

Todd R. Decker: *Hymns for the Fallen: Combat Movie Music and Sound after Vietnam*

Bognor Regis: University of California Press 2017, 274 S., ISBN 9780520282339, GBP 27,95

In seiner genreästhetischen Studie untersucht Todd Decker prägende Merkmale des Sounddesigns und der filmmusikalischen Gestaltung im US-amerikanischen Kriegsfilm der Post-Vietnam-Ära. Am Beispiel eines Auswahlkorpus von 35 Titeln der Jahre 1978 bis 2014, das unter den Begriff des *Prestige Combat Film* als dominantes Subgenre des Kriegsfilms gefasst wird, geht es ihm um eine grundsätzliche Würdigung des Beitrags, den das kommerzielle Kino zur Erinnerungskultur der USA geleistet hat. Der analytische Fokus, den die Untersuchung auf die Tonebene der Filme legt, leitet sich aus der These ab, dass den akustischen Dimensionen, und hier insbesondere der prägnanten ‚Musikalität‘ (vgl. S.5), des modernen Hollywoodkriegsfilms in diesem Zusammenhang zentrale Bedeutung zukommt.

Die Konturen des *Prestige Combat Film* werden im ersten Teil des Buches skizziert: Kapitel 1 liefert eine Festlegung der bestimmenden narrativen und ästhetischen Charakteristiken des Subgenres jenseits der Tongestaltung und nimmt eine grobe Einordnung ihrer erinnerungskulturellen Funktion im (militär-)politischen und gesellschaftlichen Diskurs vor. Definitiv stützt sich Decker weitgehend auf Jeanine Basingers Begriff des ‚combat film‘ (vgl. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middleton: Wesleyan UP,

1986), als dessen Verlängerung ins Blockbusterformat der *Prestige Combat Film* verstanden wird. Das erste Kapitel gibt auch erste Anhaltspunkte für eine Einschätzung der diachronen Entwicklung des Subgenres, bevor Kapitel 2 das Korpus in einem makroskopischen Überblick nach folgenden Kategorien sortiert: „films with minimal music; films that alternate between scored and unscored scenes; music-laden films, with music noticeably present a lot of the time; films with almost continuous music“ (S.45). In seiner Mischung aus einerseits rein quantitativen Bestimmungsmerkmalen nach musikalischen Anteilen, die im einzelnen jedoch eher vage formuliert sind („a lot of time“, „almost continuous“), andererseits qualitativen Eigenschaften der ästhetischen Anmutung, die keinen Anspruch auf Verbindlichkeit erheben können („noticeably present“), ist der Kategorisierungsversuch durchaus angreifbar und kaum dazu angetan, den folgenden Einzelanalysen als gesicherte methodische Vorgabe zu dienen.

Glücklicherweise halten sich die Analysekapitel der drei folgenden Teile nicht sklavisch an dieses filmmusikalische Kategorienschema. In einer Reihe von Querschnitten durch das Korpus sondieren sie vielmehr verschiedene Elemente der Gestaltung von Ton und Musik auf detaillierte und instruktive Weise: Teil 2 unter-

sucht exemplarische Dialogpassagen auf relevante semantische, phonetische und strukturelle Muster hin (Kapitel 3), erörtert die Funktion von Szenen, in denen populäre Musik von Soldaten gesungen, angehört oder diskutiert wird (Kapitel 4) und stellt einmal mehr die Bedeutung körperloser Stimmen und Voice-Over-Narrationen für das Genre heraus (Kapitel 5). Teil 3 unterzieht die Prinzipien der Tonmischung von Kampfscenen und die akustische Präsenz spezifischer Waffengattungen (Kapitel 6) sowie das Lautspektrum von Helikoptern (Kapitel 7) eingehenden Analysen, wobei die hier angesprochenen Klangphänomene entweder in musikalische Begriffe gefasst oder zur Musik in Beziehung gesetzt werden. Insofern ist nicht nur den explizit der Filmmusik gewidmeten Kapiteln des abschließenden vierten Teils anzumerken, dass man es mit einer musikwissenschaftlichen Untersuchung zu tun hat. Erst in diesem Teil wird der gewichtigste Beitrag zur Kriegsfilmforschung geleistet: Hier kann Decker zeigen, dass sich die analysierten Filme von Kriegsfilmen aus der Zeit vor Vietnam auf entschei-

dende Weise dadurch unterscheiden, dass sie vermehrt aus dem Paradigma der Marschmusik ausscheren und zu Formen ohne zeitliche Taktvorgabe tendieren (Kapitel 8) beziehungsweise die im klassischen Weltkriegsfilm vorherrschende Dominanz des Dreivierteltakts unter anderem durch den Einsatz von elektronischer Beatmusik durchbrechen (Kapitel 9). Vor allem aber kann er in den letzten beiden Kapiteln überzeugend herausarbeiten, dass die eigentliche Innovation des Genres in musikalischer Hinsicht in der konsequenten Ausmodellierung eines elegischen, reflexiv gebrochenen Registers besteht, das den *Prestige Combat Films* nicht nur eine neue ästhetische Qualität verleiht, sondern auch eine plausible Erklärung für die spätestens mit den öffentlichen Debatten um Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998) und Clint Eastwoods *Flags of Our Fathers / Letters from Iwo Jima* (2006) noch einmal gewachsene Bedeutung des Kriegsfilms im US-amerikanischen Erinnerungsdiskurs bereitstellt.

Michael Wedel (Potsdam/Berlin)