MATTHIAS HURST

Flucht aus der Zeit

Zur narrativen Struktur des Films *Slaughterhouse-Five* von George Roy Hill

1969 drehte der amerikanische Regisseur George Roy Hill den Film *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, einen nostalgisch-melancholischen Western, in dem Paul Newman und Robert Redford zwei sympathische Bankräuber spielen, die sich auf der Flucht vor dem Gesetz nach Bolivien absetzen und dort bei einem Feuergefecht mit der bolivianischen Miliz erschossen werden. 1973 inszenierte er die Gaunerkomödie *The Sting*, in der Newman und Redford zwei durchtriebene, aber gutherzige Trickbetrüger porträtieren, die durch einen raffinierten Plan einen skrupellosen Gangster zu Fall bringen und dadurch die Ermordung eines gemeinsamen Freundes rächen. Trotz des untypischen Endes einerseits und eines reichlich verwickelten Plots andererseits sind beide Filme durch eine durchaus konventionelle narrative Struktur geprägt und waren, nicht zuletzt dank der beiden prominenten Hauptdarsteller, kommerziell außerordentlich erfolgreich; sie wurden mit vier, bzw. sieben Academy Awards (»Oscars«) ausgezeichnet.[1] Zwischen diesen beiden Filmen widmete sich Hill einem anderen Projekt: Er verfilmte den 1969 entstandenen Roman *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* von Kurt Vonnegut, Jr., dem er sich besonders verbunden fühlen mußte, da er selbst wie Vonnegut und dessen Protagonist Billy Pilgrim 1922 geboren wurde und als junger Mann während des Zweiten Weltkriegs in Europa kämpfte.

Das Drehbuch schrieb Stephen Geller, und die Dreharbeiten fanden von Ende Januar bis Juni 1971 in Minneapolis, New York, den Universal-Studios in Hollywood sowie in Prag statt. Prag diente mit seiner außergewöhnlichen gotischen und barocken Architektur als Kulisse für die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Stadt Dresden, und die Tatsache, daß gerade ein ganzer Stadtteil Prags abgerissen wurde, um Platz zu schaffen für moderne Neubauten, erleichterte die Aufnahmen der Szenen, die in den Ruinen Dresdens nach der katastrophalen Bombardierung am 13. Februar 1945 spielen (Madsen 1971, 190).

Der Film Slaughterhouse-Five war - gemessen an den beiden Kinohits *Butch Cassidy and the Sundance Kid* und *The Sting* - kein großer finanzieller Erfolg und nimmt somit eine merkwürdige Position zwischen seinem Vorläufer und seinem Nachfolger ein, ein kleines häßliches Entlein zwischen den beiden stolzen und schönen Schwänen. Es treten keine Stars wie Newman und Redford

1 *Butch Cassidy and the Sundance Kid* erhielt Oscars in den Kategorien Drehbuch, Kamera, Musik und Filmsong, *The Sting* in den Kategorien Bester Film, Regie, Drehbuch, Schnitt, Ausstattung, Kostüme und Musik.

auf, sondern weniger namhafte Darsteller wie Eugene Roche, Ron Leibman, Sharon Gans, Valerie Perrine und Michael Sacks in seiner ersten Hauptrolle.[2] Mit dem Verzicht auf große Stars trägt der Film natürlich auch einem Versprechen des Autors Vonnegut Rechnung, über das er im selbstreflexiven ersten Kapitel seines Romans schreibt. »You'll pretend you were men instead of babies, and you'll be played in the movies by Frank Sinatra and John Wayne or some of those other glamorous, war-loving, dirty old men.«, wirft Mary O'Hare ihm da vor, als sie erfährt, daß er ein Buch über seine Kriegserlebnisse plant, woraufhin er verspricht: »I give you my word of honor: there won't be a part for Frank Sinatra or John Wayne.« (Vonnegut 1977, 13) Vonneguts Erinnerungen an den Krieg sollten kein Buch über Helden und heroische Schilderungen hervorbringen, und so vermeidet es auch der Film in respektvoller Berücksichtigung der Autorintention, bekannte Schauspieler oder beliebte Stars einzusetzen, um die biographisch fundierte Geschichte Vonneguts durch vertraute Gesichter oder erprobte Heldenfiguren zu einem verlogenen Hollywood-Spektakel zu machen und dem Krieg dadurch - absichtlich oder unbeabsichtigt - seinen Realismus und seinen Schrecken zu nehmen.

Hills Romanverfilmung folgt keinem gängigen Erzählmuster und läßt sich keinem Genre eindeutig zuordnen, statt dessen versucht sie, der literarischen Vorlage inhaltlich wie auch stilistisch und narrativ zu entsprechen und adaptiert so die sprunghafte Erzählweise und den bitteren Sarkasmus Vonneguts für die Leinwand. Doch trotz der Popularität des Romans wurde *Slaughterhouse-Five* ein eher unpopulärer Film. Er wurde zwar bei den Filmfestspielen in Cannes mit dem Preis der Jury ausgezeichnet, doch blieb ihm die Anerkennung beim Publikum und den Filmkritikern - vor allem bei der aktuellen Tagespresse - weitestgehend versagt.

Neil D. Isaacs ordnet dem Roman Vonneguts drei verschiedene inhaltliche Ebenen und literarische Intentionen zu: Er sei erstens ein Anti-Kriegs-Roman, der die Unmenschlichkeit und die Absurdität des Kriegs vor Augen führe, zweitens ein Science Fiction-Roman, der das philosophische Problem des freien Willens in einer fatalistischen Welt und das Wesen der Zeit behandle, und drittens ein selbstreflexiver Roman, der sich mit der schriftstellerischen Tätigkeit, mit der Planung, Entstehung und der Funktion eines literarischen Werks auseinandersetze (Isaacs 1973, 129f.). Dem Film gelinge es nicht, so Isaacs, diese drei Ebenen überzeugend zu gestalten. Das Montageprinzip der Zeitsprünge sei schlecht ausgeführt, die Kritik am Krieg sei einer zu breiten Kritik an der amerikanischen Gesellschaft der Nachkriegszeit zum Opfer gefallen, und der Humor des Films sei zu grobschlächtig und zu schrill gegenüber der Ironie und sarkastischen Schärfe des Romans (Isaacs 1973, 130; vgl. Monaco 1979, 226 und Strick 1972, 232f.).

Aufschlußreich ist ein Blick auf die deutsche Filmkritik. Das Thema von *Slaughterhouse-Five*, die Zerstörung Dresdens im Zweiten Weltkrieg, hätte gera-

2 Darüber hinaus geriet *Slaughterhouse-Five* bei seiner Uraufführung im Jahre 1972 in den Schatten des spektakuläreren Films *Clockwork Orange* von Stanley Kubrick, der mit seiner ambivalenten Darstellung von Gewalt sofort zum Gegenstand kontroverser Diskussionen wurde und auch heute noch umstritten ist.

de in Deutschland besonderes Interesse und verstärkte Aufmerksamkeit erwecken müssen, doch blieben die Kritiker - größtenteils vermutlich in Unkenntnis des Romans - ziemlich unbeeindruckt, reagierten zuweilen sogar geradezu feindselig. Von »billiger Schaufenster-Psychoanalyse« und »nationaler Verdrängungsgroteske, Modell USA« war da die Rede (Ponkie 1973), von der »Wiederkehr des amerikanischen Populismus« im Stile der Frank Capra-Filme (Patalas 1973), von »synthetischem Modeprodukt«, »schlimmstem Amateurkino«, einem »mißlungenen Kriegsfilm« und einem »wirkungslosen, kläglichen Scherz« (Donner 1972). Zur Fernsehausstrahlung im Februar 1985 - anläßlich des vierzigsten Jahrestags der Zerstörung Dresdens - bezeichnete ein Kritiker den Film als »Schnulze« und als »gräßliche Selbstbeweihräucherung« Amerikas (Stone 1985).

Ein Schweizer Kritiker warf *Slaughterhouse-Five* Oberflächlichkeit und Klischeehaftigkeit vor und nannte ihn ein »unverbindliches Filmstück, [...] ein Cocktail von schon erlebten Filmfetzen (allerdings in moderner Art gemixt), ein gerissenes Kompendium zur Demonstration, wie gut heute perfekt gemachte Filme die erfolgreiche Bewältigung eines schwierigen Themas vorzutäuschen vermögen.« (Cortesi 1972)[3] Dem Kritiker entging dabei natürlich die eigentliche Intention Vonneguts und Hills. Was er als Schwäche des Films wertet - die Vortäuschung einer erfolgreichen Vergangenheits- und Gegenwartsbewältigung -, ist nichts anderes als die durchaus gelungene künstlerische Strategie der literarischen wie auch der filmischen Präsentation des Stoffes. Der Roman - und in dessen Nachfolge der Film - will ja gerade zeigen, wie die Erinnerungen an den Krieg und die Mißstände der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft *nicht* bewältigt, sondern durch Resignation und Weltflucht verdrängt werden. Die subjektive Erzählweise, die vollständig der Perspektive Billy Pilgrims folgt, darf jedoch keinesfalls mit der objektiven Aussage verwechselt werden. Billys psychische Reaktion auf die erschreckenden und tragischen Erfahrungen seines Lebens ist das Beispiel einer unzureichenden Verarbeitung der Vergangenheit und Gegenwart; Vonneguts kreative Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit, seine literarische Arbeit, deren Ergebnis u. a. der sozialkritische Roman *Slaughterhouse-Five* ist, kann hingegen als gelungene Bewältigung und produktive Verarbeitung des Schreckens von Dresden angesehen werden.

Es ist offensichtlich, daß die deutsche Kritik den Film unabhängig von seiner literarischen Vorlage und der damit verknüpften Adaptationsproblematik bewertet hat, während sich die angloamerikanischen Autoren häufiger um einen Vergleich zwischen Roman und Film bemühen und dabei auch lobende, mitunter begeisterte Worte finden: Lee Atwell sieht in dem Film ein »American masterpiece«, das Anerkennung finden wird, wenn die meisten anderen Filme der siebziger Jahre vergessen sein werden (Atwell 1972/73, 9). Joyce Nelson bewertet Hills Verfilmung als »a remarkable achievement in its own right« (Nelson 1973, 149). Stephen Dimeo erkennt zwar, daß der Film die moderne literarische Struktur des Romans vereinfacht, hält ihn aber dennoch für eine gelungene Adaptation: »For in its more conventional structure and execution Hill's *Slaughterhouse-*

3 Man beachte die eklatante Widersprüchlichkeit: Cortesi nennt den Film »perfekt gemacht«, Donner hingegen bezeichnet ihn als »schlimmstes Amateurkino« (vgl. Donner 1972).

Five not only clarifies the more experimental novel but also manages to lift itself above jaded tales of war and spacemen that tell us aliens alienate, be they human or not.« (Dimeo 1978, 292) Andrew Horton urteilt in seinem Buch über George Roy Hills Filme erwartungsgemäß positiv:

Building from Vonnegut's bitterly ironic novel about the firebombing of Dresden by American forces toward the end of World War II, Hill fashioned a movie in which his sense of style and form, his growing mastery of cinematic technique, and his ability to suggest the significance and magnitude of a historical moment through the lives of a few characters found a harmonious fusion.« (Horton 1984, 81) Und Peter F. Parshall bescheinigt 1987 schließlich sowohl dem Roman als auch dem Film »the breadth of vision we associate with enduring works of art. Just as critics have grudgingly been forced to recognize that Vonnegut's ›pop culture‹ novels may have artistic merit, so Hill's ›Hollywood adaptation‹ may yet be recognized as a real cinematic achievement. (Parshall 1987, 58)

Hills *Slaughterhouse-Five* polarisiert zweifellos seine Rezipienten und steht damit ganz in der Tradition seiner kon-troversen literarischen Vorlage.

Vonnegut selbst äußerte sich überaus enthusiastisch über die Verfilmung seines Romans. In einem aus rechtlichen Gründen nicht veröffentlichten Dokumentarfilm des Produktionsassistenten Robert Crawford über die Dreharbeiten zu *Slaughterhouse-Five* sagte er: »You've probably never heard any author say this before, but the film is better than my book!« (zit. nach: Horton 1984, 82)

Nicht viele Schriftsteller können über die Verfilmungen ihrer Werke glücklich sein, doch Vonnegut zählt sich - nach der Erfahrung von *Slaughterhouse-Five* - zu dieser kleinen privilegierten Gruppe:

»There are only two American novelists who should be grateful for the movies which were made from their books [...]. I am one of them. The other one? Margaret Mitchell, of course.« (zit. nach: Bianculli 1985, 41)

Vonneguts *Slaughterhouse-Five* ist in einer Art und Weise komponiert und geschrieben, die bereits filmisch wirkt. Der rasche Wechsel der Szenen, die Sprunghaftigkeit, mit der sich Billy Pilgrim durch Zeit und Raum bewegt, und die scheinbar distanzierte Haltung des Erzählers gegenüber den oftmals tragischen Geschehnissen der Handlung, die er sachlich und emotionslos registriert wie eine Kamera, erinnern an kinematographische Strukturen und Erzählformen. Aber gerade Literatur, die auf den ersten Blick dem Medium Film so sehr verwandt scheint, stellt einer adäquaten filmischen Adaptation ungeahnte Schwierigkeiten entgegen. Die kaleidoskopartige Struktur von *Slaughterhouse-Five*, die der »telegraphic schizophrenic manner of tales of the planet Tralfamadore« entspricht, läßt sich nicht ohne weiteres filmisch umsetzen. Die Komplexität des Romans mit seiner vielfältigen Vernetzung einzelner Episoden und Handlungsebenen sprengt das narrative Potential des konventionellen Spielfilms. Während die moderne Literatur nach einer mehrere Jahrhunderte umspannenden Entwicklungsgeschichte mit Formen der Zersplitterung und Dekonstruktion spielen kann, ohne ihre Leser zu überfordern, muß sich der Film, der als narrative Kunstform

erst seit 100 Jahren existiert, an gewisse Regeln der Linearität und des logischen Zusammenhangs halten, um seine Rezipienten nicht zu verwirren. Die Verkettung einzelner Einstellungen und Sequenzen und deren Verbindung mit auditiven Elementen, also Dialogen, Geräuschen und Musik, muß in dem Maße gestaltet werden, daß der filmische Handlungsverlauf, der ja nicht fixiert ist wie die Sätze eines literarischen Werks, sondern linear abläuft, überschaubar und verständlich bleibt.

Soll also die sinnhafte Struktur von *Slaughterhouse-Five* auch für den Filmbetrachter noch nachvollziehbar sein, so muß sie zwangsläufig verändert, genauer: vereinfacht werden. Abgesehen von dem Verzicht auf das erste Kapitel des Romans, in dem Vonnegut die Vorgeschichte und Entstehung des Buchs beschreibt, das also außerhalb der eigentlichen erzählten Handlung situiert ist, und dem Verzicht auf die Figur Kilgore Trouts, des Autors zahlreicher Science Fiction-Geschichten, die Billy Pilgrim als Anregung für seine eigenen Ausflüge in die Welt der Phantasie dienen, übernimmt der Film nahezu alle wichtigen Stationen und Personen der literarischen Vorlage. Insofern bleibt Hills Film dem Roman trotz unvermeidlicher Kürzungen erstaunlich treu. Auch die narrative Struktur lehnt sich an Vonneguts tralfamadorianischen Telegramm-Stil an und vermag genau jenen Grad an Modernität zu erreichen, der den Film in einer Balance zwischen experimenteller Erzähl- und Zeitstruktur und allgemeinverständlicher Sinnstruktur schweben läßt.

Der Film *Slaughterhouse-Five* ist in 54 Segmente gegliedert, die unterschiedlichen Zeit- und Realitätsebenen zuzuordnen sind und in ihrer Abfolge den ruhelosen Taumel Billy Pilgrims durch Zeit und Raum darstellen.[4] Die einzelnen Segmente verbinden sich zu drei Erzählsträngen; zwei weitere isolierte Szenen bilden eine Art Rahmen für den gesamten narrativen Ablauf, auch wenn sie nicht auf Anhieb in dieser Funktion zu erkennen sind.

Erster Erzählstrang: Billys Erlebnisse während des Zweiten Weltkriegs, seine Gefangennahme und die Zerstörung Dresdens durch einen Bombenangriff der alliierten Streitkräfte (Segmente 2, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 25, 27, 29, 34, 38, 40, 42, 44, 47, 49, 53).

Zweiter Erzählstrang: Billys Leben nach dem Krieg, seine Heirat und Familiengründung und der Aufbau seiner bürgerlichen Existenz in den späten vierziger, den fünfziger und sechziger Jahren (Segmente 1, 3, 5, 9, 11, 13, 15, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 45, 51).

---

4 Vgl. das Filmprotokoll im Anhang zu diesem Artikel. Die Segmentierung des Films ergab sich aus zeitlichen oder inhaltlichen Zäsuren der Handlung. Die Parallelmontagen in den Segmenten 11, 23, 35, 42 und 44, die Einstellungen verschiedener Zeitebenen miteinander verbinden, sind so schnell geschnitten, daß eine Zergliederung in jeweils einzelne Segmente nicht sinnvoll erschien; statt dessen wurden die Segmente als Ganzes dem jeweils vorherrschenden Erzählstrang zugeordnet. Da der Film keine exakten zeitlichen Angaben liefert, erfolgte die Datierung der Segmente mit Hilfe der Angaben im Roman; einige Episoden ließen sich jedoch nur vage zeitlich einordnen.

Dritter Erzählstrang: Billys Aufenthalt auf dem fernen Planeten Tralfamadore, seine Begegnung mit dem Filmstar Montana Wildhack und die Geburt ihres gemeinsamen Sohnes (Segmente 4, 7, 46, 48, 50, 54).

Die beiden erwähnten Segmente, die sich in keinen der drei Haupterzählstränge einfügen, schildern ein Erlebnis aus Billys Kindheit, das man als symbolische Inszenierung der Geburt auffassen kann, und Billys Tod im Jahre 1976, als er während eines öffentlichen Vortrags von Paul Lazzaro erschossen wird (Segmente 17 und 52).

Vonnegut beschreibt im Roman Billys ersten Zeitsprung als eine beschleunigte Reise durch sein ganzes Leben bis zum Tod und wieder zurück zur Geburt; gleich nach der Geburt findet sich Billy in seiner Kindheit wieder, als sein Vater ihn rücksichtslos in ein Schwimmbecken wirft, um ihm auf diese Weise - »by the method of sink-or-swim« (Vonnegut 1977, 37f.) - das Schwimmen beizubringen. »It was like an execution.« (Vonnegut 1977, 38) Die unmittelbare Verbindung dieser Szene, die im Film als Segment 17 gezeigt wird, mit der Geburt weist diese als traumatisches Erlebnis aus und rechtfertigt den Vergleich von Billys Geburt mit dem Wurf ins kalte Wasser, der als Hinrichtung durch die Hand des eigenen Vaters empfunden wird.[5] Die Schwimmbad-Episode aus seiner Kindheit wird so zur stellvertretenden bewußten Erinnerung an den unbewußten Geburtsschock; gleichzeitig evoziert diese symbolische Darstellung der Geburt bereits den Tod Billys. Lazzaro und Billy selbst, der Mörder und sein Opfer, inszenieren den Tod vor großem Publikum ebenfalls als eine Art Hinrichtung (Segment 52). Die beiden Segmente 17 und 52 markieren also den Beginn und das Ende von Billys Leben und umfassen somit seine ganze Existenz, ohne jedoch am Anfang und Schluß des Films plaziert zu sein. Das achronologische Erzählprinzip des gesamten Films zeigt sich an diesen beiden Schlüsselszenen, die quasi als lebensgeschichtlicher Rahmen fungieren und dennoch nicht an exponierter Stelle, sondern mitten im narrativen Fluß angesiedelt sind.[6]

Lediglich der Erzählstrang mit Billys Erlebnissen während des Krieges ist in sich chronologisch geordnet. Er umfaßt mit insgesamt 21 Segmenten einen sehr viel kürzeren Zeitraum als der zweite Erzählstrang, der mit 25 Segmenten die Jahre zwischen 1948 und 1968 abdeckt, beansprucht jedoch mit einer Länge von 47 Minuten und 39 Sekunden fast fünfzig Prozent der gesamten filmischen Erzählzeit. Die chronologische Ordnung und ausführliche Schilderung der Ereignisse verleihen der Handlungsebene der Kriegsgefangenschaft Billys und der Zerstörung Dresdens ein besonderes Gewicht. Sie bestimmt über weite Strecken - wie auch in Vonneguts Roman - den narrativen Aufbau des Films.

Der Film beginnt jedoch im Jahre 1968, als Billy - nach dem Flugzeugabsturz und seiner Schädeloperation - in einem Brief an die Ilium Daily News von seinen Zeitsprüngen erzählt (Segmente 1, 3 und 5). Nimmt man diesen Zeitpunkt

5 Man kann dies auch theologisch-philosophisch deuten und sagen: Billy, Symbolfigur des verängstigten, existentiell bedrohten Menschen, fühlt sich von seinem Schöpfer unvorbereitet ins Leben geworfen.

6 Vgl. die Abfolge der einzelnen Segmente und ihre Zugehörigkeit zum jeweiligen Erzählstrang im Filmprotokoll im Anhang.

als Gegenwart, so erscheinen alle anderen Ereignisse, mit Ausnahme des Todes von Billy im Jahre 1976, als Vergangenheit - auch der Aufenthalt auf Tralfamadore. Im Roman wird Billy schon 1967 von den Außerirdischen entführt, berichtet davon allerdings erst nach dem Flugzeugabsturz zu Beginn des Jahres 1968. Um den kausalen Zusammenhang zwischen Absturz und Kopfverletzung und der (nur in Billys Phantasie stattfindenden) Reise nach Tralfamadore deutlicher zu machen, verlegt Hill diese Reise nach Billys Heimkehr aus dem Krankenhaus (Segment 45). Die Festlegung von 1968 als Gegenwart der filmischen Erzählung ist nicht zwingend, aber sie wird plausibel, wenn man die Abfolge der ersten Einstellungen betrachtet. Beginnend mit Billy an der Schreibmaschine und seiner Behauptung, er reise unkontrolliert durch die Zeit, in Segment 1, springt der Film im zweiten Segment in die Vergangenheit (Dezember 1944). Von dort kehrt er wieder nach 1968 und zu Billy an der Schreibmaschine zurück (Segment 3); Billy schildert, daß er an diesem Tag bereits auf Tralfamadore war, und sofort zeigt uns der Film in Segment 4 Billy und Montana in der Kuppel auf dem fremden Planeten. Segment 5 führt uns wieder zu Billy ins Jahr 1968 zurück, und er fährt mit seinem schriftlichen Bericht an die Zeitung fort und erzählt, daß er am gleichen Tag auch hinter feindlichen Linien im Zweiten Weltkrieg gewesen sei. Segment 6 kehrt folglich wieder in den Winter des Jahres 1944 zurück. Die Struktur des Films weist also Billy an seiner Schreibmaschine die Funktion eines Berichterstatters, eines ordnenden Erzählers zu, der die ersten Zeitsprünge der Handlung vorbereitet, beziehungsweise kommentiert. Das Jahr 1968 wird somit zur Plattform der folgenden Geschichte und zum Ausgangspunkt der Reisen durch Zeit und Raum.

Allerdings erscheint diese Zeitstufe nur noch einmal im Film (Segment 51), als Billys Tochter Barbara und ihr Mann Stanley versuchen, Billy zu einer psychiatrischen Behandlung zu überreden. Mit diesem Segment endet die Handlung der Erzählgegenwart; es folgen die Darstellungen von Billys Tod in der Zukunft (Segment 52), vom Ende des Krieges im zerbombten Dresden (Segment 53) und von Billys utopischem Familienglück auf Tralfamadore (Segment 54).

Bezeichnenderweise zeigt das letzte Filmsegment des zweiten Erzählstrangs *vor* dem abschließenden Segment 51 Billys Entführung nach Tralfamadore (Segment 45). Matt und erschöpft liegt Billy auf seinem Bett und hört nur noch halbherzig den Worten seines Sohnes Robert zu, der als *Green Beret* im Vietnam-Krieg kämpft und von der Notwendigkeit dieses Kampfes überzeugt scheint. Billy blickt sehnsüchtig zum Fenster, wo wenig später der helle, verheißungsvolle Lichtschein auftaucht, der ihn einhüllt und zusammen mit seinem geliebten Hund Spot zum Planeten Tralfamadore transportiert. Billys ›Entführung‹ kann kaum noch als solche bezeichnet werden, denn in Wahrheit ist sie der ersehnte Ausweg aus einem unerträglich gewordenen Zustand, die Flucht aus dem einförmigen, lähmenden Alltag, der stets die alten Schrecken des Krieges und des Todes in neuen Formen und Variationen enthüllt. Mit Billys Reise nach Tralfamadore und der anschließenden Diagnose seiner Tochter in Segment 51, er sei geisteskrank und müsse einen Psychiater konsultieren, endet die Handlung des zweiten (in der Gegenwart und Realität angesiedelten) Erzählstrangs.

Die Länge einzelner Szenen verrät viel über deren inhaltlichen und narrativen Stellenwert. Den Ratschlag der Tralfamadorianer beherzigend, konzentriert sich Billy Pilgrim ganz auf die guten und erfreulichen Augenblicke seines Lebens und versucht, die schlechten und unangenehmen zu ignorieren.

Das längste Segment zeigt die Ankunft der amerikanischen Kriegsgefangenen in Dresden zu Beginn des Jahres 1945 und ihren Marsch durch die Straßen und Gassen der Märchenstadt, die Billy enthusiastisch mit dem »land of Oz« vergleicht (Segment 27, Dauer: 5 min. 41 sec.). Die architektonische Schönheit Dresdens wird durch die deskriptive Montage - das Segment besteht aus 92 Einstellungen[7] - und die eingespielte Musik, das Allegro aus Bachs 3. Klavierkonzert in D-Dur, zusätzlich betont und filmisch überzeugend in Szene gesetzt. Trotz Billys Gefangenschaft ist dies ein Augenblick des Glücks und der Freude; die Einwohner Dresdens - vor allem die Kinder - erscheinen freundlich, ein junger deutscher Soldat der Wachmannschaft lächelt einer Freundin zu, die ihm stolz nachblickt, und die Amerikaner sind guter Laune und zuversichtlich. Die Idylle endet erst, als ein alter verbitterter Mann, dessen Söhne im Krieg gefallen sind, Billy ins Gesicht schlägt, weil dieser unbekümmert mit den Kindern spielt.

Harmonie und herrliche Ansichten der Stadt Dresden/Prag prägen dieses Segment, das nicht nur aufgrund seiner Länge zu einer Schlüsselszene des Films wird. Die Schönheit, die sich in dieser Szene entfaltet, steht natürlich in scharfem Kontrast zu der Zerstörung, die Dresden in der Nacht des 13. Februars 1945 heimsucht, und soll die Sinnlosigkeit und die barbarische Brutalität des Luftangriffs verdeutlichen. »[...] Dresden indeed appears to be heaven. Hill makes us delight in the city when it is alive, so we will be horrified when we see it dead.« (Parshall 1987, 51) Die Bombardierung durch alliierte Streitkräfte tötet einhundertfünfunddreißigtausend Menschen und vernichtet die Stadt komplett. Die Märchenstadt wird zu einem Ruinenfeld (Segment 44).

Das zweitlängste Segment des Films (Segment 48, Dauer: 5 min. 31 sec.) schildert Montanas Ankunft in der Kuppel auf Tralfamadore - unmittelbar nach der Empfehlung des Tralfamadorianers in Segment 47: »Ignore the bad times, and concentrate on the good!« In der Einsamkeit wird die Gesellschaft eines menschlichen Wesens, noch dazu einer attraktiven Schauspielerin, zu einer überaus positiven Erfahrung für Billy. Die beiden Menschen finden bald zueinander und gründen eine Familie, die Billy endlich das Glück bringt, das er lange ersehnt hat. In seiner Vorstellung schafft er sich eine ideale Welt und eine ideale Partnerin, eine utopische Idylle abseits der menschlichen Gesellschaft, in der Friede und Harmonie, gegenseitiges Verständnis und Liebe herrschen.

Segment 20 ist mit einer Dauer von 4 Minuten und 32 Sekunden die drittlängste Szene und zeigt wiederum ein erfreuliches Erlebnis aus Billys Leben: Im Lazarett des deutschen Kriegsgefangenenlagers stellt sich ihm Edgar Derby vor und wird zu einem väterlichen Freund und Beschützer. Sie unterhalten sich über ihr Leben in der Heimat, ihre Familien und über die Zukunft.

---

7 Segment 27 wird nur noch übertroffen durch die 102 Einstellungen des 42. Segments (vgl. Filmprotokoll im Anhang).

Sind die - wenigen - guten Momente seines Lebens auch ausführlich und lang dargestellt, so gelingt es Billy doch nicht völlig, die schlechten Momente zu ignorieren. Seine verzweifelte Lage hinter den feindlichen deutschen Linien während des Zweiten Weltkriegs, die Zerstörung Dresdens, sein Nervenzusammenbruch nach dem Krieg, sein ermüdendes und oberflächliches bürgerliches Leben in den fünfziger und sechziger Jahren, sein distanziertes Verhältnis zu seiner Familie, der Flugzeugabsturz zu Beginn des Jahres 1968, der ihn beinahe das Leben kostet, und der tragikomische Tod seiner Frau Valencia sind Stationen seiner leidvollen Existenz, die im Film ebenso wie im Roman geschildert werden.

Besondere Bedeutung kommt hierbei den Segmenten zu, die den Luftangriff auf Dresden vorbereiten und darstellen. Die Zerstörung der Stadt und der tausendfache gewaltsame Tod ihrer Bevölkerung sind die zentralen Erlebnisse in Billys Vergangenheit, die ihn geprägt und ihn seiner Hoffnungen auf eine bessere, menschlichere Zukunft beraubt haben. Ausführlich zeigt der Film in den Segmenten 38 und 40 den Tag vor dem Angriff, in Segment 42 schließlich die Bombardierung selbst. Einblendungen des Orts, des Datums und der Zeit und eingeschnittene Originalaufnahmen der Bombenabwürfe erhöhen in diesen Szenen den dokumentarischen Charakter der Schilderung und verweisen auf die Historizität des Ereignisses.

Eine ähnliche Gewichtung erhalten die Segmente, die den Absturz des Flugzeugs Anfang 1968, Billys schwere Verletzungen, seine Operation und seine langsame Genesung und den Tod seiner Frau schildern. Diese Ereignisse nach 1948 treten in den Segmenten 28, 30-33 und 35-37 auffallend geballt auf, schieben die Geschehnisse während des Weltkriegs in den Hintergrund und lassen den zweiten Erzählstrang für einige Zeit die Struktur des Films dominieren, bevor die Handlung mit Segment 38 zur Zerstörung Dresdens zurückkehrt. Die spätere, private Katastrophe der sechziger Jahre wirkt als retardierendes Moment und zögert die Darstellung der historischen Katastrophe der vierziger Jahre hinaus, die dann gleichsam das individuelle Schicksal übersteigt und die Perspektive auf die Allgemeingültigkeit menschlichen Leidens ausweitet. Angesichts des Ausmaßes dieses Leidens erscheint es nahezu unmöglich, die guten Zeiten des Lebens sorglos zu genießen und die schlechten einfach hinzunehmen und gelassen zu ertragen.

Die einzelnen Segmente sind durch spezifisch filmische Gestaltungsmittel oder - wie in der literarischen Vorlage - durch assoziative Reize und Verknüpfungen auf inhaltlicher Ebene miteinander verbunden. Zu den filmischen Gestaltungsmitteln zählen beispielsweise überlappender Ton, *voice-over*-Verfahren und schnell geschnittene Parallelmontagen, die unterschiedliche Handlungsstränge an ihren Berührungspunkten ineinander verzahnen und regelrecht verschmelzen.

Am Ende von Segment 1 bereitet das Motorengeräusch fahrender Panzer aus Segment 2 bereits den Sprung in die Vergangenheit vor. Ebenso wird in Segment 15, als Billy nach seinem Nervenzusammenbruch im Jahre 1948 im Krankenhaus mit Elektroschocks behandelt wird, ein Geräusch aus dem folgenden Segment vorgezogen. Während Billy sich unter den Schocks aufbäumt, ertönt schon das

schrille Signal des Zuges, der die amerikanischen Kriegsgefangenen transportiert und der erst in der nächsten Einstellung zu sehen sein wird. Geräusche dienen als akustische Brücke von einem Segment zum nächsten und deuten durch ihr plötzliches schockartiges Auftreten die abrupte Unmittelbarkeit und verstörende Wirkung der unkontrollierten Zeitsprünge an.

In den Segmenten 38, 40 und 47 werden jeweils Dialoge aus den vorangegangenen Szenen als *voice over* weitergeführt und so Verbindungen zwischen unterschiedlichen Zeit- und Realitätsebenen erzeugt. Bei den Bildern der Bevölkerung Dresdens vor der Bombardierung hört man die Worte des Militärhistorikers B. C. Rumfoord, der die Zerstörung der Stadt als Vergeltung für die Kriegsverbrechen der Deutschen rechtfertigt (Segmente 38 und 40). Nach der Bombardierung bergen die überlebenden Kriegsgefangenen die Leichen aus den Trümmern, während ein Bewohner des Planeten Tralfamadore als *voice over* seine Philosophie der Gelassenheit erläutert und Billy von der unvermeidlichen Katastrophe, die eines Tages das gesamte Universum zerstören wird, berichtet (Segment 47). Sowohl die rechtfertigenden Worte Rumfoords als auch die zweifelhaften Lehren des Tralfamadorianers stehen in spannungsreicher Beziehung zu den Bildern, die sie begleiten. Zum einen relativieren die Szenen friedvoller Zivilisten und spielender Kinder in den überfüllten Straßen Dresdens die Erklärungen Rumfoords über die Rechtmäßigkeit des verheerenden Luftangriffs, zum anderen entlarven die Leichenberge und zerbombten Häuser die tralfamadorianische Philosophie der Unabwendbarkeit aller Geschehnisse als eine menschenverachtende Haltung ohnmächtiger Schicksalsergebenheit und zynischer Resignation. Das *voice over*-Verfahren ermöglicht somit nicht nur Übergänge zwischen einzelnen Segmenten, sondern veranschaulicht durch die Gegenüberstellung von Ton und Bild auch die kritische Auseinandersetzung mit den politischen, sozialen und philosophischen Positionen, die durch einzelne Figuren des Films vertreten werden.

Parallelmontagen schließlich verbinden in den Segmenten 11, 23, 35, 42 und 44 vergleichbare Ereignisse verschiedener Erzählstränge miteinander. Die Einstellungen sind dabei teilweise so schnell zusammengeschnitten, daß die Zeitebenen geradezu verschmelzen. So reagiert Billy beispielsweise in den Segmenten 10 und 11 mit der gleichen Mischung aus kindlicher Naivität und teilnahmslosem Gehorsam auf die Anweisungen der Photographen, die ihn einmal während des Zweiten Weltkriegs für Propagandazwecke, das andere Mal anläßlich der Einweihung des ›Pilgrim Buildings‹ zu Beginn der sechziger Jahre ablichten. Am Ende des Segments 42 werden drei Einstellungen einer Verkehrsampel - erst mit rotem, dann mit gelbem, schließlich mit grünem Signal - zwischen die Aufnahmen einer flackernden Glühbirne geschnitten, die im Keller des Schlachthofs 5 während der Bombardierung Dresdens auf und ab tanzt. Die Verkehrsampel gehört bereits zum nächsten Segment, in dem Barbara ihren Vater Billy im Jahre 1968 vom Krankenhaus abholt und mit dem Auto nach Hause fährt.

Neben diesen filmischen Gestaltungsmitteln bestimmen inhaltliche Elemente in Form assoziativer Verknüpfungen die Struktur des Films und die Reihenfolge der Segmente. In Segment 8 werden Billy, Lazzaro und Weary von deutschen Soldaten gefangengenommen. Einer der Deutschen fordert Weary auf, seine Stiefel

auszuziehen. Sofort beginnt das nächste Segment, Billys und Valencias Hochzeitsnacht im Spätsommer 1948, mit einem Schwenk der Kamera über Billys Stiefel, die am Boden liegen.

Segment 24 schildert eine Szene, die nicht in Vonneguts Roman vorkommt: Billy besucht mit seiner Frau und seinen beiden Kindern ein Autokino. Auf die freizügige Darbietung der Schauspielerin Montana Wildhack reagieren Valencia und Tochter Barbara mit Empörung, Billy und Robert hingegen genießen den Anblick der nackten Verführerin auf der Leinwand. Vater und Sohn teilen ein gemeinsames Interesse. Das folgende Segment 25 zeigt Billy und Derby auf ihrem Transport nach Dresden. Derby schreibt einen Brief an seine Frau, in dem er ihr mitteilt, wie stolz er auf seinen Sohn ist, der ebenfalls Militärdienst leistet. Das gute Verhältnis zwischen Vater und Sohn imponiert Billy. Schon folgt der Sprung zum nächsten Segment, in dem Billy im Jahre 1965 den sechzehnjährigen Robert aus dem Gewahrsam der Polizei abholt; er wurde festgenommen, weil er einen katholischen Friedhof geschändet hat. Das übergreifende Thema dieser drei Segmente ist die Vater-Sohn-Beziehung, die im Falle Derbys vorbildlich erscheint, im Falle Billys jedoch scheitert.

Billys Sohn Robert tritt in Segment 45 noch einmal, diesmal in der Uniform eines *Green Berets*, auf, um sich mit seinem Vater zu versöhnen; den Stolz, den Derby angesichts des militärischen Engagements seines Sohnes fühlt, kann Billy seinerseits allerdings nicht empfinden. Unmittelbar davor wird in Segment 44 das tragische Schicksal des jungen deutschen Soldaten geschildert, der seine Familie und seine Freunde bei dem Luftangriff auf Dresden verloren hat und von panischem Schrecken erfaßt wird, als er mit dem Anblick der zerstörten Stadt konfrontiert wird. Durch die Anordnung der Segmente wird Robert assoziativ mit dem deutschen Soldaten verknüpft und der Vietnam-Krieg als blutiger Nachfolger des Zweiten Weltkriegs gekennzeichnet. Die Teilnehmer dieser Kriege - Billy, sein Sohn Robert und der junge deutsche Soldat - erscheinen gleichermaßen als Opfer historischer Tragödien, die im anklagenden Untertitel des Romans, *The Children's Crusade*, paradigmatisch benannt sind.

Ebenso wie in der literarischen Vorlage wird natürlich auch in Hills Verfilmung die traditionelle, lineare Dramaturgie epischer Prägung durch die Zeitsprünge des Protagonisten aufgelöst. Spannung entsteht nicht mehr durch die chronologische Abfolge unvorhergesehener Ereignisse, sondern durch die Verknüpfung scheinbar unzusammenhängender Zeitstufen, die assoziativ miteinander verbunden werden, um die lähmende Gleichförmigkeit und Tragik der Existenz Billys zu verdeutlichen. Diese Aufhebung einer dramaturgischen Entfaltung von Handlung in zeitlich korrekter Folge ist im Film zwar nicht so radikal durchgeführt wie in Vonneguts Roman, doch läßt sich das Prinzip der Vorwegnahme auch hier feststellen.

Als eine moderate Anwendung dieses Prinzips können die auffällig in Szene gesetzten Masken verstanden werden, die sowohl in Segment 28 als auch in Segment 40 ein nahendes Unheil ankündigen. Vor dem Start des Flugzeugs in Segment 28 sieht Billy zwischen den Menschen, die am Rande der Startbahn

winkend Abschied nehmen, wie in einer Vision die Männer stehen, die ihn später blutüberströmt an der Absturzstelle finden und retten werden. Der Anblick ihrer Skimasken wirkt bedrohlich und deutet als böses Omen bereits die tödliche Katastrophe an. Billy verhält sich in diesem Augenblick äußerst untypisch - aber dennoch menschlich! Er versucht, den Start des Flugzeugs zu verhindern, um dadurch das Leben der Menschen an Bord zu retten. Um die filmische Spannung in einem traditionellen Sinne zu steigern, fällt Billy kurzfristig aus seiner Rolle des gelassenen und emotional unbeteiligten Zeitreisenden heraus und versucht tatsächlich, den Ablauf der Zeit zu verändern. Diese Reaktion zeigt, wie sehr die tralfamadorianische Philosophie des geduldigen Ertragens dem menschlichen Naturell widerspricht - und es mag kein Zufall sein, daß die Skifahrer, die eigentlich zu Billys Lebensrettern werden, in ihren Masken unheimlich und unmenschlich aussehen und wie Wesen von einem anderen Planeten erscheinen. Sie verkörpern sozusagen die Bewohner Tralfamadores, die einerseits hilfreich und trostspendend auftreten, andererseits jedoch das menschliche Mitgefühl und den menschlichen Wunsch nach Veränderung und Verbesserung gesellschaftlicher Zustände in Billy abtöten. Sein Versuch, den Start des Flugzeugs zu verhindern, ist sein letztes Aufbäumen gegen Fatalismus und Resignation.

In Segment 40 spielen maskierte Kinder in den Straßen von Dresden. Auch hier kündigen die Masken eine Katastrophe an, denn in der folgenden Nacht wird der alliierte Luftangriff die Stadt völlig zerstören. Darüber hinaus haben die Masken aber auch in dieser Szene eine ambivalente Wirkung. Sie erscheinen im Bild, als Rumfoord in seinem *voice-over*-Kommentar gerade von den Kriegsverbrechen der Deutschen und den Vernichtungslagern der Nazis spricht. Die unmenschlichen und barbarischen Auswüchse des Faschismus nehmen in den Fratzen und Tiermasken der Kinder Gestalt an. Das häßliche Antlitz brutaler Gewalt und menschenverachtender Ideologie blickt dem Zuschauer aus den Gesichtern unschuldiger Kinder entgegen. Natürlich tragen diese Kinder keine Schuld an den Verbrechen Deutschlands; natürlich werden sie zu Opfern der Vergeltungsmaßnahmen der alliierten Streitkräfte. Der Krieg macht keine Unterschiede zwischen Tätern und Opfern.

Deutlicher gestaltet sich das narrative Prinzip der Vorwegnahme bei dramatischen Geschehnissen, die ihr Überraschungspotential dadurch verlieren, daß sie schon vorzeitig explizit angekündigt werden, wie beispielsweise der sinnlose Tod Edgar Derbys in den Ruinen von Dresden. In Segment 13 und in Segment 21 wird die standrechtliche Erschießung Derbys bereits erwähnt, zuerst von Billys Mutter im Krankenhaus für Veteranen, dann von Billys Frau Valencia an ihrem 18. Hochzeitstag. Der Zuschauer ist also schon darauf vorbereitet, wenn die Exekution in Segment 49 tatsächlich gezeigt wird. Sie spielt sich dabei wie nebensächlich im Hintergrund ab, während sich im Vordergrund zwei SS-Offiziere über den Wert der kleinen Porzellanfigur unterhalten, die Derby zum Verhängnis wurde. Ebenso wie für den Leser des Romans stellt für den Betrachter des Films der Tod Derbys an sich keine Überraschung mehr dar, so daß die Hinrichtung nicht mehr groß in Szene gesetzt werden muß. Sie erscheint als Selbstverständlichkeit, als Belanglosigkeit, die nur zufällig von der Kamera registriert wird. Aber

natürlich wirkt gerade dieses Desinteresse am menschlichen Sterben, das in den Hintergrund der Bildkomposition geschoben wird, schockierend. Die Inszenierung wird zum filmischen Äquivalent der emotionslosen Berichterstattung, die am Ende des Romans Derbys Tod in wenigen Worten zusammenfaßt - »Somewhere in there the poor old high school teacher, Edgar Derby, was caught with a teapot he had taken from the catacombs. He was arrested for plundering. He was tried and shot.« (Vonnegut 1977, 186) -, und sie wird zum filmischen Äquivalent der stereotypen Formel »So it goes«, die Vonnegut in seinem Roman jedem geschilderten Todesfall folgen läßt (vgl. Horton 1984, 84f.).[8] Die Ambivalenz in der Bewertung des Todes und der angemessenen Haltung gegenüber dem menschlichen Leid, die den ganzen Roman prägt, findet in dieser Zuspitzung ihren stärksten Ausdruck. »If at times ›So it goes‹ reads like a resigned ›Let it be‹, it more often comes through as the reverse: ›Let it be *different* - let all these dead live!‹« (Allen 1991, 96)

Die vermeintliche Distanz zum menschlichen Leiden und kühle Betrachtung des sinnlosen Sterbens vermitteln nicht etwa Gefühllosigkeit und Hartherzigkeit, sondern erwecken sowohl beim Leser als auch beim Filmzuschauer in Wahrheit tiefe Anteilnahme.

Vonneguts Roman wie auch Hills Film machen die Ambivalenz zum fundamentalen Prinzip ihrer jeweiligen narrativen Struktur. Und doch kristallisiert sich aus dieser Ambivalenz eine eindeutige Botschaft heraus.

Billy Pilgrim leidet an seiner Existenz. Verstärkt wird sein Schmerz durch die Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg. Gewalt und Tod, die Zerstörung Dresdens und das sinnlose Sterben unzähliger Menschen erschüttern ihn, die Scheinheiligkeit und biedere Langeweile seines bürgerlichen Lebens nach dem Krieg lähmen ihn und lassen ihn resignieren, und die Einsicht, daß auch nach den niederschmetternden Erfahrungen des Weltkriegs die Bereitschaft der Menschen zu militärischen Auseinandersetzungen nicht gesunken ist, läßt ihn endgültig am Leben verzweifeln.

Er flieht aus der schmerzlich empfundenen Gegenwart und aus der menschlichen Gesellschaft in die Vergangenheit und in die Phantasiewelt Tralfamadores und versucht, die positiven Erfahrungen seines Lebens zu genießen, die negativen zu ignorieren. Doch die tralfamadorianische Philosophie, die Billy dabei als Grundlage seiner Lebens- und Sichtweise dient, entlarvt sich selbst als inadäquat. Vordergründig scheint sie Billy Trost zu spenden und ihm zu helfen, seine Existenz und die Schrecken der Geschichte leichter zu ertragen, doch tatsächlich kettet sie ihn an die Ereignisse, denen er zu entkommen versucht. Statt der Vergangenheit zu entfliehen, findet sich Billy immer wieder in sie verstrickt. Denn seine Bewegung durch die Zeit bedeutet faktisch den Stillstand der Zeit und die

8 Zur filmischen Umsetzung des literarischen »So it goes« äußert sich Vonnegut selbst: »And the way they did it - I think maybe this was Hill's invention, I don't know - is, there's no opportunity to mourn. Everytime somebody's killed, WHAM: They cut instantly. There's no time for anybody to gather around the graveside or any of that, or to weep and say, oh, what a good guy he was, and what a shame, and all that. Nothing. Cut to a radically different situation before you even have time to regret the death of the person.« (Bianculli 1985, 43)

permanente Verfügbarkeit eines jeden zeitlichen Augenblicks. Zeit und Leben verändern und entwickeln sich nicht mehr für ihn, sondern *sind* und bleiben unumstößlich. Billy wird zum Gefangenen seiner trostlosen Existenz, und selbst in seinen Phantasievorstellungen ist er nichts anderes als ein Gefangener auf einem fernen Planeten (vgl. Atwell 1972/73, 9 und Parshall 1987, 53).

Hierin liegt die Paradoxie der tralfamadorianischen Lebensweise, die sich Billy zu eigen gemacht hat, und ihre grausame Ironie. Billys Zeitsprünge befreien ihn nicht etwa von der Vergangenheit und den Schrecken des Krieges, sondern werfen ihn immer wieder in die Vergangenheit zurück; sie verbinden Gegenwart und Vergangenheit, privates Unglück und historische Katastrophen zu einem dicht gewobenen Netz quasi simultaner Erfahrungen, die ein zutiefst pessimistisches Weltbild begründen: Es gibt keinen wahren Fortschritt, keine positive gesellschaftliche Entwicklung. Denn es gibt keinen Sinn im Universum, und jeder Versuch der Menschen, einen Sinn zu konstruieren, ist ein hoffnungsloses Unterfangen, eine Illusion, die lediglich die Absurdität aller Dinge mindern und das Leben etwas erträglicher machen soll (vgl. Harris 1990 und Schulz 1975, 162ff.). Und nur ein Träumer, Phantast und Flüchtling aus der linearen Zeit scheint dies erkennen zu können!

Damit geben sich Vonnegut und Hill jedoch nicht zufrieden: Sie durchschauen wohl die geistige und moralische Rückständigkeit der modernen Welt, ihr Verharren in veralteten ideologischen Strukturen und die Bequemlichkeit der Menschen, die lieber resignieren anstatt aktiv zu werden. Aber sie predigen nicht Resignation und passives Erdulden. Robert Merrill und Peter A. Scholl betonen, daß »novels of social protest are not written by cynics or nihilists. Surely protest implies the belief that man's faults are remediable.« (Merill/Scholl 1990, 143) Was für Vonnegut gilt, gilt auch für Hill. »While not a cynic, Hill [...] does not believe that this is the best of all possible worlds.« (Horton 1984, 1) Wer sich bemüht, menschliches Leid überzeugend darzustellen und auf gesellschaftliche Mißstände aufmerksam zu machen - sei es in der Literatur oder im Medium Film -, möchte meist etwas damit bewirken. *Slaughterhouse-Five* zeigt am Schicksal Billy Pilgrims die Ursachen und die Konsequenzen einer Abkehr von der Gegenwart und der Realität, fordert aber gleichzeitig eine kritische Reaktion seiner Rezipienten auf die paradoxe Flucht durch Zeit und Raum.

Die narrative Struktur des Films und die dramaturgische Abfolge der Segmente erwecken den Eindruck einer glücklichen Lösung des existentiellen Dilemmas. Nachdem mit Segment 51 der zweite Handlungsstrang in der Erzählgegenwart 1968 beendet ist, zeigt Segment 52 Billys Tod am 13. Februar 1976. Die letzte Einstellung dieser Sequenz wird durch eine Überblendung zur ersten Einstellung des folgenden Segments 53: Billy, der 54jährige tote Mann, wird zu Billy, dem 23jährigen schlafenden Jüngling, der in den Trümmern Dresdens erwacht. Schließlich kehrt der Film mit Segment 54 auf den Planeten Tralfamadore zurück und feiert gemeinsam mit Billy, Montana und den jubelnden und applaudierenden Tralfamadorianern die Geburt des Babys. Die Symbolik von Tod und Wiedergeburt - das Baby trägt bezeichnenderweise den Namen Billy - und ein

festliches Feuerwerk am Sternenhimmel suggerieren ein triumphales Finale der Leidensgeschichte Billys. Und tatsächlich geriet hauptsächlich dieses Ende - bezeichnet als »happy and escapist conclusion« (Strick 1972, 233) und »fairy-tale final shots« in einer Art »Hollywood Heaven« (Parshall 1987, 56) - ins Kreuzfeuer der Kritik. »It is a winning - and winsome - device, and we depart in an kind of mindless chuckle at what feels good.« (Isaacs 1973, 130; vgl. Ulrich 1972, 9)

Die Kritiker übersahen dabei aber den Umstand, daß die Szenen, die wir sehen, und auch die Reihenfolge, in der wir sie sehen, ganz der subjektiven Wahrnehmung Billys unterliegen. Der Film - »a *mental continuum*, reflecting inner experience« (Atwell 1972/73, 7) - erzählt die Geschichte ganz aus Billys Perspektive, und somit *muß* das Ende der Geschichte eine wundervolle Utopie sein - die Wunschvorstellung eines Mannes, der an den Umständen seiner Zeit und seines Lebens gescheitert ist.

Die Subjektivität der gesamten Darstellung verdeutlicht Hill bereits in der ersten Einstellung des Films. Die Kamera filmt aus Billys Haus durch mehrere Fenster nach draußen, wo Barbara und Stanley aus dem Auto steigen, nach Billy rufen, das Gebäude umrunden und versuchen, ihrerseits ins Innere des Hauses zu blicken. Der filmische Blick geht von der verschlossenen und zunächst noch unzugänglichen Innenwelt nach außen. Der Zuschauer wird in die Perspektive Billys gezwungen und bleibt dort für den Rest des Films.

So entsteht die Ambivalenz, die sowohl in Vonneguts Roman als auch in Hills Verfilmung die Rezeption über weite Strecken bestimmt. Für Billy erscheint die tralfamadorianische Philosophie und Lebensweise, die in beiden Medien direkt auf die Erzählstruktur einwirkt, durchaus angemessen und als praktikable Lösung seiner existentiellen Krise, den Lesern und Zuschauern jedoch enthüllt eine objektive Betrachtung seines Schicksals die unannehmbare Tragweite dieser Haltung.

Für das angemessene Verständnis des Films ist es daher wichtig, die Subjektivität der Handlung zu erkennen. *Slaughterhouse-Five* erzählt nicht die Entwicklung eines menschlichen Lebens von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft, sondern die schrittweise Ablösung und Flucht aus der Gegenwart und aus der Realität. Tralfamadore ist kein Ort, wo Billy in der Zukunft ein glückliches und harmonisches Leben führen wird, sondern eine Phantasiewelt, die ihm als Zuflucht vor den Schrecken seiner Zeit dient. Aber auch dieses Paradies beherbergt eine Schlange. Parshall betont, daß Tralfamadore im Film weitaus positiver dargestellt wird als in Vonneguts Roman (Parshall 1987, 53ff.). Vor allen Dingen die überaus sympathische Zeichnung Montanas, ihr Verständnis und ihre Liebe zu Billy geben den Tralfamadore-Szenen des Films ihren utopischen Charakter. »By putting such a desirable dream girl into the dome, Hill has changed its whole atmosphere; it is no longer Vonnegut's plastic prison, but the pleasure dome of Kubla Kahn.« (Parshall 1987, 56)

Die zentrale Aussage über diesen fernen Planeten und dessen Bewohner fehlt jedoch auch in der Verfilmung nicht: Als Billy nach seinem freien Willen fragt, antwortet sein tralfamadorianischer Gesprächspartner, daß man lediglich auf der Erde von einem eigenen, freien Willen spreche. Der Zustand der Gelassenheit

muß mit der Preisgabe des freien Willens und der Preisgabe der Entschlossenheit, Dinge positiv zu verändern, teuer erkauft werden.

Das scheinbar glückliche Ende des Films entpuppt sich aus objektiver Sicht als endgültiger Realitätsverlust des Protagonisten, als Niederlage gegen die niederschmetternden Erfahrungen seines Lebens und seiner Zeit (vgl. Atwell 1972/73, 9 und Horton 1984, 98).

Für Billys Schicksal findet Hill zu Beginn und gegen Ende des Films zwei prägnante visuelle Metaphern: In Segment 2, während der Einblendung der Titel in den Einstellungen 18 bis 23, irrt Billy durch eine scheinbar endlose Winterlandschaft, eine einsame dunkle Gestalt in der weiten, weißen, schneebedeckten Einöde. Verloren hinter den deutschen Linien bewegt er sich durch die Trostlosigkeit und scheint in der monotonen, menschenfeindlichen Welt, die ihn umgibt, dennoch nicht voranzukommen. Als Filmmusik erklingt das getragene Largo aus Bachs Klavierkonzert Nr. 5 in F-Moll und verleiht der Szenerie durch seinen ruhigen, bedächtigen Rhythmus und sein verhaltenes Pathos einen Grad an Abstraktion und Allgemeingültigkeit, der das rein Anekdotische und Individuelle der Situation zu einer existentiellen Grunderfahrung des Menschen transzendiert.

Ist Billy - der wandernde Pilger als Symbol für den Menschen schlechthin - hier zumindest noch in Bewegung, so erstarrt er gegen Ende des Films in ohnmächtiger Bewegungslosigkeit. In Segment 53 nämlich liegt er hilflos auf einer Straße in der zerstörten Stadt Dresden. Unter dem Gewicht einer großen Standuhr ist er zusammengebrochen, und die Uhr drückt ihn nun bewegungslos zu Boden. Billy Pilgrim wurde von der *Zeit* überwältigt und erschlagen, er ist ein Opfer *seiner Zeit* geworden (vgl. Horton 1984, 97).

In diesen beiden Bildern, der rastlosen Bewegung durch die einförmige Winterlandschaft und dem Stillstand des Lebens unter der Last der Uhr, spiegelt sich die tragische paradoxe Existenzform Billys wider. Seine Zeitreisen führen ihn immer wieder nur zurück zu den schrecklichen Erfahrungen seiner Vergangenheit und zu den Ruinen des 20. Jahrhunderts; seine Flucht endet in Resignation und Stillstand. Angesichts einer Gesellschaft, die sich ihrerseits nicht weiterentwickelt, flieht er mit Hilfe seiner Phantasie in eine regressive Traumwelt, die seinen Ansprüchen genügt. Die diminutive Form seines Namens ›Billy‹[9] und seine rückwärts gerichteten Sprünge durch die Zeit verweisen darauf, daß er im Grunde nicht erwachsen geworden, sondern auch im Alter noch immer ein Kind, beziehungsweise ein Heranwachsender - und somit ein Außenseiter - geblieben ist.[10]

Billy gewinnt die Sympathien der Leser und der Filmbetrachter; im Roman entwickelt er sogar messianische Züge und erscheint als Postfiguration Jesu Christi (vgl. Allen 1991, 86ff. und Schulz 1975, 159f.). Dennoch ist sein Weg der falsche Weg, und Buch und Film führen dies durch die konsequente Darstellung

9 Zur Namenssymbolik vgl. auch Horton 1984, 90f.

10 Billys Außenseitertum, seine Entfremdung und Distanz zur amerikanischen Gesellschaft zeigen sich auch in dem Umstand, daß ihn die Russen (in Segment 53) sofort als Amerikaner erkennen, seine eigenen Landsleute ihm hingegen (in Segment 6) nicht glauben, daß er Amerikaner ist, und seine Nationalität mit Fragen zur heimischen Baseball-Liga überprüfen wollen.

aus subjektiver Perspektive vor Augen. Die tralfamadorianische Philosophie hilft nicht, die Vergangenheit zu bewältigen, sondern bietet nur eine Fluchtmöglichkeit aus dem menschlichen Denken und Empfinden. Billys Flucht erscheint zwar erfolgreich, aber sie bleibt dennoch nichts anderes als eine Flucht aus der Realität.

Bibliographie

Allen, William Rodney: Understanding Kurt Vonnegut, Columbia 1991. [zitiert als: Allen 1991]

Atwell, Lee: Two Studies in Space-Time, in: Film Quarterly 26/2 (1972/73), 2-9. [zitiert als: Atwell 1972/73]

Bianculli, David: A Kurt Post-mortem on the Generally Eclectic Theater. Kurt Vonnegut interviewed by David Bianculli, in: Film Comment 21/6 (1985), 41-44. [zitiert als: Bianculli 1985]

Cortesi, Mario: Schlachthof 5, in: Nationalzeitung, 01.07.1972. [zitiert als: Cortesi 1972]

Dimeo, Stephen: Novel into Film: So It Goes, in: The Modern American Novel and the Movies, hg. von Gerald Peary und Roger Shatzkin, New York 1978, 282-292. [zitiert als: Dimeo 1978]

Donner, Wolf: Kriegsspiele, in: Die Zeit, 03.11.1972. [zitiert als: Donner 1972]

Harris, Charles B.: Illusion and Absurdity: The Novels of Kurt Vonnegut, in: Critical Essays on Kurt Vonnegut, hg. von Robert Merrill, Boston 1990, 131-141. [zitiert als: Harris 1990]

Horton, Andrew: The Films of George Roy Hill, New York 1984. [zitiert als: Horton 1984]

Isaacs, Neil D.: Unstuck in Time: ›Clockwork Orange‹ and ›Slaughterhouse-Five‹, in: Literature/Film Quarterly 1/ 2 (1973), 122-131. [zitiert als: Isaacs 1973]

Madsen, Axel: Year of Vonnegut, in: Sight and Sound 40/4 (1971), 190-191. [zitiert als: Madsen 1971]

Merrill, Robert/Scholl, Peter A.: Vonnegut's ›Slaughterhouse-Five‹: The Requirements of Chaos, in: Critical Essays on Kurt Vonnegut, hg. von Robert Merrill, Boston 1990, 142-151. [zitiert als: Merrill/Scholl 1990]

Monaco, James: American Film Now, New York 1979. [zitiert als: Monaco 1979]

Nelson, Joyce: ›Slaughterhouse-Five‹: Novel and Film, in: Literature/Film Quarterly 1/2 (1973), 149-153. [zitiert als: Nelson 1973]

Parshall, Peter F.: Meditations on the Philosophy of Tralfamadore: Kurt Vonnegut and George Roy Hill, in: Literature/Film Quarterly 15/1 (1987), 49-59. [zitiert als: Parshall 1987]

Patalas, Enno: Mr. Deeds geht in den Weltraum. George Roy Hills ›Schlachthof 5‹ im Münchner Cinémonde, in: Süddeutsche Zeitung, 13.02.1973. [zitiert als: Patalas 1973]

Ponkie: Schlachthof 5, in: Allgemeine Zeitung, 11.02.1973. [zitiert als: Ponkie 1973]

Schulz, Franz: Kurt Vonnegut: ›Slaughterhouse Five‹. Ein telegraphisch-schizophrener Roman über eine absurde, schizophrene Welt, in: Amerikanische Erzählliteratur 1950-1970, hg. von Frieder Busch und Renate Schmidt-von-Bardeleben, München 1975, 155-169. [zitiert als: Schulz 1975]

Stone, Michael: Kritisch gesehen: Dresden, in: Der Tagesspiegel, 15.02.1985. [zitiert als: Stone 1985]

Strick, Philip: ›Slaughterhouse-Five‹, in: Sight and Sound 41/4 (1972), 232f. [zitiert als: Strick 1972]

Ulrich, Franz [=ul.]: ›Schlachthof 5‹, in: Film-Dienst 25/23 (14.11.1972), 8-9. [zitiert als: Ulrich 1972]

Vonnegut, Kurt Jr.: ›Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade‹, 11. Auflage, New York 1977. [zitiert als: Vonnegut 1977]

Anhang

»Slaughterhouse-Five«: Filmprotokoll

Segment / Zeit / Einstellungen / Anzahl der Einstellungen / Erzählstrang[1] / Inhalt

1 / 0.00.00 / E 1-14 / 14 / II / 1968 (Gegenwart): Vor dem Haus rufen Billys Tochter Barbara und deren Mann Stanley nach Billy. Billy sitzt an seiner Schreibmaschine und schreibt den Brief an den Herausgeber der Ilium Daily News, in dem er beschreibt, wie er durch die Zeit reist.

2 / 0.01.57 / E 15-26 / 12 / I / Dezember 1944: Zweiter Weltkrieg, Winter. Deutsche Soldaten und Panzer ziehen vorüber; Billy beobachtet sie und irrt alleine durch die schneebedeckte Landschaft (E 18-23: Einblendung der Titel). Eine Hand greift nach Billy und zieht ihn nach unten.

3 / 0.05.05 / E 27-29 / 3 / II / 1968: Billy sitzt an seiner Schreibmaschine (»This morning I was on the planet Tralfamadore with a friend ...«).

1 Die Segmente in *Slaughterhouse Five* können verschiedenen Erzählsträngen zugeordnet werden: I Billys Erlebnisse während des Zweiten Weltkriegs 1944/1945. Hierauf entfallen insgesamt 21 Segmente mit zusammen 47 Minuten und 39 Sekunden Spielzeit. II Billys Leben nach dem Krieg 1948-1968. 25 Segmente belaufen sich auf 36 Minuten und 51 Sekunden Spielzeit. III Billys Aufenthalt auf dem Planeten Tralfamadore umfaßt 6 Segmente mit insgesamt 10 Minuten und 43 Sekunden Spielzeit. IV 2 übrige Segmente, die aus diesen narrativen Ebenen herausfallen, belaufen sich auf 2 Minuten und 20 Sekunden. Vgl. hierzu auch Fußnote 4 des Artikels.

4 / 0.05.24 / E 30-32 / 3 / III / Tralfamadore: Billy und Montana in der Kuppel.

5 / 0.05.30 / E 33-35 / 3 / II / 1968: Billy sitzt an seiner Schreibmaschine (»... and I was also trapped behind German lines in World War II.«)

6 / 0.05.47 / E 36-71 / 36 / I / 1944: Billy fällt in den Schützengraben, wo er von Paul Lazzaro und Roland Weary unfreundlich begrüßt wird. Billy beginnt zu beten, während Lazzaro seinen Haß- und Rachephantasien freien Lauf läßt.

7 / 0.08.31 / E 72-81 / 10 / III / Tralfamadore: Montana will Billy einen »kleinen Kuß« geben, um ihn zu beschäftigen und von den Zeitsprüngen abzuhalten.

8 / 0.09.01 / E 82-97 / 16 / I / 1944: Billys verträumte Bemerkung über den »kleinen Kuß« wird von Lazzaro als Anzeichen einer homosexuellen Neigung mißverstanden; er fällt wütend über Billy her. Deutsche Soldaten erscheinen und nehmen Billy, Lazzaro und Weary gefangen. Weary muß seine Stiefel ausziehen.

9 / 0.09.33 / E 98-112 / 15 / II / Spätsommer 1948: Billys Hochzeitsnacht; die Kamera schwenkt über die Stiefel am Boden. Billy und Valencia zeugen einen »neuen Helden«. Valencia verspricht, schlank zu werden.

10 / 0.11.17 / E 113-156 / 44 / I / 1944: Kriegsgefangene werden durch eine zerbombte Stadt geführt. Junge deutsche Soldaten und alte Menschen betrachten teilnahmslos die Amerikaner. Billy soll photographiert werden.

11 / 0.13.13 / E 157-168 / 12 / II / Anfang der 60er Jahre: Einweihung des »Pilgrim Building«: Pressephotographen wollen Billy und seine Familie ablichten - schnell geschnittene Parallelmontage mit den deutschen Photographen aus dem Weltkrieg (vgl. Segment 23).

12 / 0.13.43 / E 169-189 / 21 / I / 1944: Verladebahnhof; Colonel »Wild Bob« sucht Soldaten seiner Einheit, dem 451. Infanterie-Regiment. Die Kriegsgefangenen werden in Waggons verladen.

13 / 0.15.56 / E 190-212 / 23 / II / Frühling 1948: Krankenhaus nach Billys Nervenzusammenbruch in der Optometrie-Schule. Billys Mutter unterhält sich mit Eliot Rosewater, während sich Billy unter seiner Bettdecke versteckt, und gibt einen ersten Hinweis auf Derbys Tod in Dresden.

14 / 0.17.13 / E 213-227 / 15 / I / Januar 1945: Gefangenentransport; Weary stirbt, und Lazzaro schwört, dessen Tod zu rächen.

15 / 0.18.50 / E 228 / 1 / II / Frühling 1948: Krankenhaus nach Billys Nervenzusammenbruch. Mit Elektroschocks wird Billys vermeintliches Kriegstrauma behandelt; der leitende Arzt erwähnt dabei die Bombennacht von Dresden und die zahllosen Opfer.

16 / 0.19.30 / E 229-276 / 48 / I / 1945: Ankunft im Gefangenenlager bei Nacht; Billy empfängt seinen lächerlichen Mantel und entdeckt die Leiche

von »Wild Bob«. Als Billy im Duschraum von Lazzaro angegriffen wird, steht Derby ihm bei und verteidigt ihn. Die Gefangenen müssen duschen.

17 / 0.23.30 / E 277-281 / 5 / IV / Billys Kindheit: Der kleine Billy duscht im Schwimmbad, da packt ihn sein Vater und wirft ihn ins Becken, um ihm das Schwimmen beizubringen. Statt zu schwimmen, geht Billy unter.

18 / 0.24.15 / E 282-319 / 38 / I / 1945: Die Amerikaner werden im Lager an russischen Gefangenen vorbeigeführt und anschließend von den Briten stürmisch begrüßt (»Hail, Hail, the Yanks Are Here!«). Beim Abendessen in der Baracke der Engländer wird Billy ohnmächtig.

19 / 0.27.32 / E 320-380 / 61 / II / 1948/49: Billy spielt im Garten seines Hauses mit Spot; seine schwangere Frau Valencia ruft ihn zum Essen, und er verspricht, gleich zu ihr zu kommen. Die gleiche Szene zu zwei späteren Zeitpunkten während der Schwangerschaft (sozusagen »interne Zeitsprünge« durch Überblendungen). 1949: Billy spielt mit Spot, während Valencia voller Stolz ihr Baby in den Armen hält; Spot pinkelt Valencia ans Bein, und Billy geht mit seinem Hund in den Garten. Dort blickt er sehnsüchtig zum Sternenhimmel. Ein heller Lichtschein (tralfamadorianischen Ursprungs) nähert sich, verharrt kurz und verschwindet wieder.

20 /0.31.26 / E 381-426 / 46 / I / 1945: Billy im Lazarett des Gefangenenlagers, wo ihn Lazzaro erneut bedroht. Derby kommt dazu und stellt sich Billy vor. Er zeigt ihm ein Photo seiner Frau, Billy zeigt ihm ein Photo seiner Mutter. Im Futter von Billys Mantel entdeckt Derby ein Gebiß und einen Diamanten.

21 / 0.35.58 / E 427-450 / 24 / II / 1966: Billys 18. Hochzeitstag. Er schenkt seiner Frau einen Diamantring, und sie verspricht ihm, schlank zu werden (vgl. Segment 9). Sie erzählt den Gästen die Geschichte des Diamanten und fragt dabei nach, wie der Mann hieß, der in Dresden erschossen wurde (zweiter Hinweis auf Derbys Tod, vgl. Segment 13). Billy geht ins Haus und überrascht seinen Sohn Robert im Badezimmer mit einem »Playboy«-Magazin; das Photo der nackten Montana Wildhack im »Playboy« betrachtet Billy mit Wohlgefallen.

22 / 0.38.10 / E 451-474 / 24 / I / 1945: Versammlungsraum im Gefangenenlager. Die Amerikaner sollen nach Dresden verlegt werden und wählen Derby zum Sprecher ihrer Gruppe.

23 / 0.39.39 / E 475-502 / 28 / II / Herbst 1957: Billy wird Präsident des »Lions Club« und hält eine Ansprache - schnell geschnittene Parallelmontage mit Derbys Ansprache vor den Gefangenen (vgl. Segment 11)

24 / 0.41.02 / E 503-530 / 28 / II / 60er Jahre: Billy mit Frau Valencia und ihren beiden Kindern im Autokino: Sie sehen einen Film mit der äußerst freizügigen Montana Wildhack. Während sich Valencia über die Darbietung empört, lächeln Billy und Robert genießerisch.

25 / 0.42.02 / E 531-540 / 10 / I / 1945: Fahrt nach Dresden. Derby schreibt einen Brief an seine Frau, in dem er seinen Stolz auf seinen Sohn, der ebenfalls im Militärdienst ist, bekundet.

26 / 0.42.52 / E 541-547 / 7 / II / 1965: Billy holt seinen sechzehnjährigen Sohn Robert, der einen katholischen Friedhof geschändet hat, bei der Polizei ab.

27 / 0.43.57 / E 548-639 / 92 / I / 1945: Ankunft in Dresden (»land of Oz!«). Am Bahnhof wartet ein kleiner Trupp deutscher Soldaten, allesamt Kinder, angeführt von einem alten Offizier, auf die gefangenen Amerikaner. Sie marschieren gemeinsam durch die Stadt. Ein alter Mann gibt Billy eine Ohrfeige, weil dieser mit den Kindern auf der Straße spielt und lacht, während er seine Söhne im Krieg verloren hat.

28 / 0.49.38 / E 640-691 / 52 / II / Anfang 1968: Aufbruch der Optometriker zu einer Konferenz in Montreal. Während das Flugzeug bereits startet, sieht Billy in der winkenden Menge Männer mit Skimasken, die wie unheimliche Boten auf das kommende Unglück vorausdeuten. Billy versucht, den Start der Maschine zu verhindern - vergeblich. Das Flugzeug erbebt und stürzt ab.

29 / 0.52.24 / E 692-706 / 15 / I / 1945: Ankunft der Kriegsgefangenen im Dresdner Schlachthof. Die Amerikaner müssen den Namen ihrer neuen Unterkunft im Chor nachsprechen: »Schlachthof Fünf.«

30 / 0.53.22 / E 707-721 / 15 / II / 1968: Absturzstelle des Flugzeugs. Billy liegt blutend im Schnee, wo ihn die maskierten Skifahrer entdecken und retten. Er murmelt dabei »Schlachthof Fünf«.

31 / 0.54.12 / E 722-769 / 48 / II / 1968: Valencias kopflose Autofahrt zu Billy ins Krankenhaus; sie fährt unterwegs mehrere andere Wagen an und demoliert ihren Cadillac.

32 / 0.56.24 / E 770-780 / 11 / II / 60er Jahre, Valencias Geburtstag: Geburtstagsüberraschung für Valencia: Billy schenkt ihr einen neuen Cadillac (den sie in Segment 31 zu Schrott fährt). Sie verspricht wieder, abzunehmen (vgl. Segmente 9 und 21). Billys Sohn Robert wird als gelangweilter Teenager im Hippie-Look gezeigt.

33 / 0.58.07 / E 781-785 / 5 / II / 1968: Valencia rast mit ihrem schrottreifen Cadillac in die Notaufnahme des Krankenhauses; auf einer Tragbahre wird sie an Billy, der ebenfalls auf einer Bahre liegt, vorbeigeschoben.

34 / 0.58.37 / E 786 / 1 / I / 1945: Die Kriegsgefangenen werden einen höhlenartigen Gang hinabgeführt.

35 / 0.58.52 / E 787-831 / 45 / II / 1968: Ärzte betrachten im Krankenhaus Röntgenaufnahmen von Billys Schädel; er wird am Kopf operiert. Während der Operation wird immer wieder in die Vergangenheit, nach Dresden 1945, geschnitten. Geräusche der Operation und Dialoge der Chirurgen bleiben dabei als *voice over* konstant und überlagern den Ton der Dresden-Rückblenden: Die Kriegsgefangenen bekommen ihre Schlafstätten im Schlachthof

zugewiesen, werden durch die Straßen Dresdens geführt und bei ihrer Arbeit gezeigt. Dazwischen immer wieder Bilder von Billys Schädeloperation. Eine enge Gasse in Dresden wird durch Überblendung zu einem Krankenhauskorridor; zuvor wird der Zug der amerikanischen Kriegsgefangenen ausgeblendet.

36 / 1.01.14 / E 832-841 / 10 / II / 1968: Krankenhauskorridor. Billys Tochter Barbara erfährt zunächst von einem Arzt, daß ihr Vater nach der Operation überleben wird, dann - von ihrem Mann Stanley -, daß ihre Mutter vor drei Stunden gestorben ist.

37 / 1.02.36 / E 842-855 / 14 / II / 1968: Billy liegt schlafend in einem Krankenhauszimmer mit dem Militärhistoriker B.C. Rumfoord, der gerade Besuch von seiner jungen Frau erhält. Als Rumfoord über Dresden spricht, sagt Billy mit schwacher Stimme, daß er dort gewesen sei.

38 / 1.04.24 / E 856-878 / 23 / I / 13. Februar 1945: Dresden, 15.00 Uhr (eingeblendete Zeitangabe). Flüchtlingsströme ziehen durch die Stadt, mitten unter ihnen die amerikanischen Gefangenen. (*voice over* aus Segment 37)

39 / 1.05.40 / E 879-881 / 3 / II / 1968: Im Krankenhaus erinnert Rumfoord an die Kriegsverbrechen der Deutschen und rechtfertigt somit die Zerstörung Dresdens.

40 / 1.06.00 / E 882-890 / 9 / I / 13. Februar 1945: Dresden, 17.00 Uhr. Die Kriegsgefangenen laufen durch die belebten Straßen Dresdens; maskierte Kinder. (*voice over* aus Segment 39)

41 / 1.06.20 / E 891 / 1 / II / 1968: Billy liegt im Krankenbett.

42 / 1.06.24 / E 892-993 / 102 / I / 13. Februar 1945: Dresden, 21.55 Uhr. Die Gefangenen essen zu Abend. Der US-Nazi Howard W. Campbell jr. tritt auf und versucht, seine Landsleute für den Kampf der Nationalsozialisten gegen die Kommunisten zu gewinnen. Bombenalarm wird ausgelöst. Die Amerikaner und ihre Bewacher steigen in den Keller hinab. Die Bombardierung Dresdens (mit eingeschnittenen Originalaufnahmen); im Keller zittert und wackelt eine nackte Glühbirne; eine Verkehrsampel (aus Segment 43) - erst rot, dann gelb, schließlich grün - wird eingeschnitten.

43 / 1.10.33 / E 994-1010 / 17 / II / 1968: Barbara holt ihren Vater Billy vom Krankenhaus ab und fährt ihn nach Hause; sie möchte, daß er zunächst bei ihr bleibt, aber er lehnt ab. Billy nimmt den alten Spot auf den Arm und verschwindet im Haus.

44 / 1.12.08 / E 1011-1054 / 44 / I / 1945: Dresden. In der Dunkelheit entzünden die Kriegsgefangenen und die deutschen Soldaten Kerzen und steigen aus dem Keller nach oben. (Darin eingeschnitten die Fortsetzung von Segment 43: Billy trägt Spot die Treppen in seinem Haus nach oben.) Die Überlebenden der Bombennacht kommen ins Freie - und stehen in der zerbombten Ruinenstadt. Der junge deutsche Soldat rennt verzweifelt durch die Trümmer und in ein brennendes Haus, wo er seine Familie oder seine Freundin vermutet.

45 / 1.15.50 / E 1055-1099 / 45 / II / 1968: Robert in der Uniform eines *Green Berets* in Billys Schlafzimmer; er erzählt vom Vietnamkrieg und bittet um Verzeihung für sein Verhalten in seiner früheren Jugend. Billy liegt müde auf dem Bett und blickt sehnsüchtig durch das Fenster zum Sternenhimmel. Nachdem Robert (mit militärischem Gruß) gegangen ist, erscheint der Lichtschein wieder (vgl. Segment 19) und entführt Billy und Spot nach Tralfamadore.

46 / 1.19.26 / E 1100-1107 / 8 / III / Tralfamadore: Billys Ankunft auf Tralfamadore. Er erfährt von den Tralfamadorianern, daß man nur auf der Erde von einem »eigenen, freien Willen« spricht.

47 / 1.20.51 / E 1108-1136 / 29 / I / 1945: Die amerikanischen Kriegsgefangenen müssen helfen, die Leichen in Dresden zu bergen und zu verbrennen. *Voice over*: Der Tralfamadorianer erläutert Billy lakonisch das Ende des Universums und die Unvermeidlichkeit der Katastrophe. Die Lebensphilosophie der Tralfamadorianer: Ignoriere die schlechten Augenblicke des Lebens und genieße die guten Momente!

48 / 1.23.13 / E 1137-1192 / 56 / III / Tralfamadore: Montanas Ankunft in der Kuppel. Billy beruhigt die verwirrte Montana und erläutert ihre Situation. Unter dem Sternenzelt kommen sich die beiden näher.

49 / 1.28.44 / E 1193-1206 / 14 / I / 1945: Derby findet in den Ruinen von Dresden die Porzellan-Tänzerin und wird wegen Plünderung erschossen. Billy wird ohnmächtig.

50 / 1.29.58 / E 1207-1236 / 30 / III / Tralfamadore: Montana tanzt im Kreis (und erinnert dabei an Derbys Porzellanfigur). Sie vertraut Billy an, daß sie sich ein Kind wünscht.

51 / 1.32.00 / E 1237-1262 / 26 / II / 1968: Billys Tochter und sein Schwiegersohn wollen, daß er einen Psychiater aufsucht (Fortsetzung von Segment 1); der Schwiegersohn fragt Billy, wie weit er in die Zukunft springen kann. Er antwortet, bis zu seinem Tod.

52 / 1.33.25 / E 1263-1280 / 18 / IV / 13. Februar 1976 (Zukunft): Billys Tod bei einem öffentlichen Vortrag durch Lazzaro. Durch Überblendung wird Billys altes Gesicht zu seinem jugendlichen Gesicht der vierziger Jahre.

53 / 1.35.00 / E 1281-1293 / 13 / I / 1945: Kriegsende. Billy erwacht in Dresden. Die deutschen Soldaten sind abgerückt. Lazzaro und andere plündern die zerbombten Häuser und lassen Billy mit einer großen Standuhr unter dem Arm alleine zurück, als sich russische Truppen nähern. Billy fällt zu Boden und bleibt hilflos unter der Uhr liegen.

54 / 1.36.24 / E 1294-1300 / 7 / III / Tralfamadore: Billy und Montana haben ein Baby, das auch Billy heißen wird! Die Tralfamadorianer applaudieren, Billy und Montana winken freudig, und über dem Sternenhimmel Tralfamadores brennt ein großes Feuerwerk ab.

-- / 1.37.33-1.38.20 / --- / -- / -- / Abspann