielung ist in der Szene zu beobachten, in der Witt, noch als Sanitäter tätig, einen der Soldaten am Flussufer versorgt. Er pflegt jedoch keine Wunden, stattdessen gießt er ihm mit seiner Handfläche Wasser auf den Kopf, während im Hintergrund der Fluss von vereinzelt Sonnenstrahlen erhellt wird, die deutlich zu erkennen sind. Allein von diesem Bildaufbau her erinnert die Szene mehr an eine Taufe als an die Verarztung von Verwundeten.

Diese Bildmotive könnte man als klassische religiöse Motive bewerten. Um ein pantheistisches Weltbild zu entwerfen verlangt es nach einer eigenen Ikonographie im Film, die als wichtigste Aspekte die unpersönliche, alles durchdringende Kraft sowie die Verbundenheit allen Seins aufgreift. Es lassen sich Ansätze zu einer solchen Ikonographie finden. Als wichtigstes Symbol für Verbundenheit und Verschmelzung dient hierbei das Wasser. Es wird zum einen verwendet in seiner klassischen Symbolik als Ursprung des Lebens. Die Insel, selbst ein mythischer und sakraler Ort, den die meisten Soldaten betreten, um ihre Aufgabe zu erledigen und dann in ihre eigene Welt zurückzukehren, ist noch einmal unterteilt. Die Kämpfe finden statt in einer Zone des Todes, und diese ist gekennzeichnet durch das Fehlen von Wasser. Zweimal, erst von Captain Staros und dann von Captain Gaff, wird Colonel Tall darüber informiert, dass es nicht möglich ist, an diesen Ort Wasser zu finden und schwierig welches herzuholen. Im Gegenzug findet das Ausruhen und Regenerieren am oder im Wasser statt.

Neben dieser Bedeutung ist Wasser ein Symbol für die Vereinigung. Am Anfang in dem Dorf der Inselbewohner sind die Grenzen zwischen dem desertierten Witt und den Einheimischen nirgendwo so aufgehoben wie im Meer. Eine Unterwassereinstellung zeigt im Wasser schwimmende Leiber, die in geschmeidigen Bewegungen durch das satte Blau gleiten und voneinander nicht zu unterscheiden sind und miteinander verschmelzen. Diese Einstellung wird ein zweites Mal im Film verwendet, am Ende, Sekundenbruchteile nachdem Witt von einem Schuss tödlich getroffen worden ist. Die Unterwasseraufnahme verdeutlicht, dass Witt nun mit seiner Umgebung vereint ist und zum Ursprung zurückgekehrt ist. Darüber hinaus wird Wassermetaphorik auch beim Thema Liebe verwendet. An einer Stelle liegt Bell friedlich im Gras, dann erscheinen Erinnerungen an seine Frau. Erst sieht man Momente voller Zärtlichkeit, dann seine Frau baden. „Wir fließen zusammen wie Wasser, bis ich mich nicht mehr von dir unterscheiden kann. Ich trinke dich...“, hört man Bells voice-over Kommentar. Hier werden zwei Symbole gemeinsam verwendet und potenzieren sich, Wasser und Liebe haben einen einverleibenden, vereinigenden Charakter. Wasser und auch Licht sind Metaphern für den universellen Kreislauf

des Seins. (28)

Die Verschmelzung mit der Umgebung wird aber auch jenseits der Wassersymbolik thematisiert. Vor dem ersten Gefecht gibt es eine Einstellung, in der einige Hunde Leichen fressen. Das Bild zeichnet sich durch fehlende Kontraste aus, Erde und Leichen haben fast die gleiche Farbe und sind kaum voneinander zu unterscheiden, was von der Dunkelheit zusätzlich unterstützt wird. Das wirklich Erstaunliche ist, dass dieses Bild, welches vom Inhalt her durchaus als grausig zu bezeichnen ist, beim Betrachter überhaupt keine Abscheu erzeugt. Ganz im Gegenteil strahlt diese Einstellung Ruhe und Friedfertigkeit aus. Das Gleiche gilt für das Gesicht eines toten Japaners, welches gerade noch aus der braunen Erde hervorschaut, wobei es hier ebenfalls keine Farbkontraste gibt. Diese Motiv ist bedeutend, da in der sehr langen Einstellung ein voice-over Kommentar zu hören ist, der suggeriert, dass der Tote zu Witt, der das Gesicht eingehend betrachtet, sprechen würde. Hier wird nicht nur der Aspekt des Einverleibens visualisiert, der zweite Aspekt der immanenten Kraft wird ebenfalls thematisiert.

Es ist die Frage, wer hier zu Witt spricht. Ist es die Seele des toten Japaners, oder ist dieser nun Teil einer einzigen Weltseele und spricht diese zu Witt? Der Begriff, der in *The Thin Red Line* verwendet wird und der der weltimmanenten Kraft oder Vernunft der Pantheisten am nächsten kommt, ist die Seele, wobei von Witt auch der Begriff „Funke“ verwendet wird. „Vielleicht haben alle Menschen eine große Seele...“, hört man Witt beim Gang durch das Lazarett denken. Die Suche nach dieser ist ein komplexer Vorgang, bei dem das Verhältnis von voice-over Kommentar und Kamerablick eine Rolle spielt. Die Kommentare und Stimmen aus dem Off sind ein charakteristisches Stilmittel von Terrence Malick, der Filmemacher benutzt es bei allen seinen Werken. Am Anfang steht das Fragen: „Diese Böse, woher kommt es?“ (Witt). „Liebe! Woher kommt sie?“ (Bell).

Die Fragen sind so allumfassend, dass sie naiv erscheinen. Sie machen aber auch gleichzeitig die Beschränktheit der Sprache deutlich, da die Sprache fragen aufwirft, die sie selbst nicht beantworten kann. Allerdings ist die Bebilderung dieser Fragen nicht unbedingt eine Form der Antwort. Der Blick der Kamera findet gleichzeitig statt, Fragen und Schauen gehen eine Verbindung ein. Damit muss man sich als Zuschauer begnügen, der Film liefert viele einzelne Sichtweisen auf die Welt, doch keine Antworten auf die Fragen, die er stellt. Die voice-over Stimmen haben noch eine andere Funktion, denn sie tragen viel zu der intellektuellen und vor allem emotionalen Ausdruckskraft des Films bei. (29) In ihnen zeigt sich die Zuneigung Malicks zu seinen Figuren, er nähert sich ihnen und formt sie „mit den Worten, die er ihnen in den Mund legt.“ (30)

In diesem Zusammenhang ist der Adressat der voice-over Reden von großer Bedeutung. Dabei handelt es sich meistens um ein schwer zu definierendes „du“. „Wer bist du der du dich in so vielfältigen Formen zeigt? [...] ... die Quelle, aus der alles Leben entsteht. Deine Herrlichkeit, deine Gnade...“, sagt Witt, als die Soldaten nach der Landung in das Inselinnere vordringen. Dabei sieht man verschiedene Naturaufnahmen, von Tieren sowie einer von Pflanzen bewachsenen, alten Götzenstatue. Es deutet alles darauf hin, als wenn es sich bei dem „du“ um jene unpersönliche, alles umfassende Kraft handelt, die von den Stoikern bis hin zu den Pantheisten in der Welt erkannt worden ist. Dabei ist der Adressat nicht immer so eindeutig auszumachen wie im obigen Beispiel, es finden sich auch Stellen, in denen das „du“ eine Doppelbedeutung hat. „Wir! Wir beide! Ein Wesen...“, sagt Bell, als er Bilder von sich und seiner Frau in seinem Kopf sieht. In diesem Fall scheint die zweite Person in dem „wir“ seine Frau zu sein, allerdings ist eine Doppelkodierung zusammen mit der Weltseele ebenfalls möglich. Es lassen sich viele Beispiele für eine solche unklare Anrede und für eine Doppelbedeutung des „du“ finden.



5. Witts spirituelle Reise

Der Annäherung an die Weltseele findet ebenfalls auf der personalen Ebene statt. Witts Werdegang im Laufe der Handlung lässt sich wie ein Erkenntnisprozess lesen, der am Ende zu einer pantheistischen Weltsicht führt. Man kann darin das Muster einer spirituellen Reise erkennen. Dabei sind es drei Merkmale seiner Persönlichkeit, die Witt hervorheben und ihm zu einer Identifikationsfigur für einen solchen Erkenntnisprozess legitimieren.

Er ist ein Grenzgänger, das macht bereits eine lange Einstellung von ihm innerhalb der Exposition deutlich. Er steht dort am Strand zwischen Himmel und Erde und Meer und Land und schaut dem Leben der Inselbewohner zu. Er spielt mit den Kindern, doch ist es klar, dass er nicht Teil dieses Lebens ist. Doch gehört er auch nicht vollständig zu seiner Welt, der Welt der Soldaten. Obwohl er laut eigenem Bekunden seine Einheit liebt, wird er in die Handlung als ein Deserteur eingeführt. Welsh betont beim letzten Gespräch

zwischen den Beiden, dass es Witts Lieblingsbeschäftigung sei, ständig Ärger zu machen und sich nicht anzupassen. Er ist bei seinen Kameraden beliebt, doch beteiligt er sich nicht an ihren Spielen und Ritualen, sondern läuft umher und nimmt mit offenen Augen die Welt wahr.

Dabei ist ihm eine Affinität dem Tod gegenüber zu eigen, seine zweite charakteristische Eigenschaft. Schon während der Exposition, beim Anblick der Idylle und dem Leben innerhalb des Dorfes der Einheimischen, erzählt er plötzlich von dem Sterben seiner Mutter. Damit ist der Tod bereits hier präsent. Witt erzählt, dass er sie um ihre Ausgeglichenheit dem Tod gegenüber beneidet hat. Er selbst konnte nichts Herrliches beim Sterben erkennen, und die Unsterblichkeit habe er nie gesehen. Diese beiläufig am Anfang eingefügte Erzählung ist bedeutend, beschreibt er doch damit den Ausgangspunkt seines Werdegangs. Am Anfang reagierte er nicht anders auf den Tod wie jeder andere Mensch auch. Während des ersten Gefechts gibt es eine Szene, in der sich Sergeant Keck (Woody Harrelson) mit einer Granate den Unterleib wegsprengt und nun am Sterben ist. Die anderen Soldaten weichen ängstlich zurück, zeigen Abscheu dem Tod gegenüber und wissen nicht, wie sie reagieren sollen. Plötzlich ist Witt da, er ist der Einzige, der auf den Sterbenden zugeht und mit ihm spricht, ihm beim sterben hilft. Er lächelt ein wenig, und in seinem Gesicht spiegelt sich eine Mischung aus Faszination und Unschuld. Es ist genau dieser Gesichtsausdruck, der die Distanz abbaut, der das, was er sieht, verinnerlicht und nicht zu einem Spektakel reduziert. (31)

Diese Unschuld ist die dritte Eigenschaft, die Witt hervorhebt. Egal ob er den Tod sieht, das Elend in dem Lazarett oder das Grauen beim Massaker im Lager der Japaner, sein Gesicht behält diesen Ausdruck bei, genauso wie wenn er auf die Erhabenheit der Landschaft, die Schönheit der Natur oder die Vitalität im Dorf der Einwohner blickt. Man kann Witt als stoisch in ursprünglichen Sinne bezeichnen, nicht in der negativen Konnotation, die im heutigen Sprachgebrauch bei diesem Wort mitklingt. Er erträgt sein Schicksal mit Ruhe, blickt in diese Welt, um die göttliche Kraft zu erkennen. „Ich habe eine andere Welt gesehen“, sagt er zu Welsh. Er spricht ebenfalls von „dem Funken“, den er auch noch in Welsh zu erkennen glaubt.

Überhaupt ist Welsh der Gegenentwurf zu Witt. Beide ziehen ganz unterschiedliche Schlüsse aus ihrem Erfahrung, und doch empfinden sie eine Verbundenheit zueinander. Die drei Dialogszenen zwischen den Beiden bilden eine Art Handlungsrahmen. (32) Welshs Reaktion auf die Schrecken, die er gesehen hat, ist Zynismus und Flucht ins Innere. „Ein Mann kam nur eins tun, ein Flecken Erde suchen und sich ein Refugium schaffen“, sagt seine Stimme aus dem Off,

während er und andere Soldaten an den Gräbern von Gefallenen vorbeimarschieren. Letztendlich bleibt ihm aber dadurch der Blick für das, was Witt gesehen hat, verschlossen. Am Ende steht er vor Witts Grab und fragt verbittert, wo den der Funke sei.

Es stellt sich die Frage, woher Witt diese Gelassenheit nimmt. Sie könnte einfach eine ihm angeborene Eigenschaft sein, oder aber das Ergebnis seines Erkenntnisprozesses. Es erscheint so, als wenn er eine Katharsis durchgemacht hätte. Wann diese genau stattgefunden hat ist unklar. Vielleicht hatte das Sterben seiner Mutter bereits eine reinigende Wirkung. Vielleicht haben dies erst die Schrecken des Krieges bewirkt, und darin ist auch seine Gewaltbereitschaft begründet. Er setzt sich dem Grauen aus, um sich dieser Katharsis zu unterziehen. Witt stellt sich der Erfahrung des Krieges, um die Herrlichkeit der Welt auf eine Probe zu stellen, eine andere Welt zu erkennen und seinen Platz in dieser zu finden. (33)

Das ermöglicht ihm seine Offenheit der Welt gegenüber, erst so kann er die Kräfte, die in der Welt wirken, erfassen. Dabei geht er am Anfang noch von zwei Kräften aus. „Gibt es eine rächende Kraft in der Natur? Nicht nur eine Kraft sondern zwei?“ Der Aspekt der Trennung und des Auseinanderreißen dominiert über weite Strecken seine Weltsicht. „Wir waren eine Familie. Wir mussten uns trennen und zu Feinden werden...“ Die Frage nach dem Bösen ist in der Mitte der Handlung noch zentral: „Wer tötet uns? Beraubt uns des Lebens und des Lichts...“ Doch zum Ende hin überwiegt bei ihm eine einheitlichere Deutung. „Was hält uns davon ab, die Hand nach dieser Herrlichkeit auszustrecken?“, fragt er noch beim zweiten Betreten des Inseldorfes. Und es erscheint so, als wenn er die Frage später selbst beantworten kann. Wie bereits erwähnt sieht man noch während des ersten Gefechts das Bild eines verletzten Vogels. Da das Bild in den Kontext der Kämpfe eingeschnitten ist geht nichts Schönes von ihm aus. Doch kurz vor dem Ende des Film kommentiert Witt dieses Bild: „Der eine Mensch sieht einen sterbenden Vogel und denkt, dass es nichts auf der Welt gibt als grundlosen Schmerz [...] Der andere Mensch [hier ist eine Einstellung von Witt zu sehen] blickt auf denselben Vogel und sieht Herrlichkeit...“ Das Vogelsymbol und seine Erzählung fassen seine Erkenntnis über die Welt zusammen. Die Probe ist bestanden, die Herrlichkeit der Welt ist sogar in der drastischen Situation des Krieges für ihn erkennbar. Die Welt ist eine einzige Seele, die so von den Anderen außer Witt nicht gesehen wird, aber die nichts ist als die sichtbare Welt, die jetzt erscheint. (34)

Dabei ist diese Erkenntnis auch umgekehrt anwendbar, sie beschränkt sich nicht nur auf die Fähigkeit von Witt, das Schöne im Grausigen zu erkennen. Es gibt in *The Thin Red Line* eine Szene, in

der Witt ein zweites Mal das Dorf der Inselbewohner betritt. Diesmal hat er seine militärische Kleidung an und die Kämpfe um den Hügelkamm hinter sich. Sein Gesicht hat immer noch den gleichen Ausdruck, wieder registriert er seine Umgebung. Diese erscheint aber wesentlich differenzierter als die reine Idylle vom Anfang. Es gibt immer noch friedliche Momente, doch diesmal ist auch ein Streit unter den Bewohnern oder Sorge in ihren Gesichtern zu sehen. Eine Einstellung zeigt das Innere einer der Hütten, in der an den Wänden Menschenschädel aufgereiht sind. Tod oder Streit sind also nicht einfache Dinge, die erst durch die Soldaten als die Vertreter der Zivilisation in diese Gemeinschaft gebracht worden sind und diese korrumpiert haben, sie waren schon immer Teil dieses Lebens. Hier zeigt sich, dass Malick ein differenziertes Bild von der Welt entwickelt und nicht einfach nur Rousseaus Mythos vom edlen Wilden auf die Leinwand bringt.

Der Erkenntnisprozess führt zu einer Veränderung des Erkenntnisträgers. Witts Affinität dem Tod gegenüber wird zu einem aktiven Todeswunsch. Das zeigt die Analyse seiner Sterbeszene. Diese beginnt damit, dass er die japanischen Soldaten weg von seinen Kameraden auf ein offenes Feld führt. Hier wird er von den Japanern umzingelt, doch gibt es keine Grund für ihn zu sterben. Der Anführer der Feinde kommt auf ihn zu, versucht erst ruhig auf Witt einzureden. Dann schreit er, man erkennt deutlich die Frustration in seinem Gesicht, als Witt ihm sein Gewehr nicht geben möchte. Doch Witts Blick ist ein wenig nach oben gerichtet, sein Gesichtsausdruck entrückt, dann reißt er das Gewehr hoch und wird erschossen. Die endgültige Verschmelzung mit der Welt findet nur über den Tod statt, welcher die letzte Stufe der Selbsttransformation darstellt. Er weiß nun, dass er die Welt ist, in der er lebt, und möchte sein Sein vervielfachen.⁽³⁵⁾ Seine Endrede, die er nachdem er gestorben ist spricht, lässt die Vermutung zu, dass er dies erreicht habe. Die Rede erscheint genauso entrückt und seltsam wie die des toten Japaners vorher. Doch scheint Witt jetzt mehr zu sein als er war, als Sprecher für den Text kommen Witt oder die Weltseele in Frage, als Adressat Witts ehemalige Kameraden, die Weltseele, alle Menschen oder sogar Witt selbst.

Witts Selbstopfer entspringt seinem Wunsch, Teil der von ihm erkannten Weltseele zu werden, doch hat dieses Opfer auch Auswirkungen auf seine Begleiter. Das geht so weit, dass man in ihm eine Erlöserfigur erkennen kann. Direkt nach seinem Tod verlassen die anderen Soldaten die Insel, einige von ihnen machen schon Pläne für ihr Leben, in das sie nun zurückkehren. Man könnte darüber spekulieren, ob es einen Zusammenhang gibt. Ist Witt ein freiwilliges Opfer, bleibt er zurück auf der Insel, damit die Anderen zu ihrem normalen Leben zurückkehren können? Sein bereits

dargelegter Todeswunsch spricht stark dafür. Zumindestens bei Welsh ist eine Veränderung nach Witts Tod zu erkennen. Er verfügt immer noch nicht über Witts Sicht der Welt und ist immer noch ein Zyniker, dass machen seine Gedanken bei der Ansprache des neuen Captains (George Clooney) deutlich. Doch etwas Neues kommt hinzu: „Wenn ich dir in diesem Leben nicht begegnen sollte, dann lass mich den Verlust spüren...“ Er glaubt nun an Witts Funken und seine Welt, und fühlt den Schmerz, nicht dort zu sein. (36)

Anmerkungen

- (1) Auffarth 2000, S. 1318, Hedley 1996, S. 62.
- (2) Gladigow 1990, S. 129, 131, Hanreich 1992, S. 1012.
- (3) Hedley 1996, S. 64f.
- (4) Hedley 1996, S. 65f, 70, 75, Auffarth 2000, S. 1318, Gladigow 1990, S. 141.
- (5) Hedley 1996, S. 64, Hanreich 1992, S. 1012f.
- (6) Reardon 1985, S. 29, 34, 37, 45, Gladigow 1990, S. 130f.
- (7) Gladigow 1990, S. 131f, Hanreich 1992, S. 1012.
- (8) Gladigow 1990, S. 123f, 135f.
- (9) Gladigow 1990, S. 133f.
- (10) Hanreich 1992, S. 1014, Auffarth 2000, S. 1319.
- (11) Auffarth 2000, S. 1319, Gladigow 1990, S. 141.
- (12) Bersani, Dutoit 2004, S. 128f, 131.
- (13) Mihm 2000, S. 50.
- (14) Mihm 2000, S. 51.
- (15) Bersani, Dutoit 2004, S. 161.
- (16) Bersani, Dutoit 2004, S. 141.
- (17) Bersani, Dutoit 2004, S. 140.
- (18) Die Autoren Bersani und Dutoit bezeichnen die von Sean Penn verkörperte Figur als Sergeant Top Welsh und verwenden meist den Namen Top (S. 136). Der vorliegende Text verwendet den Namen Welsh.
- (19) Bersani, Dutoit 2004, S. 137, 149.
- (20) Bersani, Dutoit 2004, S. 144.
- (21) Bersani, Dutoit 2004, S. 145.
- (22) Mihm 2000, S. 44.
- (23) Mihm 2000, S. 52.
- (24) Bersani, Dutoit 2004, S. 160.
- (25) Mihm 2000, S. 55.
- (26) Mihm 2000, S. 57.
- (27) Daly 2000, Internetartikel
- (28) Bersani, Dutoit 2004, S. 170.
- (29) Bersani, Dutoit 2004, S. 134, 143, 146, 158, 171.
- (30) Mihm 2000, S. 53.
- (31) Bersani, Dutoit 2004, S. 60.
- (32) Bersani, Dutoit 2004, S. 147.
- (33) Bersani, Dutoit 2004, S. 172.
- (34) Bersani, Dutoit 2004, S. 168.
- (35) Bersani, Dutoit 2004, S. 165.
- (36) Bersani, Dutoit 2004, S. 167.

Quellenverzeichnis

AUFFARTH, CHRISTOPH: Pantheismus. IN: MÜLLER, GERHARD, KRAUSE, GERHARD [Hrsg.]: Theologische Realenzyklopädie. Studienausgabe Teil II. Bd. 25. Berlin, New

York 2000, S. 1318 – 1320.

BERSANI, L., DUTOIT, U.: Forms of Being. Cinema, Aesthetics, Subjectivity. London 2004.

DALY, FERGUS: The Immanence and Transcendence in the Cinema of Nature.
<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/11/nature.html>

GLADIGOW, BURKHARD: Pantheismus und Naturmystik. IN: BUBNER, RÜDIGER:
Die Trennung von Natur und Geist. München 1990. S. 119 – 143.

HANREICH, HERBERT: Pantheismus. IN: FAHLBUSCH, E. [u.a.] [Hrsg.]:
Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie. 3. Bd.
Göttingen 1992, S. 1011 – 1014.

HEDLEY, DOUGLAS: Pantheism, Trinitarian Theism and the Idea of Unity:
Reflections on the Christian Concept of God. IN: Religious Studies 32 (1996), S. 61
– 77.

MIHM, KAI: Balladen über eine verschwindende Welt. Terrence Malick als Chronist
der amerikanischen Seele. IN: STIGLEGGER, MARCUS [Hrsg.]: Splitter im Gewebe.
Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz 2000. S. 44 – 58.

REARDON, BERNARD M. G.: Religion in the Age of Romanticism. Studies in Early
Nineteenth Century Thought. Cambridge 1985.

ZURÜCK

NACH OBEN

ARTIKEL DRUCKEN