

Perspektiven

Rasmus Greiner

Die neuen Kriege im Film: Zur filmischen Historisierung asymmetrischer Konflikte

Krieg, Film und Geschichte

Mehr als je zuvor beeinflussen die audiovisuellen Medien unsere Wahrnehmung.¹ Nachdem sich der Film von seinem ursprünglichen Dispositiv, dem Kino, gelöst hat und uns praktisch ununterbrochen und fast an jedem Ort zur Verfügung steht, hat sich das komplexe Wechselverhältnis zu Gesellschaft und Politik noch intensiviert. Filme schreiben Geschichte, indem sie einzelne Ereignisse in einen größeren Zusammenhang einordnen und vergangene Zeiten sinnlich greifbar machen (vgl. Kappelhoff 2008: 18). Der amerikanische Filmwissenschaftler Robert Burgoyne versteht das Medium demzufolge als kritischen Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart (vgl. Burgoyne 2008: 8).² Vor allem die herrschenden Vorstellungen von Kriegen werden maßgeblich durch den Film bestimmt.³ Die immersive, oftmals emo-

tionalisierende Macht des Mediums verankert die filmischen Lesarten kriegerischer Ereignisse im gesellschaftlichen Gedächtnis (vgl. Hickethier 2005). „War is a key building block in the formation of cultural memory and the war movie genre is one of the primary ways in which past wars are recalled, re-enacted and rescripted“, erklärt der britische Filmwissenschaftler Guy Westwell (Westwell 2006: 113). Nachdem zunächst die Varianz und der Paradigmenwechsel in der Erzeugung politischer Aussagepotentiale untersucht wurden (vgl. u.a. Bürger 2005), rückte nunmehr auch die Diskussion um den Antikriegsfilm wieder in den Vordergrund. Burkhard Röwekamp identifiziert dieses umstrittene Subgenre überzeugend als Wahrnehmungspraxis, als „eine semantische Gebrauchsgröße zur Erwartungssteuerung in medial strukturierten und historisch kontingenten Kommunikationssituationen“, die gleichsam Rückschlüsse „auf den Wandel des kollektiven Kriegsverständnisses und seiner Kritik“ zulasse (Röwekamp

1 Schon Niklas Luhmann unterstreicht die besondere Evidenz der Medien für das Wissen über unsere Welt (Luhmann 1996), die sich durch die fortschreitende Mediatisierung noch vergrößert hat.

2 Zum Verhältnis von Film und Geschichte vgl. auch: Ferro 1988; Rosenstone 2006.

3 Hinsichtlich der umfangreichen Literatur zum Kriegsfilm sind besonders hervorzu-

heben: Heller 2007; Klein/Stiglegger/Traber 2006; Petersen 2004; Röwekamp 2011; Westwell 2006.

2011: 11). Ein weiteres sehr beliebtes Forschungsfeld liegt in der Analyse des Kinos als sinnlichem Erfahrungsraum, der Emotionen, Affekte und mitunter sogar somatische Reaktionen hervorruft (vgl. Elsaesser/Wedel 2014). Doch der Kriegsfilm ist nicht nur ein „body genre“, sondern auch eine Verdichtung von affektivem Erleben und kollektivem Erinnerungsbild (ebd.). An diese Thematik anknüpfend, versammeln Hermann Kappelhoff, David Gaertner und Cilli Pogada in ihrem Band *Mobilisierung der Sinne* zahlreiche Aufsätze, die der wichtigen Frage nach dem Zusammenhang von Geschichtsbewusstsein und gesellschaftlich-kultureller Identität nachgehen (Kappelhoff/Gaertner/Pogoda 2013). Was jedoch lange Zeit vernachlässigt wurde, ist der tiefgreifende Wandel der Gestalt und der Wahrnehmung des Krieges, die den Kriegsfilm einerseits verändert und andererseits erst durch die spezifische filmische Formgebung hervorgebracht wird. Der Anglist Rainer Emig beobachtete schon 2007 ganz zutreffend: „Wars with unclear aims and uncertain enemies challenge the realistic production and viewing conventions of war films, as does the attempt to break with established character patterns and other forms of ideological consensus“ (Emig 2007: 577, 580). Die Konventionen des Kriegsfilms, die sich seit David Wark Griffiths *The Birth of a Nation* (1915) in einem fast hundertjährigen Prozess herausgebildet haben, müssen also immer wieder neu ausgehandelt werden.⁴ In diesem Zusammenhang soll

4 Für eine genauere Untersuchung der

mein Buch *Die neuen Kriege im Film* insbesondere für die filmische Re-Konstruktion der Konflikte in Jugoslawien, in Zentralafrika, im Irak und in Afghanistan erste Anhaltspunkte liefern (vgl. Greiner 2012). So machen das Auftreten substaatlicher Akteure, die systematische Missachtung der Menschenrechte, der Aufbau leistungsstarker Kriegsökonomien und der Einsatz von Strategien der asymmetrischen Kriegsführung auch neue filmische Herangehensweisen erforderlich. Dem ohnehin komplizierten Aushandlungsfeld zwischen Politikwissenschaft und Geschichtswissenschaft muss noch eine medienwissenschaftliche Ebene hinzugefügt werden – immerhin unterscheiden sich die ‚neuen Kriege‘⁵ auch in ihrer medialen Repräsentation von früheren Konflikten. Aktuelle Technologien wie die Live-Schaltung und die weltumspannenden Informationskanäle des Internets revolutionierten die Berichterstattung. Von den ersten ‚Echtzeit-Bildern‘ aus dem Zweiten Golfkrieg 1991 bis zu der Masse an Webvideos aus Libyen und ganz aktuell Syrien – die modernen Medientechnologien veränderten das Aussehen und den Klang der

Zusammenhänge zwischen dem Wandel des Krieges und der Transformation des Kriegsfilm-Genres vgl. Greiner 2012.

5 Der Begriff ‚neue Kriege‘ geht vor allem auf Herfried Münkler zurück (Münkler 2002; Münkler 2006), doch auch Mary Kaldors Ausführungen zum Wandel der Kriegsführung (Kaldor 2000) sind in diesem Kontext sehr erhellend. Als ‚neue Kriege‘ werden in der Regel Konflikte nach dem Ende des Kalten Krieges bezeichnet, die eine Kombination der vier Faktoren Entstaatlichung, Entgrenzung, Ökonomisierung und Asymmetrisierung aufweisen (vgl. das zusammenfassende Kapitel „Das Phänomen der neuen Kriege“ in Greiner 2012, S. 11-25).

Kriege. Die ebenfalls im Zweiten Golfkrieg erstmals realisierte Organisation der Berichterstatter in ‚News-Pools‘ – die Versorgung der Journalisten mit vorgefertigtem Medienmaterial und der weitgehende Ausschluss aus dem Kriegsgebiet – ließen Zweifel an der Verlässlichkeit der dargebotenen Medienrealität aufkommen (vgl. Carruthers 2000: 134, 135). Hinzu kommen die enormen Mengen an Webvideos, die erstmals während des Irakkrieges ab 2003 und später noch intensiver während des ‚Arabischen Frühlings‘ das öffentliche Bewusstsein beeinflussten. Eine völlig unregulierte Bilderflut bahnte sich ihren Weg direkt auf die Computerbildschirme der Rezipienten. Ohne verifizierbare Urheber und an den offiziellen Kanälen der Berichterstattung vorbei strömend, lassen sich die meisten Webvideos kaum auf ihre Authentizität überprüfen oder in ein Gesamtbild einordnen. Die Forschung hat diese Probleme frühzeitig erkannt. Bereits 2006 problematisiert Ralph D. Berenger in seinem Sammelband *Cybermedia go to War* die Rolle des Internets in der Erzeugung und Distribution von Kriegsnachrichten. Vor allem die Bedeutung sozialer Netzwerke und individueller Perspektiven stößt mittlerweile auf wachsendes Interesse, wie beispielsweise Johanna Roerings Dissertation *Krieg bloggen* (2012) bestätigt. Doch wie so oft kam das Kino der Forschung zuvor. Spielfilme wie *Redacted* (2007) und *Stop Loss* (2008) unterstrichen schon Jahre zuvor das enorme Gewicht der zweiten, digitalen Öffentlichkeit. Folgerichtig deutet der Marburger Medienwissen-

schaftler Heinz-B. Heller den Spielfilm als sinnstiftende Instanz, als Mittler zwischen der zu stark verallgemeinernden Perspektive des Fernsehens und der unüberschaubaren, sowohl zeitlich, als auch räumlich zu ‚nahen‘ Perspektive des Internets (Heller 2009: 28, 29). Bemüht man sich wie Heller um einen integrativen Ansatz, um die verschiedenen Medieninhalte in eine Gesamtkonstellation einzuordnen, dann wird in erster Linie eines ersichtlich: Die affirmative Reproduktion der staatlichen Pressearbeit ist im Zeitalter der digitalen Medien nicht mehr haltbar. Im Gegenteil, die unhinterfragte Verbreitung der Lügen um Massenvernichtungswaffen im Irak beschleunigte sogar noch den allgemeinen Glaubwürdigkeitsverlust des Fernsehens. Die Fiktion gewann hierdurch wieder an Relevanz. Der bloße Verdacht, unter der Oberfläche der medialen Realität könnte sich der Versuch der Manipulation verbergen (Vgl. Groys 2000: 32), begünstigte die Funktionalisierung des Films in der Rolle eines sinnstiftenden Reflexionsraums. Auch angesichts der unüberschaubaren – geschweige denn verifizierbaren – Informations- und Bilderflut im Internet gewinnt die filmische Aufarbeitung der Konflikte eine nicht zu unterschätzende Relevanz. Filme konkretisieren und beziehen Stellung. Das Medium Film besitzt demnach die Macht, seine spezifischen Identitäten, Polaritäten und Stereotype in die Wahrnehmung der neuen Kriege nachhaltig einzuschreiben. Es reflektiert nicht nur das historische Geschehen, sondern unterzieht auch die

vorherrschenden Denkbilder, Klischees und Genrekonventionen einer kritischen Re-Lektüre.⁶ Umgekehrt müssen die filmischen Darstellungen der neuen Kriege auch als Teile größerer Diskurse begriffen werden. Sie sind mit den Worten Knut Hickethiers „eingebettet in ein Feld unterschiedlicher Variablen und Bedingungen der tatsächlich ablaufenden historischen Prozesse“ (vgl. Hickethier 2007: 74). Um dem komplexen Verhältnis zwischen der medialen, politischen und gesellschaftlichen Wahrnehmung der neuen Kriege auf die Spur zu kommen, müssen zunächst die narrativen und ästhetischen Strategien untersucht werden, mit denen in der filmischen Darstellungspraxis operiert wird. Als exemplarische Grundlage dient hierbei der Irakkriegsfilm *Green Zone* (2010). Darauf aufbauend gilt es einzuschätzen, inwiefern die Veränderung des Kriegsfilm-Genres auch von der Transformation des gesamten Mediums abhängig ist.

Dimensionen der Narration

Trotz der verbreitet auftretenden Bezüge zu realhistorischen Ereignissen herrscht in der filmischen Darstellungsweise der neuen Kriege eine große Heterogenität. Ganz offensichtlich erfordert die komplexe Materie die Fokussierung eines bestimmten Ausschnitts. Nicht mehr eine besonders wichtige Schlacht oder eine konkrete militärische Mission, sondern subjek-

tive Überlebensgeschichten bestimmen den Blickwinkel. Der Krieg schleicht sich in das Leben der Protagonisten, er wird zum neuen, unerträglichen Alltag, bestimmt als Geistesverfassung das Denken und zerstört Persönlichkeiten. Nachdem in den späten neunziger Jahren die hyperrealistische Ästhetisierung der Schlacht den Großteil der Kriegsfilme dominierte, rückt in zahlreichen Darstellungen der neuen Kriege die gesellschaftlich-soziologische Wahrnehmung der Konflikte in den Vordergrund. Die hyperrealistische Simulation des Kriegserlebnisses, die seit *Saving Private Ryan* (1998) den Kriegsfilm dominiert, wird durch Opferperspektiven und psychologische Dimensionen ergänzt. Das von David Wark Griffith für *The Birth of a Nation* (1915) entworfene Erzählschema ‚Heimat-Front-Tod/Rückkehr‘ unterliegt zahlreichen Variationen und verliert zunehmend an Relevanz. Dabei verliert die regelmäßige Verwendung dieser Konvention dem Genre für eine lange Zeit Stabilität. Ganze Heerschaaren junger Männer zogen im klassischen Kriegsfilm an die Front, um dort zu sterben oder nach zahlreichen Prüfungen in die Heimat zurückzukehren. Ausgelöst durch die Live-Berichterstattung, die die Gleichzeitigkeit der Ereignisse und die damit verbundene Auflösung räumlicher Entfernung betont, muss mittlerweile jedoch von einer allmählichen Umdeutung der Begriffe ‚Heimat‘ und ‚Front‘ gesprochen werden. Das Schlachtfeld, das in den meisten früheren Kriegsfilmen in Opposition zur Heimat stand, ist in die Sphäre des Privaten, mitunter sogar in die Psyche der Protagonisten

⁶ Vgl. dazu auch meine Analyse der filmischen Aufarbeitung des Irakkriegs (Greiner 2013).

eingedrungen. Die über lange Jahre evozierte Illusion eines klar umrissenen Gewaltraums wird auf diese Weise nachhaltig zerstört. Bisherige dramaturgische Muster lassen sich nur noch unzureichend und kaum plausibel auf die Darstellung der zahlreichen, äußerst verschiedenen Akteure, deren Absichten und jeweiligen Konstellationen übertragen. Die Spezifik der neuen Kriege führt zu einer Neuausrichtung der filmischen Dramaturgie: Große, angekündigte Entscheidungsschlachten werden durch punktuelle Anschläge und das plötzliche Aufflammen von Kampfhandlungen ersetzt. Der Angriff aus dem Hinterhalt fungiert als das bestimmende dramaturgische Muster und wird von der Entwicklung neuer Figurentypen mit „spezifischen Handlungsprogrammen“ (vgl. Schweinitz 2006: 53) begleitet. Auch in *Green Zone* geht es nicht mehr um einfache Soldaten, die in zwei miteinander vergleichbaren, professionellen Armeen gegeneinander antreten. Der Protagonist Roy Miller ist stattdessen Mitglied einer amerikanischen Spezialeinheit auf der Suche nach irakischen Massenvernichtungswaffen. Während seiner erfolglosen Odyssee durch verlassene Lagerhallen kommt Miller einem weitreichenden Komplott auf die Spur, in das auch der fiktive amerikanische Sonderbeauftragte Clark Poundstone verstrickt ist. Als Schlüsselfigur erweist sich der ehemalige irakische General Mohammed Al-Rawi, der Poundstone noch vor Kriegsbeginn über die Einstellung des irakischen Waffenprogramms informiert hat. Doch der Amerikaner wollte den Krieg und ließ Al-Rawi fal-

len, der nun der einzige ist, der den kollektiven Aufstand noch verhindern kann.

Die Tendenz der neuen Kriege zur Auflösung früherer Ordnungen schlägt sich in den filmischen Handlungs- und Erzählstrukturen nieder. Das aus der Live-Übertragung im Fernsehen bekannte Moment der Gleichzeitigkeit spiegelt sich in der lockeren Verknüpfung mehrerer Erzählebenen. Der Einzelheld oder die kriegsfilmtypische Gruppenfigur wird durch ein dynamisches Figurenensemble abgelöst. Miller kann sich auf die Hilfe eines CIA-Agenten, einer amerikanischen Journalistin und eines irakischen Veteranen verlassen. Mitunter nähert sich der Film sogar Margrit Tröhlers Modell des „Figurenmosaiks“ an (Tröhler 2007: 387–437). Die multidimensionale Auffächerung der Handlung eignet sich hervorragend für die Vermittlung komplizierter Konstellationen und -abläufe. In Form eines vielperspektivischen Erzählmodells kann so einerseits der größere politische, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Kontext der neuen Kriege konturiert werden, um andererseits anhand konkreter Beispiele die Auswirkungen auf individuelle Schicksale nachzuzeichnen.

Dimensionen der Ästhetik

Obwohl in den meisten filmischen Darstellungen der neuen Kriege die monoperspektivische Fixierung auf das Kampfgeschehen aufgebrochen wird, bedienen sich selbst neuere

Filme wie *Green Zone* der Ästhetik des ‚Ultra-Realismus‘. Hierbei kommen formale Mittel zum Einsatz, die sich Ende der neunziger Jahre in Filmen wie *Saving Private Ryan* (1998) herausgebildet haben: Ausgeblichene Farben, ein ausgefeiltes Raumklingensystem und digitale Spezialeffekte dienen als unverzichtbare Elemente zur Erzeugung eines Eindrucks von Wirklichkeitstreue. Insbesondere die grünlich-ausgeblichene Färbung des Bildes referiert auf John Fords dokumentarische Aufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg. Spielfilme, die neuere Konflikte thematisieren und sich dennoch dieses Stilmittels bedienen, verwenden somit häufig eine Ästhetik, die aus der Beschaffenheit des damaligen, mittlerweile antiquierten Farbfilmmaterials und dessen Lagerung resultiert. Dennoch wird aufgrund der unbewussten Rückkopplung an das kollektive Bildergedächtnis der Eindruck der Glaubwürdigkeit erhöht. Angepasst an die spezifische Beschaffenheit der neuen Kriege ist es vor allem die ‚lebendige‘ Handkamera, die – die Umgebung scannend und hypersensibel auf audiovisuelle Reize reagierend – einen bedeutenden Beitrag zur Erzeugung eines permanenten Zustands der Bedrohung leistet. Auch die Bildlichkeit wird in den Dienst der Dramaturgie der neuen Kriege gestellt. Je tiefer Miller in das Komplott um Poundstone und Al-Rawi eintaucht, desto mehr wird die Handlung in die Nacht verlegt. Immer weniger Licht trifft auf das Filmmaterial, so dass das Bild zunehmend grobkörniger wird –

eine symbolische Chiffre für die in der Dunkelheit verborgenen ‚schmutzigen Details‘ des Krieges.

Neben der strukturellen Beschaffenheit der neuen Kriege hinterlässt auch deren wahrnehmbare Oberfläche Spuren: Die Darstellung der in der militärischen Aufklärung eingesetzten Videotechnik muss als eine Auseinandersetzung mit der allmählichen Elektronisierung des Blicks verstanden werden. Die aus den Fernsehnachrichten bekannten Aufnahmen der in Kampfhubschraubern, Überwachungssatelliten oder unbemannten Drohnen eingebauten Kameras haben sich in die Bildlichkeit des aktuellen Kriegsfilms eingeschrieben. Die monochrom-verwaschenen, grünlich eingefärbten Bilder repräsentieren eine artifizielle Wahrnehmung des Schlachtfeldes, das aus totalen Draufsichten erschlossen wird (Abb. 1,2). Die damit verbundene räumliche Neuausrichtung des Kriegsfilms kommt einer ‚Renaissance des Feldherrenhügels‘ gleich und lässt den ‚Nebel des Krieges‘ beinahe vollständig verschwinden. Doch das Schlachtfeld verschiebt sich. Blitzschnell wechseln die individualisierten, kaum noch zu identifizierenden Angreifer ihre Position und manövrieren die moderne Technik aus. Zwar macht auch in *Green Zone* die als ‚Network-Centric Warfare‘ bekannte Vernetzung der amerikanischen Hightechwaffen die Verfolgung jeder Bewegung möglich: Ein Überwachungshubschrauber erfasst Al-Rawi und Miller als farblich markierte Ziele auf einer Umgebungskarte und gibt seine Daten an die Verfolger weiter. Doch der Eindruck des



Abb. 1 Screenshot *Green Zone*

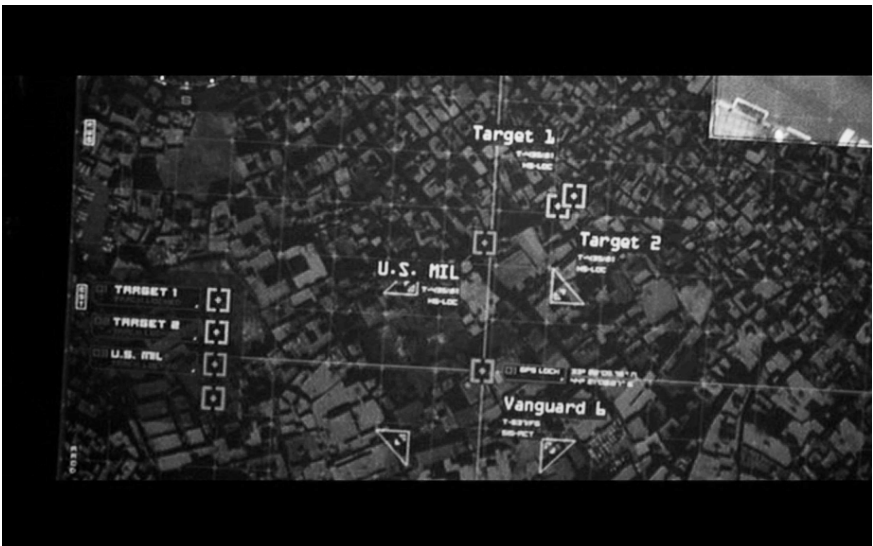


Abb. 2 Screenshot *Green Zone*

quasi-göttlichen Verfügung über den Kriegsraum erweist sich als Illusion: Obwohl die moderne Überwachungstechnik fast jeden Winkel des Krisengebiets einsehbar macht, ist eine aktive Einmischung nur in Ausnahmefällen möglich. Den übersichtlichen Draufsichten werden die nahen, hektischen Handkamerabilder vom Kampf am Boden entgegengestellt. Die Trennung des Blicks, die Aufspaltung der Einheit von Raum und Zeit, wird durch das spektakulär visualisierte Versagen der vormals gepriesenen, hochentwickelten westlichen Waffensysteme unterstrichen. Der Abschuss des Aufklärungshubschraubers markiert den Übergang zur Darstellung der unaufhaltbaren Eskalation. Onboardeinstellungen und schnelle Schnitte unterstreichen die unkontrollierte Bewegung, ehe die Maschine am Boden zerschellt. Die traumatisierende Wirkung der Zerstörung eigener, scheinbar unbesiegbarer Kriegsmaschinen, die bereits Thomas A. Edison in seinem Film *Wreck of the Battleship Maine* (1898) nutzte, wird wieder aufgegriffen und als Bewährungsprobe für die – auf ihre verletzbare Körperlichkeit zurückgeworfenen – westlichen Soldaten inszeniert. Die Sequenz beschwört damit die Beilegung der Konflikte in den eigenen Reihen angesichts der neuen Herausforderungen. Im Chaos des asymmetrischen Kampfes sind High-techwaffen und amerikanische Ordnungsvorstellungen bedeutungslos. Die Darstellungsweise lehnt sich nicht zufällig an die Crash-Sequenzen in *Black Hawk Down* (2001) an: Das medial

gespeiste, kollektive Gedächtnis vervollständigt den Blick in den Abgrund, den Paul Greengrass am Ende von *Green Zone* nur andeutet.

Medienreflexive Potentiale

Durch die Angleichung seiner Ästhetik an die Darstellungsformen der Aktualitätsmedien enttarnt der fiktionale Film die mediale Realität der neuen Kriege als bloße Konstruktion „überschaubarer kausaler Beziehungen“ (Hickethier 2005: 352f.). Die simplifizierenden Lesarten im Fernsehen und die unreflektierten Informationsmassen des Internets können offenbar erst durch die filmische Narration in produktive Bahnen gelenkt werden. Indem der Spielfilm an die Bilder der Aktualitätsmedien anknüpft und einen Mehrwert an Informationen suggeriert, trägt er aktiv zur Historisierung der thematisierten realhistorischen Ereignisse bei. Die Anfangssequenz von *Green Zone* endet mit der Darstellung der Silhouette Bagdads, über der grell-orange Explosionsspilze aufsteigen, die sich im dunklen Wasser des Tigris spiegeln. Die Bildgestaltung gleicht bis ins Detail den Live-Aufnahmen von CNN (Abb. 3,4). Lediglich der Standort der Kamera hat sich im Vergleich zu den Fernsehbildern etwas verändert. *Green Zone* hinterfragt demnach nicht nur die politisch-gesellschaftliche Bedeutung der neuen Kriege, sondern auch die Bedingungen ihrer öffentlichen Wahrnehmung. Der Film entlarvt die Kriegsberichterstattung als Sammlung von Fragmenten und bringt sie in einen neuen, scheinbar sinnvollen Zusammenhang. Das Medium erweist



Abb. 3 Screenshot BBC (21.03.2003)



Abb. 4 Screenshot *Green Zone*

sich auf diesem Weg als metatextuelle Konstruktion, die nicht zuletzt etwas über die jeweiligen medialen Lektüremodi verrät.

Mehr noch, ohne dem filmischen Realismus untreu zu werden, legen einige filmische Darstellungen der neuen Kriege sogar offen, wie mediales Material redigiert werden muss, um Kriegsergebnisse überhaupt erzählbar zu machen. Dienten Ausschnitte der Fernsehrealität in zahlreichen Jugoslawien- und Afrikakriegsfilmen noch der medialen Beglaubigung der fiktionalen Anteile, stellen sich vor allem im Irakkriegsfilm die um die Möglichkeiten des Internets erweiterten medialen Perspektiven gegenseitig in Frage.⁷ Um den gesellschaftlichen Ursachen dieses Phänomens auf die Spur zu kommen, muss dem Wandel des Medienverständnisses Rechnung getragen werden: Speicherten die Analogmedien nach Friedrich Kittler noch die ‚Realität selbst‘, wird diese in den digitalen Medien symbolisch adressiert und durch den Computer verarbeitet (Kittler 2004). Der hieraus resultierende, gefühlte Ausschluss des Menschen fordert in Kombination mit dem Verlust der direkten Wirklichkeitsreferenz neue filmische Formen geradezu heraus. Der Kriegsfilm erfüllt in verschiedenen Graden der Selbstreflexivität die Funktion einer integrativ ordnenden Instanz. Gleichzeitig leistet er genau das, was Gerhard Paul als die „zentrale friedenspädagogische Auf-

gabe der Zukunft“ bezeichnet: Er trägt maßgeblich dazu bei, „die allgemeinen medienkritischen Kompetenzen des Publikums zu stärken und speziell dessen Fähigkeit zu entwickeln, die Sprache der Bilder des Krieges zu dechiffrieren, deren Interessengebundenheit zu deuten und die Bilder in ihre politischen Entstehungskontexte einzuordnen“ (Paul 2005: 227).

Umgekehrt macht sich die Politik wiederum die Filmerfahrung der Bevölkerung zunutze: Wenn der Filmwissenschaftler Günter Giesenfeld mit Blick auf George W. Bushs Kriegsrhetorik zu Beginn des Irakkriegs deutlich macht, dass sich nicht nur die Terroristen, sondern auch der amerikanische Präsident infolge des 11. Septembers 2001 Elementen filmischer Dramaturgien bediente, legt seine Argumentation nahe, dass Krieg, Aktualitätsmedien und Film in einem interdependenten Verhältnis zueinander stehen (vgl. Giesenfeld 2007: 36). Insbesondere das Aufeinandertreffen christlicher und muslimischer Identitäten, sowie der hiermit verbundene, medial beförderte „crash of symbolism“ (Paul 2005: 222) durchlaufen in der filmischen Reflexion einen Prozess, innerhalb dessen sich die Komplexität der gegenseitigen Bezüge zunehmend steigert. Simple Gut-Böse-Dichotomien und die darauf basierende offizielle Kriegsrhetorik werden auf diese Weise ad absurdum geführt. Multiperspektivische Narrationsmodelle sowie die Hinterfragung eingeschliffener Konventionen, Klischees und Vorurteile tragen zur Dekonstruktion der eindimensionalen Meinungsmache bei, die das amerika-

⁷ Ganz besonders trifft dies auf Brian De Palmas Film *Redacted* (2007) zu, für eine ausführliche Analyse vgl. Greiner 2012: 333–358.

nische Fernsehen noch zu Beginn des Irakkrieges 2003 mitgetragen hat.

Die Zukunft des (Kriegs-)Films

Betrachtet man die filmische Darstellung der neuen Kriege in einem größeren Rahmen, wird ersichtlich: Einige der ästhetischen und dramaturgischen Besonderheiten resultieren aus den umfassenden Veränderungsprozessen, denen das Medium Film momentan unterworfen ist. So erklärt Georg Seeßlen, dass der Film zwar im Zentrum des audiovisuellen Medienensembles verblasse, dafür jedoch „an den Peripherien [...] gelegentlich auch an vollkommen unerwartetem Ort“ wieder auftauche (Seeßlen 2012: 37). Das Potential, eine sinnliche Partizipation an entscheidenden Ereignissen der Vergangenheit zu suggerieren (vgl. Kappelhoff 2008: 18), macht das Medium zunehmend relevant für die Historiographie des 20. und des 21. Jahrhunderts. Der in der filmischen Darstellung der neuen Kriege entfachte Mediendiskurs spiegelt hierbei genau das wider, was Seeßlen als „Gegenentwurf zu den korrupten und unzuverlässigen Medien der Nachrichtenübermittlung“ bezeichnet (Seeßlen 2012: 37). Besonders die grauenvollen Seiten des Kriegsspektakels sind hiervon betroffen: Von den Entgrenzungstendenzen der realen Konflikte befeuert, kommen im Kriegsfilm körperliche Destruktionen, moralische Verderbtheit und Korruption – ebenso wie die Enthüllung schlimmster krimineller Machenschaften zum Ausdruck. Die Hinwendung zu einem ‚schonungslosen‘

Realismus – dem „exakten Gegenbild eines tröstlichen World Buildings“ – erweist sich Seeßlen zufolge als Ausdruck des entfesselten Marktes, auf dem es nur entfesselte Bilder geben könne (ebd.).

Eine ganz aktuelle Entwicklung besteht zudem in der Erweiterung der filmischen Erzählform durch Miniseries. Der große Erfolg der von Steven Spielberg lancierten Weltkriegs-Serials *Band of Brothers* (2001) und *The Pacific* (2010) ebnete auch der Thematisierung aktuellerer Konflikte den Weg. Gleich zwei Serien befassen sich hierbei mit dem Irakkrieg. Steven Bochcos *Over There* (2005) wurde gar noch während der anhaltenden Kampfhandlungen in Falludscha produziert. Allerdings hält sich die Serie noch recht stark an die althergebrachten Konventionen. Die drei Jahre später realisierte, siebenteilige Produktion *Generation Kill* (2008) integriert hingegen bereits in den Prolog der ersten Folgen den Wandel der medialen Konstruktion von Kriegsvorstellungen. Der Fokus liegt ganz auf der subjektivierten Perspektive einer Einheit des U.S. Marine Corps während der Invasion des Irak. Der dokumentarische Gestus der Handkamera, der Slang der Soldaten und der Verzicht auf Filmmusik zugunsten der quasisymphonischen Untermalung durch den Funkverkehr zielen auf einen maximalen Realismus. Doch der spektakulär inszenierte, heldenhafte Kampf gegen leicht identifizierbare irakische Panzereinheiten entpuppt sich schnell als bloße Gefechtsübung. Auf eine selbst-reflexive Weise werden die durch den

herkömmlichen Kriegsfilm geprägten Konventionen zitiert und dann als Illusion demaskiert. Wie in *Jarhead* (2005) laufen die Infanteristen ihren ersten Gefechtserfahrungen ständig hinterher. Wenn überhaupt einmal gekämpft wird, dann ist die Lage unübersichtlich und das Ergebnis bleibt unklar. Stattdessen werden immer wieder zivile Opfer ins Bild gerückt. An einer Straße liegen Kinderleichen; einer der Marines schießt versehentlich einen kleinen Jungen an. Wie in *Green Zone* (2010) endet das vermeintliche Abenteuer Krieg im Fiasko. Das nächtliche Panorama Bagdads wird von Explosionen und Leuchtspurgeschossen erhellt und verweist letztlich wieder auf das dem Zuschauer bereits aus den Nachrichten bekannte Bild des beginnenden Aufstandes. Auch die porträtierten Marines greifen auf eine mediale Historisierung der Geschehnisse zurück. In der letzten Folge schauen sie sich die Reportage eines Journalisten an, der sie während der Invasion begleitet hat. Die Erinnerung des Einzelnen wird aus einer Videocollage abgeleitet. Damit macht *Generation Kill* eines deutlich: Selbst für die unmittelbar Beteiligten scheint der Irakkrieg nur in einer medial gebrochenen, universellen Form greifbar. Um den in dieser Erkenntnis kulminierenden Entwicklungsprozess nachvollziehen zu können, braucht es Zeit. Das Format ‚Serie‘ kommt den neuen Vorstellungsbildern vom Krieg also offenbar entgegen. Prinzipiell unabgeschlossen, werden die Ereignisse kontinuierlich fortgesetzt, durch plötzlich

auf tretende neue Subplots ergänzt und in langfristige Veränderungsprozesse – auch und vor allem der handelnden Figuren – eingebettet. Trotz seiner Rolle als treibende Kraft in dieser Weiterentwicklung des fiktionalen Erzählens verliert das Genre Kriegsfilm seine Ursprünge, Traditionen und Konventionen nie ganz aus dem Blick. Auch Roy Miller, der Held aus *Green Zone*, handelt nach einem Muster, das der filmischen Darstellung von Soldaten seit jeher anhaftet. Der Gegner soll identifiziert und effektiv bekämpft werden, um das große Ganze zu bewahren. Selbst wenn die filmische Thematisierung der neuen Kriege die Grenzen dieses Grundsatzes aufzeigt, bleibt zumindest in den filmischen Darstellungen der neuen Kriege ein Bewusstsein für die Wurzeln des Filmgenres erhalten. Eng verwandt mit der Westernfigur des *lonesome rider* strebt der desillusionierte Soldat am Ende von *Green Zone* dem Horizont entgegen – an dem sich vielsagend die Konturen einer Ölraffinerie abzeichnen. Ob politisch, moralisch oder gar selbstreflexiv – das Medium Film fungiert als funktionaler Vermittler zwischen Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigem. Die faszinierende Wirkungsmacht der historisierenden Qualität des Spielfilms bedarf hierbei noch weiterer, intensiver Forschungsarbeit.

Literatur

Berenger, Ralph D. (Hg.) (2006): *Cybermedia go to war. The role of converging media during and after the 2003 Iraq war*. Spokane, Wash.

Roering, Johanna (2012): *Krieg bloggen. Soldatische Kriegsberichterstattung in digitalen Medien*. Bielefeld.

Burgoyne, Robert (2008): *The Hollywood Historical Film*. Malden, Mass. [u.a.].

Bürger, Peter (2005): *Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm? Ein Überblick*. In: Stefan Machura / Rüdiger Voigt: *Krieg im Film*. München, S. 237–264.

Carruthers, Susan L. (2000): *The Media at War. Communication and Conflict in the Twentieth Century*. London/New York.

Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael (2014): *Körper, Tod und Technik. Metamorphosen des Kriegsfilms*. Konstanz.

Emig, Rainer (2007): *Saving Private Realism. War Films – A Retarded Genre?*. In: Claudia Glunz et al. (Hg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und -deutung*. Göttingen, S. 576–588.

Ferro, Marc (1988): *Cinema and History*. Detroit.

Giesenfeld, Günter (2007): *Augenblick Nr. 40. Hollywood, nine eleven und die Wissenschaft*. Marburg.

Greiner, Rasmus (2012): *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien, Zentralafrika, Irak, Afghanistan*. Marburg.

Greiner, Rasmus (2013): *Bad News from Iraq – Die filmische Aufarbeitung eines Bilderkrieges*. In: CINEMA 58: Manipulationen. Marburg, S. 131–141.

Groys, Boris (2000): *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München.

Heller, Heinz-B. et al. (Hgg.) (2007): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg.

Heller, Heinz-B. (2009): *Bilderkrieg – Kriegsbilder. Battle for Haditha (2009) und Redacted (2007) oder Fiktionen der Einsicht*. In: Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hg.): *Augenblick Nr. 44. Nach dem Golf-/Krieg ist vor dem Golf-/Krieg. Zur Militarisierung der Wahrnehmung in den Massenmedien*. Marburg, S. 28–40.

Hickethier, Knut (2005): *Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis*. In: Waltraud, Wara' Wende (Hg.): *Krieg und Gedächtnis*. Würzburg, S. 347–365.

Hickethier, Knut (2007): *Genretheorie und Genreanalyse*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz, S. 62–96.

Kaldor, Mary (2000): *Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung*. Frankfurt am Main.

Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin.

Kappelhoff, Hermann et al. (Hg.) (2013): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin.

Kittler, Friedrich (2004): *Die Nacht der Substanz*. In: Claus Pias et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur*. Stuttgart, S. 507–524.

Klein, Thomas et al. (Hg.) (2006): *Filmgenres. Kriegsfilm*. Stuttgart.

Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*. Opladen.

Münkler, Herfried (2002): *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg.

Münkler, Herfried (2006): *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswirst.

Paul, Gerhard (2005): *Der Bildkrieg. Inszenierungen, Bilder und Per-*

spektiven der „Operation Irakische Freiheit“. Göttingen.

Petersen, Christer (Hg.) (2004): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band I. Nordamerika und Europa*. Kiel.

Rosenstone, Robert (2006): *History on Film/Film on History*. Harlow, New York.

Röwekamp, Burkhard (2011): *Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis*. München.

Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin.

Seeßlen, Georg (2012): *Die letzten Stunden des Kinos. Zehn Thesen zur Zukunft des Films*. In: epd Film 2/2012, S. 35–39.

Tröhler, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg.

Westwell, Guy (2006): *War Cinema. Hollywood on the Front Line*. London, New York.

Bildnachweise

Abb. 1,2,4: Screenshots *Green Zone* (Universal).

Abb. 3: Screenshot *CNN/BBC* (21.03.2003).