

---

# Ein entbehrliches Genre? Der Söldnerfilm

## Aspekte der medienkulturellen Rekurrenz von «Minigenres» am Beispiel des Söldnerfilms

Ivo Ritzer

Der Söldnerfilm mutet auf den ersten Blick wie ein «Minigenre» *par excellence* an: Zum einen existiert lediglich ein vergleichsweise überschaubares Korpus an Produktionen, welche die Bestimmungselemente des Genres erfüllen – nur etwa ein Dutzend entsprechender Filme lassen sich aufzählen. Die 1970er und 1980er-Jahre waren die produktivste Ära des Genres und in diesen Jahren wurde es intensiv diskutiert.<sup>1</sup> Zum anderen sind es auch nur wenige definitorische Kategorien und Mindestbedingungen, die eine generische Zuschreibung ermöglichen. Wie so viele Genres rekurriert der Söldnerfilm auf andere Genres und greift deren semantische und syntaktische Konventionen auf.<sup>2</sup> Er ist ein Hybridgenre, das seine Ausdrucksformen und seine ästhetische Qualität aus der Berührung mit dem Western, dem Kriegsfilm und dem Politthriller gewinnt: Die narrativ-syntaktische Struktur stammt dabei vom Western, die ikonografisch-semantischen Motive leiten sich ab vom Kriegsfilm, die thematisch-semantischen Präferenzen gehen zurück auf den Politthriller. Söldnerfilme sind Erzählungen über Männer, die Grenzen überschreiten, um die Grenzen ihrer Welt zu erweitern, oder aber über Professionals, die ihre Arbeit erledigen, allein um der Arbeit willen (in Analogie zum Western). Es sind Filme

1 Gegen Ende der 1970er-Jahre ist der Genrediskurs des Söldnerfilms im Feuilleton bereits fest etabliert (vgl. etwa Kuhn 1979). Heute zeitigt eine einfache Web-Suche mit gängigen Suchmaschinen mehrere tausend Ergebnisse.

2 Vgl. zur Genretheorie nach semantisch-syntaktischem Ansatz Altman 1984; 1999.

über Heeresgerät, das den Protagonisten mal mehr, mal weniger zuverlässige Dienste leistet, in jedem Fall aber auf spektakuläre Weise audiovisuell zur Anwendung kommt (in Analogie zum Kriegsfilm). Und es sind Filme über ominöse Intrigen, die das Individuum kaum zu durchschauen vermag, also globale Verflechtungen, die Ökonomie und Militär miteinander eingehen (in Analogie zum Politthriller).

Im Folgenden werde ich dieses semantisch-syntaktische Set des Söldnerfilms *en détail* zu bestimmen versuchen und entlang seiner drei zentralen phänotypischen Reihen durch die Filmgeschichte nachzeichnen. Methodisch werde ich mich dabei Prämissen der historischen Diskursanalyse bedienen. Es geht nach Foucault darum, Sinn- und Affektangebote des «Minigenres»

in der Enge und Besonderheit ihres Ereignisses [hier: der Filme des Korpus] zu erfassen; die Bedingungen ihrer Existenz zu bestimmen, auf das Genaueste ihre Grenzen zu fixieren, ihre Korrelationen mit den anderen Aussagen aufzustellen, die mit ihr verbunden sein können (Foucault 1981, 43).

Ziel ist es, die generisch strukturierte Ordnung des Symbolischen und ihre diskursiven Tiefensemantiken aufzuspüren und die Strategien der Bedeutungsproduktion offenzulegen. Mithin wird nicht primär der ästhetische Charakter einzelner Produktionen im Zentrum stehen, sondern vielmehr die Art und Weise, wie sie diskursiv zur Entwicklung des Söldnerfilms beitragen. So werde ich chronologisch vorgehen und einzelne Filme analysieren, um zu zeigen, wie das Mini-Genre sich in Zusammenhang mit kulturellen Diskursen, intertextuellen Beziehungen und medienkulturellen Kontexten entwickelt.

### Von Filmen mit Söldnern zum Söldnerfilm

Auf unterster Ebene ist das Genre des Söldnerfilms durch den spezifischen Figurentypus seiner Protagonisten und damit seine figurative Semantik charakterisiert. Es handelt sich in Analogie zu realen Söldnern um Personen, die Militärdienst in bewaffneten Konflikten leisten, um daraus monetären Gewinn zu ziehen.<sup>3</sup> Angehörige der Fremden-

3 Die Genfer Konvention definiert den Söldner im Zusatzprotokoll Artikel 47 Absatz 2: «a) wer im Inland oder Ausland zu dem besonderen Zweck angeworben ist, in einem bewaffneten Konflikt zu kämpfen, b) wer tatsächlich unmittelbar an Feindseligkeiten teilnimmt, c) wer an Feindseligkeiten vor allem aus Streben nach persönlichem Gewinn teilnimmt und wer von oder im Namen einer am Konflikt beteiligten Partei tatsächlich die Zusage einer materiellen Vergütung erhalten hat, die wesentlich

legion, gegründet zu Beginn des 19. Jahrhunderts, gelten hingegen als legale Soldaten der französischen Armee. Während Abenteuerfilme um Fremdenlegionäre in der arabischen Wüst angesiedelt sind – *BEAU GESTE* (William A. Wellman, USA 1939), *MARCH OR DIE* (Dick Richards, USA / GB 1977) oder *LEGIONNAIRE* (Peter McDonald, USA 1998) können exemplarisch dafür stehen –, findet der Söldnerfilm seine narrativen Räume vorwiegend in der ›Dritten Welt‹: in der nordafrikanischen Savanne, im ostasiatischen Dschungel, in lateinamerikanischem Berggelände. Während der Legionärsfilm historische Konflikte visualisiert und damit neben dem Abenteuerfilm auch dem Kriegsfilm als Subgenre zuzuordnen wäre, verfolgt der Söldnerfilm eine andere Strategie, gleich in doppelter Art und Weise: Er sucht die Aura des Kontemporären und fokussiert dabei fiktive Krisenschauplätze. In Kontrast zum Historienfilm ist er ein allegorisches, d.h. auf abstrakte Weise zeichenhaft referentielles Genre, das geopolitische Konflikte der ›Dritten Welt‹ auf ›verdeckte‹ Weise semantisiert.

Der *Söldnerfilm* ist nicht identisch mit *Filmen über Söldner*. Den Söldner im Film kennt bereits das klassische Hollywoodkino der spätkolonialen Ära. Schon *PROFESSIONAL SOLDIER* (Tay Garnett, USA 1935) handelt von einem ehemaligen Elite-Soldaten (Victor McLaglen), der in einem fiktiven Königreich einen jungen Prinzen entführen soll. In *THE GENERAL DIED AT DAWN* (Lewis Milestone, USA 1936) schlägt sich ein amerikanischer Abenteuerer (Gary Cooper) auf die Seite der unterdrückten chinesischen Bevölkerung, um einen korrupten General zu stürzen. Auch *SOLDIER OF FORTUNE* (Edward Dmytryk, USA 1955) zeigt einen in China tätigen amerikanischen Söldner (Clark Gable), der einer Landsfrau bei der Befreiung ihres Ehemannes zur Seite steht. Diese Filme führen einen exotischen Diskurs, in dessen Phantasiewelten die Söldner auf eigene Rechnung an ›fremden‹ Schauplätzen agieren. Sie vertreten dabei nicht offen kolonialistische Interessen, treten aber dennoch mit einem paternalistischen Gestus auf.

Der *Söldnerfilm* unterscheidet sich von diesen Filmen. Sind letztere den semantisch-syntaktischen Konventionen des Abenteuerfilms verpflichtet, mit ihrer semantischen Fokussierung auf ein heroisches

höher ist als die den Kombattanten der Streitkräfte dieser Partei in vergleichbarem Rang und mit ähnlichen Aufgaben zugesagte oder gezahlte Vergütung, d) wer weder Staatsangehöriger einer am Konflikt beteiligten Partei ist noch in einem von einer am Konflikt beteiligten Partei kontrollierten Gebiet ansässig ist, e) wer nicht Angehöriger der Streitkräfte einer am Konflikt beteiligten Partei ist und f) wer nicht von einem nicht am Konflikt beteiligten Staat in amtlichem Auftrag als Angehöriger seiner Streitkräfte entsandt worden ist.»



1 Die vier  
«Proto-Söldner»  
von THE  
PROFESSIONALS

Individuum und ihrer horizontalen Syntaktik, wo der Held sich entwickelt, indem er sich in der Welt bewegt, so entsteht der Söldnerfilm als Hybridgenre in den späten 1960er-Jahren. Nun stehen Figurenensembles statt individueller Protagonisten im Zentrum, wobei die einzelnen Figuren keine Heldenreise antreten und den damit verbundenen Passageritus auch nicht mehr durchlaufen. Wichtigster Vorläufer und ästhetischer Prototyp ist der Spätwestern *THE PROFESSIONALS* (Richard Brooks, USA 1966), der die Geschichte von vier Männern erzählt, die im Auftrag eines reichen Geschäftsmanns dessen Frau aus der Hand eines mexikanischen Banditen befreien sollen. Die vier Professionals besitzen jeweils unterschiedliche Fähigkeiten: ein Waffenmeister (Lee Marvin), ein Sprengstoffexperte (Burt Lancaster), ein Spurenleser (Woody Strode) und ein Maultiertreiber (Robert Ryan). Erst ihre besonderen Begabungen machen aus ihnen ein schlagkräftiges Team, das größer ist als die Summe seiner einzelnen Teile.

Will Wright hat Brooks' Film zum Anlass genommen, um einen Typus des Western zu bestimmen, den er *Professional Western* nennt. Dieser unterscheidet sich vom klassischen Western vor allem dadurch, dass a) nicht nur ein einzelner Held im Zentrum steht, sondern ein paramilitärisches Kollektiv, und dass b) dieses Kollektiv nicht mehr Teil der Gesellschaft wird, sondern interpersonale Bindungen nur innerhalb der Gruppe besitzt. Während der klassische Westerner aufgrund eines Gefühls sozialer Obligation für die Gesellschaft eintritt, verteidigt der Professional die Gesellschaft nur aus zwei potenziellen Gründen: entweder weil er dafür bezahlt wird oder weil es um die Erprobung der eigenen Fähigkeiten im Kampf geht. Wright charakterisiert diese Western-Spielart aus strukturalistischer Perspektive durch die Funktionen

des Plots und orientiert sich dabei an den Oppositionen zwischen Gesellschaft, Protagonisten und Antagonisten. Er spezifiziert eine generische Syntaktik mit folgenden Handlungsfunktionen:

1. The heroes are professionals.
2. The heroes undertake a job.
3. The villains are very strong.
4. The society is ineffective or incapable of defending itself.
5. The job involves the heroes in a fight.
6. The heroes have special abilities.
7. The heroes form a group for the job.
8. As a group, the heroes share respect and loyalty.
9. The heroes are independent of society.
10. The heroes fight the villains.
11. The heroes defeat the villains.
12. The heroes stay (or die) together (1975, 113).

Der Söldnerfilm ist eine Art «Professional Western der postkolonialen Ära»: Nach dem Zerfall der Kolonialreiche ab den 1960er-Jahren werden Räume der «Dritten Welt» zur neuen *frontier*, an der erneut Konflikte zwischen «Natur» und «Kultur» ausagiert werden können.<sup>4</sup> Eine Schlüsselfunktion kommt hier *THE MERCENARIES* (Jack Cardiff, GB 1968) zu, der als erster Söldnerfilm die ästhetische Form des *Professional Western* adaptiert. Unter Bezug auf die Funktionen Wrights wird die Verwandtschaft zum Western-Vorbild deutlich: Basierend auf Wilbur Smiths Roman *The Dark of the Sun* (*Schwarze Sonne*, 1965) erzählt der Film von einer Gruppe professioneller Söldner (Funktion 1), die in den Wirren des Kongo-Konflikts, der nach Abzug der belgischen Kolonialmacht in bürgerkriegsähnliche Auseinandersetzungen einmündete, tätig wird. Unter Führung des ehemaligen britischen Offiziers Curry nehmen sie den Auftrag an, in Fort Reprieve gelagerte Diamanten und die dort lebenden Europäer vor marodierenden Putschisten in Sicherheit zu bringen (Funktionen 2, 7). Diese zeichnen sich aus durch extreme Brutalität (Funktion 3), der die «weißen» Siedler nichts entgegenzusetzen haben (Funktion 4). Ihre Rettung sind Curry und seine Männer, die sie im Kampf beschützen (Funktion 5). Während Curry und der ehemalige Wehrmachtssoldat Henlein sich nicht der afrikanischen Bevölkerung verpflichtet sehen, sondern den

4 Zur über Dichotomien von «Natur» und «Kultur» konstituierten Semantik des Westens vgl. Kitses 1969.

2 Loyalität  
unter Söldnern in  
THE MERCENARIES



Reichtum der Diamanten vor Augen haben (Funktion 9), ist Currys bester Freund Ruffo ein gebürtiger Afrikaner, der zwar in den USA ausgebildet wurde (Funktion 6), aber für Frieden in seiner Heimat kämpft. Loyalität verbindet vor allem Curry und Ruffo.

Respekt erwirkt sich der alkoholranke Arzt Wreid, als er seiner Sucht abschwört, um bedürftigen Einheimischen zu helfen (Funktion 8). Nach mehreren Scharmützeln mit den Rebellen (Funktionen 5, 10, 11) können die Söldner schließlich alle Edelsteine an sich bringen. Der habgierige Henlein ermordet den idealistischen Ruffo. Funktion 11 und Funktion 12 des *Professional Western* werden also modifiziert: Der wahre Feind ist innerhalb der paramilitärischen Einheit selbst lokalisiert. Am Ende wird er von Curry in Lynchjustiz getötet, der daraufhin sein Kommando niederlegt und einen indigenen Offizier beauftragt, die Mission zu Ende zu führen.

Die Semantik des Genres wird damit erfüllt: Die ehemaligen Kolonialmächte ziehen ab aus Afrika und geben sowohl ihre machtpolitische wie symbolische Omnipotenz auf, sie verlieren beide im Laufe der Handlung.

3 Übergabe  
der Mission am  
Ende von THE  
MERCENARIES





4 Das Kollektiv der Söldner von THE WILD GEESE

Markiert *THE MERCENARIES* sowohl aus semantischer wie syntaktischer Perspektive die prototypische Genese des Söldnerfilms, dann stellt *THE WILD GEESE* (Andrew V. McLaglen, GB/Schweiz 1978) dessen ›Supertext‹ dar: einen international reüssierenden Blockbuster, der als Impulsgeber für die Genrekstitution des Söldnerfilms diente und im Folgenden immer wieder neu als Hypotext, d.h. als Referenzobjekt für alle späteren Genretexte adaptiert wurde.<sup>5</sup> Erzählt wird von der Mission in Afrika, irgendwo südlich der Sahara, einen liberalen Staatspräsidenten (angelehnt an Patrice Lumumba und Moïse Tshombé) aus der Hand von Putschisten zu befreien. Die «Wildgänse» – benannt nach irischen Söldnern, die im 17. Jahrhundert in europäischen Armeen dienten – sind fünfzig Männer im Ruhestand, unter ihnen ihr Kommandant Faulkner, der Militärstrategie Janders, der Pilot Fynn und der Armbrustexperte Coetze.

Mit vereinten Kräften gelingt es tatsächlich, den Gefangenen zu befreien. Erneut folgt die Erzählung also der syntaktischen Formel des Professional Western<sup>6</sup>, übererfüllt ihn aber gewissermaßen und erzählt nicht mehr von der ›Geburt einer Nation‹, sondern vielmehr vom

- 5 Zur Theorie von Hypo- und Hypertext vgl. Genette 1993; zur darauf aufbauenden Theorie der Adaption vgl. Stam 2005.
- 6 Robert Stam etwa attackiert den Film aus einer idealistisch-ideologiekritischen Perspektive als ›verkleideten Western‹ und macht die Analogie zwischen Western und Söldnerfilm zum Fokus seines hermeneutischen Verdachts: «A film like *THE WILD GEESE* [...] inherits the conventions of anti-Indian westerns and extends them to Africa. [...] White Europe's right to determine Africa's political destiny, like the white American right to Indian land in the western, is simply assumed throughout the film» (Stam/Spence 1985, 641).



5 Geschichte  
einer Erziehung  
in *THE WILD GEESE*

«Verlust eines Kontinents».<sup>7</sup> Afrika ist dem ehemals kolonisierenden Subjekt verloren gegangen, und dieser Verlust wird nun im Söldnerfilm ebenso symptomatisch wie kontradiktorisch ausagiert. Den Söldnern in *THE WILD GEESE* zuzusehen bedeutet zum einen durchaus, den Tod bei der Arbeit zu beobachten. Und dennoch sind die Söldner Helden, die der Film als Kämpfer für das Gute charakterisiert. Sie partizipieren – wie schon die Protagonisten in *THE MERCENARIES* – nicht an einem (post-)kolonialen Genozid, sondern versuchen ihn vielmehr zu verhindern. Dazu erzählt *THE WILD GEESE* die nachgerade romantische Geschichte einer Erziehung zu Humanismus und Toleranz, wenn etwa der verblendete Südamerikaner Coetze den befreiten Präsidenten buchstäblich durch den afrikanischen Busch trägt, sich schließlich sogar für ihn und seine Vision von Frieden opfert – der Präsident kann den durch jahrelange Apartheid sozialisierten Coetze davon überzeugen, dass Afrika nur durch gemeinsames Agieren von «Schwarzen» und «Weißen» zu retten ist. So weicht der Code des Professionals altruistischer Aktion.<sup>8</sup>

7 Creed (1987, 1990) sprach hier von einer Verkehrung in *hysterische Kontradiktionen*, die die Sinn- und Affektangebote des Western invertieren.

8 Noël Carroll hat Will Wrights Modell des Professional Western mit Blick auf Filme wie *VERA CRUZ* (Robert Aldrich, USA 1958), *THE MAGNIFICENT SEVEN* (John Sturges, USA 1960) und *THE WILD BUNCH* (Sam Peckinpah, USA 1969) kritisiert und ihm fehlende Sensibilität für die differenzierte Darstellung unterschiedlicher Sozialgefüge vorgeworfen: «For though *American* society may recede from view in these films, *Mexican* society, generally in the form of some sort of indigenous evolution, does not. Nor is the relation of the professional heroes for the representatives of what we might call the Mexican resistance either incidental or merely instrumental (i.e., merely financial). The professional heroes become emotionally and / or existentially involved with the resistance movements and they are willing to stake their very lives



Der Söldnerfilm entwirft seine Protagonisten als *Helden*. Heroen, so die berühmte Definition von G. W. F. Hegel, sind

Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist. Diese unmittelbare Einheit aber von Substantiellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens liegt in der [...] Tugend, so daß die Individualität sich selbst das Gesetz ist, ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urteil und Gericht unterworfen zu sein (Hegel 1983, 272).

In diesem Sinne entwirft der Söldnerfilm eine *Heroezeit*, die ihre Helden permanent in Grenzsituationen versetzt, um sie Stärke, Courage und Tapferkeit beweisen zu lassen. Unabhängigkeit, Souveränität, Härte, Mut, Individualismus oder Determination: Es sind stereotype Eigenschaften, durch die der Söldner sich auszeichnet. Er verfügt über ein idealisiertes Ethos, das seinen Akten der Gewalt eine moralische Größe verleiht. Sittliche Haltung entspringt nicht schon aus der Einsicht des Geistes, sondern muss sich bewähren in der Praxis und im konkreten Handeln: in der integren Gewalt, die hinter dem Code der Moral steht.

THE WILD GEESE operiert also hochgradig widersprüchlich: Zum einen lehnt der Film koloniale Gewalt ab, zum anderen legitimiert er den gewaltsamen Einsatz der Söldner als heroischen Akt. Dieser Widerspruch geht zurück auf jene Motivation, welche die Söldner erst aktiv werden lässt. Denn THE WILD GEESE zeichnet mitnichten das Bild eines souveränen Europa – im Gegenteil, der Film erzählt von einer Agonie des Söldners «alter Schule». Nach einer komödiantischen ersten Hälfte wechselt die Narration abrupt den leichten Tonfall, als die Söldner von ihrem Auftraggeber, dem skrupellosen Geschäftsmann Matherson hintergangen werden. Der hat es allein auf Kupfervorkommen abgesehen, und als er mit den Putschisten einen Vergleich über die Schürfrechte aushandelt, lässt er seine Söldner im Stich. THE WILD GEESE entwirft eine Welt, die determiniert ist von kapitalistisch-imperialer Ausbeutung, eine Welt, zu der die «Wildgänse» sich antithetisch

on their outcome» (1998, 49). Berücksichtigt man Carrolls Einwände und substituiert die mexikanische Gesellschaft durch globale Krisenherde, dann folgt THE WILD GEESE der narrativen Basissmantik des Professional Western südlich der US-Grenze. Söldner als Professionals stehen im Söldnerfilm stets auf Seite der Unterdrückten, für die sie ihr Leben riskieren.

verhalten. McLaglen's Film charakterisiert sie als Westerner und folglich als lebende Anachronismen: als letzte einer aussterbenden Gattung, für die kein Platz mehr ist im undurchschaubaren System transnationaler Wirtschaftsverstrickungen. *THE WILD GEESE* formuliert den Söldnerfilm als «male melodrama» (Mercer/Shingler 2004, 98ff) über alternde Individualisten, die angesichts der neuen globalisierten Weltordnung unabwendbar dem Untergang bestimmt sind. So verlieren sie schon, wenn sie noch zu gewinnen glauben. Wie im frühen Professional Western *THE MAGNIFICENT SEVEN* könnte das Fazit so lauten, wie es von den professionellen Gunfightern selbst formuliert wird: «We lost – we always lose». Man mag die Einsicht, einem überalterten und überholten Figuren- und Handlungstypus zuzugehören, und die sich daran anschließende Bereitschaft zu heroisch-männlicher Aktion als Indikator eines befürchteten kolonialen Verlusts, die Aktion als Überkompensation dieses Verlusts, als Ausdruck einer Hysterie der Figuren ansehen. Doch bleiben sie Gefangene ihrer Identität; ihr Handeln apostrophiert den Verlust nur umso mehr.

Das Sequel *WILD GEESE II* (Peter R. Hunt, GB 1982) wirkt trotz verjüngter Protagonisten wie eine hyperbolische Zuspitzung des Referenzfilms: als Requiem für das Söldnersubjekt und die televisuellen Medien gleichermaßen. Erzählt wird von zwei Söldnern, dem Nahkampfexperten Haddard und dem Scharfschützen Faulkner, die das britische Fernsehen anwirbt, um den ehemaligen Hitler-Stellvertreter Rudolf Heß (gespielt von Laurence Olivier) aus dem schwer bewaffneten Kriegsverbrechergefängnis Spandau zu befreien – weil der Sender sich dadurch erhöhte Einschaltquoten erhofft. In Kontrast zur narrativen Dynamik des Referenzfilms sind in *WILD GEESE II* somit die Karten von Beginn an offengelegt. Die niederen, d.h. kapitalistischen Motive der Auftraggeber stehen nie zur Disposition. *WILD GEESE II* entwirft von Beginn an das pessimistische Panorama einer Gesellschaft, deren Medien keinerlei emanzipatorisches Potenzial besitzen.<sup>9</sup> In dieser Welt verliert der Söldner seine Aktionsfreiheit im Allgemeinen wie in politischen Verschwörungen zwischen Afrika und Europa: Er wird zum Spielball medialer Mächte, die seine individuelle Gewalt- und Handlungsfähigkeit bei weitem übersteigen. Rascher und rascher zirkulieren Meldungen und Informationen in einer für ihn undurchsichtigen Welt, schneller und schneller sind sie veraltet. Am Ende des Films

9 Die Medien sind in diesem Modell gesellschaftlicher Realität völlig intransitiv: als das, was «die Antwort für immer untersagt, das, was jeden Tauschprozess verunmöglicht» (Baudrillard 1978, 91)

steht eine ironische Volte, als der ‚geläuterte‘ Heß jedes Interview verweigert. Alles, was er will, ist zurückkehren ins Gefängnis. Der Bildschirm bleibt schwarz, die Leinwand wird dunkel.

### Der Söldnerfilm im italienischen Genrekino

Der italienische Söldnerfilm rückt durch und durch zynische Protagonisten neben einer stark auf Aktionsmomente fokussierten Ästhetik ins Zentrum. Er lässt sich damit in Analogie zur Anverwandlung des Hollywood-Westerns durch den Italowestern begreifen, nicht nur, weil Italowestern und italienischer Söldnerfilm identische medienkulturelle Akteure besitzen.<sup>10</sup> Vielmehr verleiht die italienische Tradition des *filone* auch dem Söldnerfilm eine spezifische ästhetische Differenz zu den erkennbaren Vorbildern.<sup>11</sup> Mithin wird im Zuge der Weiterbearbeitung der Muster des Söldnerfilms im italienischen Genrekino bei einer weitgehenden Konstanz der generischen Syntax die Semantik signifikanten Variationen unterzogen.

SETTE BASCHI ROSSI (SIEBEN DRECKIGE TEUFEL, Mario Siciliano, I/BRD 1969), eine Adaption von THE MERCENARIES, fokussiert ein skrupelloses paramilitärisches Einsatzkommando von sieben Mann, das beauftragt wird, kongolesischen Rebellentruppen wichtige Geheimdokumente der Regierung abzunehmen. Es sind Männer, die sich nicht über den Weg trauen, kaum Respekt oder Loyalität kennen: darunter ein neonazistischer Deutscher, ein verbitterter Ire und ein traumatisierter Franzose. Ihr Marsch führt die multinationale Gruppe durch Dschungel und Wüste, bis sie ihren Auftrag erfüllen kann. Der Rückmarsch aber wird zu einer verlustreichen Strapaze. Am Ende überlebt nur der Franzose, und er vernichtet die Dokumente. Die letzte Frage des Films lautet «Will there never be justice for those who suffer?» Zehn Jahre später scheint Mario Siciliano dies zu verneinen, sein zweiter, nun an THE WILD GEESE angelehnter Söldnerfilm SCORTICATELI

10 Vgl. zur Relation von US- und Italowestern ausführlich: Frayling 1981; Eleftheriotis 2001; Bondanella 2009, 338–371.

11 Der Begriff *filone* adressiert generische Subeinheiten, wie sie im italienischen Kino speziell durch Adaption international erfolgreicher Blockbuster entstehen: «if we think of a larger generic pattern as a river [...], several smaller «streamlets» branch off from the genre-river, occasionally reconnecting to the main flow farther «downstream». Perhaps, in some cases, what we think of as a film genre, [...] may be a cluster of concurrent streamlets, veins, or traditions – *filone*» (Koven 2006, 5f). Dementsprechend situiert sich der italienische Söldnerfilm in einer Tradition referenzierter Hypotexte, in der er nicht nur steht, sondern die er zugleich semantisch appropriiert.

6 Menschen-  
rechtsverletzung  
in SCORTICATELI VIVI



VIVI (SIE HÄUTEN SIE LEBEND – UNTERNEHMEN WILDGÄNSE, I 1978), zum Teil aus Material von SETTE BASCHI ROSSI kompiliert, radikalisiert noch das Leiden der afrikanischen Bevölkerung. In SCORTICATELI VIVI kennt der Kampf keinerlei Ehre mehr: Die Söldner sind zwar Professionals, vor allem aber auch Sadisten. Es wird gefoltert, vergewaltigt und gemordet, langsam und erbarmungslos.

Auf beiden Seiten: Der Film visualisiert nachgerade nihilistisch ein Land zwischen Ägypten und Sudan, das auf ewig gefangen scheint im Kreislauf von Gewalt und Gegengewalt.

Wie SCORTICATELI VIVI ist auch DURI A MORIRE (DIE AASGEIER KOMMEN, Aristide Massaccesi, I 1978) eine postkoloniale Allegorie, hält der nihilistischen Semantik aber eine neue Utopie entgegen. Mit drakonischer Härte führt der rassistische Kommandant Hagerty seinen Söldnertrupp, zu dem auch der Killer Martin und dessen afrikanischer ›Sklave‹ Wabu gehören. Südafrika ist der Schauplatz, ein Staudamm soll gesprengt werden, doch in Wahrheit dreht sich alles um jenes Kopfgeld, das auf einen der Söldner ausgesetzt ist. DURI A MORIRE entwirft die Figuren zwar erneut als Professionals, doch belauern sie sich stets, immer nur auf den eigenen Vorteil bedacht. Loyalität gegenüber dem ›Kameraden‹ existiert nur, solange der zu überleben hilft. Am Ende triumphiert der ›Wilde‹ Wabu; er ist ein subversiver Trickster, wie ihn Henry Louis Gates Jr. (1988) bestimmt hat: Ihm gelingt es durch Simulation von Naivität, die ›weißen‹ Rassisten gegeneinander auszuspielen und so über den stärkeren Gegner zu triumphieren. Er wendet das dominante Diskurssystem gegen sich selbst und bringt es zur Implosion. Auch die generische Semantik wird so aufgehoben: Der Söldner ist vom Professional zum Amateur degradiert.



7 Logik des  
Trickster in  
DURI A MORIRE

Ihre heroische Restitution feiert die Figur schließlich mit *ARCOBALENO SELVAGGIO* (GEHEIMCODE: WILDGÄNSE, Antonio Margheriti, I/BRD 1984). Der ehemalige TV-Star Lewis Collins tritt neben Western-Ikonen wie Lee Van Cleef, Ernest Borgnine und Klaus Kinski als integrer Anführer eines Söldnerkommandos auf, das im Goldenen Dreieck von Laos, Thailand und Myanmar ein Heroinlager zerstören soll. Collins' Major Wesley ist ein traumatisierter Held, der seinen Sohn durch Drogenkriminalität verloren hat. Deshalb geht es ihm bei der Mission in Südostasien nicht nur um Geld und Ehre. Als er von seinen Auftraggebern verraten wird, agiert er ohne Gnade: Der Söldner erscheint als Polizist, Richter und Henker in Personalunion. Im Remake *IL TRIANGOLO DELLA PAURA* (DER COMMANDER, Antonio Margheriti, I/BRD 1988) spielt wieder Lewis Collins die Hauptrolle, diesmal als Major Colby unterwegs im Goldenen Dreieck. Die Intrigen sind nun noch komplizierter: Drogenhändler, Waffenschieber und Rauschgiftbehörden konkurrieren, eine kompromittierende CD steht im Zentrum. Niemand legt seine Karten offen, jeder scheint ein doppeltes Spiel zu treiben. Entsprechend der generischen Semantik muss erneut der Söldner Recht brechen, um Gerechtigkeit zu schaffen: Er tötet seinen Auftraggeber, der sich als Hintermann der Drogengeschäfte entpuppt.

Die Bedeutung der Handlung als Selbstjustizphantasie sollte aber nicht überbewertet werden. Gerade für die beiden von Antonio Margheriti inszenierten und von Erwin C. Dietrich produzierten Söldnerfilme<sup>12</sup> scheinen die Erzählungen nur als Anlass für körper- und gewaltbe-

12 In den Dietrich-Produktionen *KOMMANDO LEOPARD* (Antonio Margheriti, I/BRD 1984) und *DIE RÜCKKEHR DER WILDGÄNSE* (Fabrizio De Angelis, I/BRD 1985) treten keine Söldner auf. Während *KOMMANDO LEOPARD* von Rebellenruppen gegen

tonte Spektakel zu dienen. Im Sinne von Michel Foucaults Konzeption einer anti-klassischen Ästhetik entsteht eine generische Assemblage, «wo sich die Szenen nicht kennen und Zeichen verwerfen», wo «anstatt zu repräsentieren (darzustellen, nachzuahmen)» allein die «Körper schreiben» (1977, 28). So finden sich in den Söldnerfilmen Elemente eines «Kinos der Attraktionen», wie Tom Gunning die frühen Filme bis 1906 genannt hat. Auf ähnliche Weise wie viele der neueren Actionfilme scheint der italienische Söldnerfilm weniger dem klassischen Hollywoodstil als vielmehr einer Neo-Attraktionsästhetik verpflichtet:

Der dramatischen Zur-Schau-Stellung wird der Vorrang gegeben vor dem Narrativen, dem direkten Auslösen von Schocks oder Überraschungen vor dem Ausbreiten einer Geschichte oder dem Erschaffen eines diegetischen Universums. Das Kino der Attraktionen verwendet nur wenige Energie darauf, Figuren mit psychologischer oder individueller Persönlichkeit auszustellen. Indem es sich [...] Attraktionen bedient, wendet es seine Energie eher nach außen in Richtung Zuschauer, der als solcher akzeptiert wird, statt nach innen, auf Situationen, die auf (fiktiven) Figuren basieren und essentiell für das klassische erzählerische Moment wären (Gunning 1996, 29f).

Das Kino der Attraktionen gibt sich exhibitionistisch. Es lässt den Zuschauer nicht in die fiktionale Welt eintauchen, sondern gibt ihm lediglich die Möglichkeit, sich an audiovisuellen Attraktionen zu delectieren. Statt des Erzählens dominiert das Zeigen. In Söldnerfilmen wie *ARCOBALENO SELVAGGIO* oder *IL TRIANGOLO DELLA PAURA* wird eine kohärente Narration und ihr integrativer Illusionismus sukzessive, mitunter bis zur Auflösung, reduziert. In seinem Insistieren auf die Ausstellung von Effekten, aber auch durch die Typisierung der Figuren zu Lasten jeder Charakterisierung und durch die Betonung der aktionsorientierten Körper vor dem einführenden Schauspiel erinnert der italienische Söldnerfilm überdeutlich an die Wurzeln des Kinos in Zirkus, Varieté und Jahrmarkt.

Die Effekte stehen nicht mehr in einer diegetischen Funktion und fördern das Erzählte kaum noch. Rezeptive Teilhabe (wie Einfühlung und Identifikation) werden durch permanent changierende audiovisuelle Reize unterlaufen. Ein präreflexiver Mehrwert jenseits von Mo-

ein diktatorisches Regime in Lateinamerika handelt, adaptiert *DIE RÜCKKEHR DER WILDGÄNSE* den Hypotext von *RAMBO: FIRST BLOOD PART II* (George P. Cosmatos, USA 1985) und schildert eine Befreiungsaktion von US-Kriegsgefangenen durch Ex-GIs in Vietnam.



tivation und Zeichencharakter dominiert die Rezeption und zielt auf somatische Effekte im Unterbewusstsein ab, noch bevor eine kognitiv gesteuerte Aneignung der Narration zu arbeiten beginnt. Auch die Aktivierung von Vorstellung und Gedächtnis als Elemente der Rezeption scheint der italienische Söldnerfilm zu suspendieren, indem er den Ausdruck von Affekten vermeidet und eine eher traumartige als realistische Bildgestaltung wählt. In Kontrast zur postkolonialen Semantik von *THE MERCENARIES* und *THE WILD GESE* ist im italienischen Söldnerfilm die mediale Form selbst hysterisch geworden. Seine semantisch-syntaktisch ausagierte Attraktionsästhetik führt keinen Diskurs der Nostalgie mehr. Vielmehr scheinen die Filme sich allein mit dem Präsens einer selbstgenügsamen Spektakularität zu begnügen.

8 Attraktions-  
ästhetik von  
ARCOBALENO  
SELVAGGIO

### Renaissance der Entbehrlichen

Die Tradition des Söldnerfilms erfährt in der aktuellen Medienkultur durch das programmatisch betitelte Franchise von *THE EXPENDABLES* (USA 2010ff) eine neo-nostalgische Neuinterpretation. Es betont die desolate Situation seiner Protagonisten primär durch deren fortgeschrittenes Lebensalter. Es sind verwitterte Söldner, die von Sylvester Stallone angeführt werden, hinzu kommen gealterte Action-Stars wie Dolph Lundgren, Jet Li, Jason Statham, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Mickey Rourke oder Eric Roberts. Keiner der Schauspieler wird durch die Inszenierung verjüngt, im Gegenteil: Immer wieder schweigt die Kamera auf ihren ebenso muskulösen wie malträtierten Körpern.

Auch der »erst« knapp 40-jährige Jason Statham fällt nicht aus dem Gesamtensemble heraus. Zwar handelt es sich bei ihm um den mit Ab-

stand jüngsten Protagonisten, er aber historisiert sich und seinen «hard body» (Jeffords 1994) bereits selbst. Indem Statham sich melancholisch einer historisch anmutenden Form von körperzentrierter Maskulinität verpflichtet zeigt, reiht er sich in die Riege der Entbehrlichen ein.

THE EXPENDABLES folgt den syntaktischen Konventionen des Söldnerfilms *en détail*. Noch einmal finden sich alle die von Will Wright respektive Noël Carroll für den Professional Western aufgeführten Funktionen, bis hin zu den speziellen Fähigkeiten der einzelnen Söldner: Da gibt es Ross (Stallone), den Strategen; Christmas (Statham), den Messer-Spezialisten; Yang (Li), den Kung Fu-Kämpfer; Jensen (Lundgren), den Scharfschützen; Caesar (Terry Crews), den Waffenmeister; Road (Randy Couture), den Sprengstoffexperten. Zusammen übernehmen die Professionals (Funktion 1) den Auftrag, in Lateinamerika einen brutalen Diktator zu stürzen (Funktion 2). Dieser wird von einem ehemaligen CIA-Mann, zwei versierten Killern und einer eigenen Privatarmee unterstützt (Funktion 3). Der fiktive Inselstaat kann sich der despotischen Machthaber nicht erwehren (Funktion 4), deshalb lässt er die «Expendables» engagieren, um einen Staatsstreich durchzuführen (Funktion 5). Den Söldnern gelingt es aufgrund ihrer besonderen Begabungen (Funktion 6) im Kampf (Funktion 10) mit vereinten Kräften (Funktion 7) ihre Gegner zu besiegen (Funktion 11) – wer sich illoyal verhält, wird, wie zu Beginn bereits Jensen, von der Gruppe ausgeschlossen (Funktion 8). Im Sinne von Noël Carroll (1998) stehen sie auf Seite der Unterdrückten und riskieren für diese ihr Leben. Stallones Ross baut eine besondere Beziehung zur aufsässigen Tochter des lateinamerikanischen Generals auf. Die «Expendables» (die «Entbehrlichen») werden damit zum Gegenmodell des von Eric Roberts gespielten Ex-Söldners, der im Hintergrund die Fäden spinnt. Aus einer professionellen wird eine persönliche Mission, wird der Kampf für ein Ideal, von dem sie sich eigentlich schon längst verabschiedet haben. Aber in Lateinamerika scheint es plötzlich noch einmal möglich zu sein, für die «gerechte Sache» zu kämpfen. Wohl auch deshalb, weil die Fronten in der komplexitätsreduzierenden Narration des Films so klar zu erkennen sind. Gemeinsam kehren die heroischen Söldner am Ende in die USA zurück und feiern dort den Erfolg in ihrer Unterkunft (Funktion 12). Diese Mischung aus Kneipe und Tattoostudio wird als eine Heterotopie entworfen: Die «Expendables» sind in diesem Raum abermals als lebende Anachronismen charakterisiert, für die kein Platz mehr ist in einer virtualisierten Welt, wo Kriege per Knopfdruck entschieden werden. Am Beginn des Films tauchen sie im Gegenlicht wie Geistererscheinungen aus einer ande-



ren Zeit aus dem Dunkel der Nacht auf, um sich am Ende dort wieder aufzulösen.

Anders als noch in *THE MERCENARIES* und *THE WILD GEESE* steht damit nicht mehr ein hegelianisches Modell des Heroischen im Zentrum. Auch folgt der Film der exhibitionistischen Attraktionsästhetik von *ARCOBALENO SELVAGGIO* oder *IL TRIANGOLO DELLA PAURA*. Eine neue Semantik des Körpers greift durch.<sup>13</sup> Analysiert man die generische Figur des Söldners auch hier als hysterisches Symptom der Medienkultur, dann ließe sich der Söldnerfilm aus dieser Perspektive mit seiner jüngsten Renaissance durch *THE EXPENDABLES* verstehen als diskursive Artikulation einer Abwehrhaltung gegenüber dem Wandel des warenproduzierenden hin zu einem zeichenproduzierenden Subjekt. Konträr zur Industriegesellschaft, die den Körper in alltäglichen Arbeits- und Ausbeutungsprozessen ständig trainiert hat, ist ihm in der postfordistischen Kommunikationsgesellschaft seine zentrale Bedeutung abhanden gekommen. Indem Körperreferenzen instabil werden und physische Interaktion mit der Umwelt durch immaterielle Repräsentationen der Umwelt als Datenströme ersetzt wird, verschwindet auch das über den Körper definierte Subjekt: «Körper als letzte Bezugspunkte der Wahrnehmung und Reflexion lösen sich in fraktale Bilder auf» (Kamper/Wulf 1989, 4). In diesem Szenario fungiert der menschliche Körper nur noch als störendes Beiwerk einer postbiologischen Utopie, die zu einem «Sprung aus den Fesseln des Fleisches» ansetzt, hinein «in die reine Welt der Matrix, der grenzenlosen Informationsströme» (List 1997, 126). Der Söldnerfilm könnte so als Symptom eines Paradigmenwechsels vom Primat des Körpers zu einer Dominanz von Medientechnologie gedeutet werden. Er wäre als symbolisches Modell zu fassen, das dem Publikum projektive Körperbilder zur Verfügung stellt. Damit würde er als ein generisches Zeichensystem erscheinen, das Sehnsuchtsbilder nach physischer Grenzerfahrung in-

13 Der Söldnerfilm wäre nicht zuletzt als ein *Körpergenre* zu betrachten. Im Kontrast zu Melodram, Horrorfilm und Pornografie stehen dort allerdings männliche Körper statt weiblicher im Zentrum. Auch kommt es nicht auf vergleichbar intensive Weise zu einem reziproken Feedbackeffekt zwischen dargestellten Körpern und Rezipientenempfinden. Statt Adressat der Inszenierung bleibt der Körper stärker auf seine Dimension als Objekt der *Mise-en-Scène* und Fläche des filmischen Ausdrucks bezogen. Dennoch verfügt der Söldnerfilm gerade in seinen aktionsbetonten und für das Genre konstitutiven Momenten durchaus über das Potenzial eines «augenscheinlich[n] Mangell[s] an ästhetischer Distanz, eine[r] Art Über-Verstricktheit in Körperempfindung und Gefühl» (Williams 2009, 15). Auch im Söldnerfilm besitzt der Körper ein libidinöses Surplus für den Rezipienten, das er auf Basis seiner eigenen Leiblichkeit wahrnimmt.

senziert. Seine Lektüre kann den Blick auf eine nostalgische Weltsicht des «entkörperlichten» Subjekts lenken, das in der Figur des Söldners auf seine eigene somatische Verfasstheit verwiesen ist. Die Renaissance des Söldnerfilms und seiner Körperbilder codiert damit soziokulturelle Verlustängste, die durch mediale Sinn- und Affektangebote hysterisch überkompensiert werden.

### Literatur:

- Altman, Rick (1984) A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre. In: *Cinema Journal* 23,3, S. 6–17.
- (1999) *Film / Genre*. London: BFI.
- Baudrillard, Jean (1978 [1972]) *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve.
- Bondanella, Peter (2009) *A History of Italian Cinema*. New York: Continuum.
- Carroll, Noël (1998): The Professional Western: South of the Border. In: *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. Hg v. Edward Buscombe & Roberta E. Pearson. London: BFI, S. 46–62.
- Creed, Barbara (1987) From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism. In: *Screen*, 28,2, S. 47–67.
- (1990) Phallic Panic: Male Hysteria and Dead Ringers. In: *Screen* 31,2, S. 125–146.
- Eleftheriotis, Dimitris (2001) Genre Criticism and the Spaghetti Western. In: *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts, and Frameworks*. New York: Continuum.
- Foucault, Michel (1977) *Der Faden ist gerissen*. Berlin: Merve.
- (1981 [1969]) *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frayling, Christopher (1981) *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: Routledge.
- Gates, Jr., Henry Louis (1988) *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gunning, Tom (1996 [1986]) Das Kino der Attraktionen: Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: *Meteor: Texte zum Laufbild* 4/1996, S. 25–34.
- Jeffords, Susan (1994) *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1983 [1835–38]) *Vorlesungen über die Ästhetik*. Stuttgart: Reclam.

- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (1989): Lektüre einer Narbenschrift. In: *Transfigurationen des Körpers: Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Hg. v. Dietmar Kamper & Christoph Wulf. Berlin: Reimer, S. 1–7.
- Kitses, Jim (1969) *Horizons West*. Bloomington: Indiana University Press.
- Koven, Mikel (2006) *La Dolce Morte: The Italian Giallo Film*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Kuhn, Otto (1979) SIE HÄUTEN SIE LEBEND – UNTERNEHMEN WILDGÄNSE. In: *Evangelischer Filmbeobachter* 24, S. 10.
- List, Elisabeth (1997) Vom Enigma des Leibes zum Simulacrum der Maschine: Das Verschwinden des Lebendigen aus der telematischen Kultur. In: *Leib Maschine Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*. Hg. v. Elisabeth List & Erwin Fiala. Wien: Passagen, S. 121–137.
- Mercer, John / Shingler, Martin (2004) *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower.
- Stam, Robert (2005) Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Hg. v. Alessandra Raengo & Robert Stam. Malden: Blackwell, S. 1–52.
- / Spence, Louise (1985 [1982]) Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction. In: *Movies and Methods II*. Hg. v. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, S. 632–649.
- Williams, Linda (2009 [1991]) Filmkörper: Gender, Genre und Exzess. In: *Montage AV* 18,2, S. 9–30.
- Wright, Will (1975) *Six-Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley u.a.: University of California Press.