

Asymmetrische Kriege: Bilder diesseits und jenseits des Kriegsfilms

I.

Man kann keinen Krieg führen, ohne an der Wahrnehmung der Menschen zu arbeiten. Stets sind Bilder zu entwerfen, Bilder vom Feind und von sich selbst. Bilder für den Feind und für sich selbst. Der Gehorsam, durch den sich ein Mensch in Bewegung setzt, um an die Front zu ziehen, um zu töten und vielleicht auch getötet zu werden, setzt die Illusion einer Entscheidung voraus, der Entscheidung, sich unterzuordnen, um frei sein zu können. Hierzu braucht es Bilder von der Natur des Feindes wie auch von der Natur des eigenen Volkes, der Nation oder Rasse. Auch der Zweck des Krieges muss idealer Weise in ein Bild gefasst werden können – und sei es, dass dieses sich nachträglich, wie ein lang ersehntes Telos, aus den Wirren der Kämpfe herausschält: Der Fall der Statue Saddam Husseins, seine medizinische Untersuchung nach der Gefangennahme, der Moment vor der Hinrichtung, einen Strick um den Hals.

Mobilisierung ist nur ein Zweck der Arbeit an der Wahrnehmung, Demobilisierung ein nicht minder wichtiger. Das Problem ist, die Bilder unter Kontrolle zu halten. Bei dem vergleichsweise schwerfälligen Medium Film ist dies noch relativ einfach. Das Medium Fernsehen hingegen entwickelte im Vietnamkrieg eine Dynamik, die sich der offiziellen Doktrin entzog, um der Protestbewegung zuzuarbeiten. Auch hier eine Mobilisierung, wenngleich im Resultat eher ‹Wehrkraft zersetzend›. Die Konsequenzen für die amerikanische Informationspolitik während der Golfkriege sind hinreichend bekannt.

Neben dem Prinzip der *embedded journalists* und den mit Kameras ausgestatteten Raketen war es nicht zuletzt der Zeitaspekt, der in den Debatten um den Irakkrieg 1991 die Frage nach den neuen Wahrnehmungsdispositionen beherrschte: Erstmals wurde die Übertragung eines Krieges in Echtzeit praktiziert. Und die Flüchtigkeit der Bilder, die eine distanzierte Reflexion auszuschließen schien¹, wiederholte sich in der Flüchtigkeit des Krieges selbst, der ‹mit der Geschwindigkeit eines Meteoriten, der die Erde gestreift hat, in die weite Leere des kollektiven Bewusstseins› entwand² – ein Phänomen, das im Grunde für alle neuen Kriege,

1 Paul Virilio: *Krieg und Fernsehen*. München, Wien 1993 [1991], S. 63.

2 Ebd., S. 147.

sei es auf dem Balkan, in Afghanistan oder wiederum im Irak, charakteristisch ist. Sofern die Kriege nicht bereits während ihres Verlaufs in Vergessenheit geraten.

Dabei war früher doch alles so einfach. Der kalte Krieg war geprägt von einem Verhältnis der Großmächte, das man als ‹Gleichgewicht des Schreckens› bezeichnet hat. Die atomare Aufrüstung hatte einen Stand erreicht, bei dem der Übergang in die heiße Phase des Krieges die Vernichtung der Menschheit bedeutet hätte. Es entstand eine bilaterale Paralyse, bedingt dadurch, dass sich USA und UdSSR als gleichstarke Gegner gegenüber standen. Anders verhält es sich mit den neuen Kriegen, wie wir sie seit den 1990er Jahren erlebt haben. Hier steht häufig einer starken Militärmacht ein schwächerer Gegner gegenüber. Das Stichwort lautet nun ‹asymmetrische Kriegsführung›.

Was besagt diese Asymmetrie? Wenn der schwächere Gegner effektiv handeln, also seinen Kriegsfeind empfindlich treffen möchte, muss er auf alternative Kampfformen ausweichen. In einer direkten militärischen Konfrontation, im klassischen Schlachtgeschehen, wäre er chancenlos. Es geht für ihn also darum, neue Angriffspunkte zu finden – zum Beispiel in Form terroristischer Anschläge. Die Entwicklungen in Irak und Afghanistan zeigen, wie selbst nach abgeschlossener Invasion das Kriegsgeschehen fort dauert, weil sich die Art der Auseinandersetzung verlagert und ein klarer Schlusspunkt des Krieges nicht erkennbar ist.

Was die neuen Kriege auszeichnet, ist also zunächst das Fehlen einer genau definierten Grenze zwischen Krieg und Frieden. Hinzu kommen das Verwischen der Differenz zwischen Kombattanten und Nonkombattanten (also zwischen Soldaten und Zivilisten) wie auch der Differenz zwischen Front und Nicht-Front: Kampfhandlungen bleiben nicht auf einen bestimmten Geländeabschnitt beschränkt, sondern können prinzipiell überall aufflackern. Wesentlich ist weiterhin, dass die Motive für die neuen Kriege meist aus einer schwer durchschaubaren Gemengelage bestehen, in der sich ökonomische, ethnische, religiöse und politische Interessen vermischen. Die persönliche Bereicherung durch einzelne Warlords kann Hand in Hand gehen mit dem Appell an religiöse Werte oder an das Stammesbewusstsein.³

Insofern sind die neuen Kriege eher mit den vormodernen als mit den modernen zwischenstaatlichen Kriegen verwandt.⁴ Denn die Hegung des Krieges ist eine relativ junge historische Errungenschaft, die mit der Herausbildung der Staaten und der Verlagerung kämpferischer Auseinandersetzungen aus dem Landesinnern an die Staatsgrenzen einherging. Die Konventionalisierung des Krieges stellte dabei durchaus einen Fortschritt dar, da sie nicht nur bedeutete, dass der Kriegszustand unmissverständlich vom Frieden zu unterscheiden war, sondern zudem als Feind nunmehr nur noch der uniformierte Gegner gelten sollte, den man überdies – etwa bei seiner Gefangennahme – menschlich zu behandeln hatte.

3 Siehe zu all diesen Punkten ausführlich Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg 2004.

4 Ebd., S. 59–89.

II.

Interessanter Weise bildete sich zeitgleich mit dieser Verdrängung des Kriegszustandes aus dem Landesinnern ein Diskurs heraus, der den inneren Frieden in sehr grundsätzlicher Weise in Frage stellt. Die Genese dieses Diskurses zeichnet Michel Foucault in seiner Vorlesung *In Verteidigung der Gesellschaft* nach. Seine Quintessenz besteht darin, dass «die zivile Ordnung – an ihrer Basis, in ihrem Wesen, in ihren wesentlichen Mechanismen – eine Schlachtordnung ist».⁵ Anders gesagt: «Die Politik ist der mit anderen Mitteln fortgesetzte Krieg.»⁶ Clausewitz' berühmte Formel, so Foucault, sei nur die Umkehrung dieses seit dem 17./18. Jahrhundert gängigen Topos.

Zunächst zielte dieser Diskurs auf einen die Gesellschaft unterschwellig prägenden Konflikt zweier Rassen. Stets ging es dabei um ein vermeintliches historisches Unrecht, darum, dass die eigene Rasse einst um ihren Herrschaftsanspruch gebracht wurde, der nun wieder zur Geltung zu bringen sei. Mithin zeichne sich die Gesellschaft durch einen Antagonismus aus, eine innere Spannung, die auf eine emphatische Wiederaufnahme des schwelenden Kampfes dränge. Die dialektische Geschichtsauffassung mit ihrem Modell des Klassenkampfes kann als Variation dieses Gedankens verstanden werden, wenngleich der Antagonismus nun nicht mehr als der zweier Rassen, sondern als der zweier gesellschaftlicher Klassen erscheint. Und in der Tat finden sich bei Marx und Engels explizite Hinweise auf diesen Einfluss.⁷

Gemein ist diesen Ansätzen die Grundannahme, dass man «aus dem Frieden den Krieg herauslesen muss.»⁸ Mit anderen Worten: Der Friede ist bloßer Schein, das Wesen der Gesellschaft ein unterschwelliger Krieg. Der Hinweis auf die Diskursfigur des Rassen- bzw. Klassenkampfes legt bereits den Verdacht nahe, dass die Trennlinie zwischen den alten, konventionellen und den neuen, asymmetrischen Kriegen doch nicht so scharf verläuft, wie man zunächst denken möchte. Zu eng sind die Kriege des 20. Jahrhunderts mit diesen Diskursfiguren verbunden. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal scheint in der Tat in den meist eher diffusen Kriegszielen zu liegen, sofern diese sich überhaupt näher bestimmen lassen. Ansonsten haben wir es offenbar nicht wirklich mit einem historischen Bruch zu tun, vielmehr mit einer Aufweichung der genannten Unterscheidungen zwischen Krieg und Frieden, Kombattanten und Nonkombattanten im Verlauf des gesamten 20. Jahrhunderts.

Letztlich scheint es im Prinzip immer darum gegangen zu sein, der Symmetrie zwischenstaatlicher Kräfteverhältnisse eine Asymmetrie entgegenzuhalten, die besondere kämpferische Maßnahmen erfordert und legitimiert. Betrachtet man die entscheidenden politischen Entwicklungen und Kriege des 20. Jahrhunderts, so wird zunächst die Verabsolutierung des Feindes augenfällig: der Kapitalismus, das

5 Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975/76)*. Frankfurt/M. 2001, S. 63.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 99f.

8 Ebd., S. 67.

«internationale Finanzjudentum», der Bolschewismus bzw. Kommunismus – die großen Feindbilder des 20. Jahrhunderts scheinen eine reguläre kriegerische Auseinandersetzung prinzipiell auszuschließen. Es geht um eine finale Überwindung des Gegners, um eine radikale Antwort auf eine unterstellte Asymmetrie: Eine vermeintliche internationale Verschwörung, eine Unterwanderung und Zersetzung der Gesellschaft bzw. des Volkes und die damit verbundene Ausbeutung einer Klasse oder Bedrohung einer Rasse durch eine andere kann nicht durch einen Friedensschluss beendet werden. Dies wiederum rechtfertigt asymmetrische Strategien als Antwort: Partisanenkampf, Volkssturm, totaler Krieg, Vernichtungskrieg. Gemein ist diesen zunächst sehr unterschiedlichen Erscheinungen eben die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Kombattanten und Nonkombattanten⁹ – der Feind ist prinzipiell überall, er bekämpft und schwächt uns nicht allein im regulären Kampf und muss entsprechend an allen Fronten und Nichtfronten geschlagen werden. Es sticht bereits hier die Auflösung des Krieges als einer raumzeitlichen Einheit ins Auge, die Zermüblingspraxis gegenüber dem Feind. Sie ist das Gegenstück des verdeckt geführten Krieges im Frieden.

Die Wende zu den neuen Kriegen bewahrt im Regelfall das Modell der absoluten Feindschaft. Die Radikalität der kämpferischen Praxis, die sich um die in den Genfer Konventionen verankerten Rechte des Feindes nicht kümmert, findet sich auch hier, nun aber ergänzt um weitere Motive, die die Differenz zwischen Krieger und kriminellem Verbrecher teils bis zur Unkenntlichkeit verwischen. Politischer oder religiöser Aktivismus und das Streben nach finanzieller Bereicherung greifen Hand in Hand.

Der Übergang vom virtuellen zum manifesten Kriegszustand ist im Regelfall Folge der Auflösung staatlicher Strukturen. Exemplarisch lässt sich dies anhand der Kriege im Kaukasus und auf dem Balkan veranschaulichen, für die der Zusammenbruch der Sowjetunion Voraussetzung war. Insofern sind die neuen Kriege «ein Metekel dessen, was auch Europäer und Amerikaner ereilen wird, wenn es ihnen nicht gelingt, das aufgebrochene Gewaltmonopol der Staaten im globalen Maßstab wiederherzustellen [...] und so dafür zu sorgen, dass die Staaten (wieder) die alleinigen Herren des Krieges werden.»¹⁰

Es eröffnet sich zugleich eine unerwartete Brücke zu sozialen Fehlentwicklungen und Konflikten in unserem eigenen Kulturraum. Bereits Anfang der Neunziger Jahre versuchte sich Hans Magnus Enzensberger mit seinem Essay *Aussichten auf den Bürgerkrieg* an einer pointierten, mitunter vielleicht ein wenig überspitzten Aktualisierung des Topos vom lediglich schwelenden Krieg, der die Gesellschaft durchziehe, von innen her zersetze, und der als solcher erst entziffert werden müsse. Enzensberger zielte auf eine Engführung der Charakteristika der neuen Kriege, wie sie sich im

9 Bezeichnenderweise wurde der Deutsche Volkssturm der Jahre 1944/45 von den Russen als Partisanenorganisation angesehen, mit der Konsequenz, dass man die Gefangenen hinrichtete. Von den westlichen Alliierten hingegen war er als kämpfende Truppe anerkannt. Vgl. Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 1963, S. 44.

10 Vgl. Münkler 2004 (wie Anm. 3), S. 63.

ehemaligen Jugoslawien oder in Ruanda zutragen, mit den Zerfallsprozessen in den westlichen Staaten – vom alltäglichen Vandalismus über rechtsextremistische Ausschreitungen bis zu den Rassenunruhen in Los Angeles.¹¹

Ein globaler Bürgerkrieg sei im Gange, in sich ohne Ziel, ausgehend von den Verlierern der Globalisierung. «Vom heroischen Heiligenschein der Partisanen, Rebellen und Guerilleros ist nichts übriggeblieben. Einst ideologisch hochgerüstet und mit fremden Verbündeten im Rücken, haben sich Guerilla und Antiguerilla verselbständigt. Übriggeblieben ist der bewaffnete Mob.»¹² Diese barbarisierte Variante des Bürgerkriegs habe längst schon Einzug in die Metropolen gehalten. «Seine Metastasen gehören zum Alltag der großen Städte.»¹³ Wir stoßen auf eine Entfesselung der Kriegsmaschine im urbanen Milieu. Ein im engeren Sinne politisches Bewusstsein existiert nicht mehr. Ideologien sind allenfalls noch äußerliches Etikett, «bloße Fetzen aus dem historischen Kostümfonds»¹⁴. Es geht buchstäblich um nichts, der Kampf ist zum Selbstzweck und Selbstläufer geworden.

Alle Kennzeichen der neuen Kriege finden sich auch hier, in der zum äussersten getriebenen Parzellierung des Kampfgeschehens, um zugleich Möglichkeiten einer Integration der Bilder aus dem fernen Kriegsgeschehen in die eigenen Erfahrungszusammenhänge zu eröffnen. Es mögen dies abstrakte Verbindungsglieder sein; gleichwohl gewährleistet gerade die Unbestimmtheit der Motive und Ziele das Knüpfen dieser Verbindung.

III.

Inwiefern kann das Medium Film mit diesen Phänomenen umgehen? Das Bild der klassischen Schlacht, des Heldentums an der Front, erscheint überholt. Diese Einsicht macht sich inzwischen punktuell auch in Genreproduktionen bemerkbar. Selbst Ridley Scotts *BLACK HAWK DOWN* (2001), dem man gewiss keinen Mangel an Heroisierung vorwerfen kann, lässt dies durchscheinen. Die Fokussierung auf eine unübersichtliche Militäraktion, die die Beteiligten den Überblick verlieren und sich buchstäblich im Kreis bewegen lässt, mündet in die lakonische Bemerkung eines Soldaten, am Ende gehe es immer um «the man next to you. And that's it.» Das eigentliche Ziel des Einsatzes, die Gefangennahme Aidids und seiner Mitstreiter, tritt demgegenüber in den Hintergrund. So wie sich in den neuen Kriegen generell die Motive der militärischen Auseinandersetzungen verwischen, verblasst der Sinn des amerikanischen Einsatzes gegenüber der schlichten Verteidigung des «Mannes neben Dir».

11 Aus jüngerer Zeit bieten sich die Unruhen in Frankreichs Banlieus als Beispiel an, ebenso die Gewaltausbrüche nach der Flutkatastrophe in New Orleans.

12 Hans Magnus Enzensberger: *Aussichten auf den Bürgerkrieg*. Frankfurt/M. 1993, S. 17.

13 Ebd., S. 18.

14 Ebd., S. 23.

Noch in anderer Hinsicht ist *BLACK HAWK DOWN* von Interesse: Als Film über einen der neuen Kriege steht er zwangsläufig in einer anderen Beziehung zum militärischen Bildervorrat als etwa Steven Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (1998). Zwar kann dieser als Gegenmodell zur televisuellen Sterilität der letzten Kriege verstanden werden, zu jenen Fernsehbildern also, die die medizinische Präzision der neuen Waffensysteme vor Augen führen sollten. Er stellt nicht zuletzt den Versuch einer Wiedergewinnung der sinnlichen Dimension der Kampferfahrung dar¹⁵ und wäre insofern qua Negation auf die Bildtypen jüngerer Generation bezogen. Die Bilder des Golfkriegs von 1991 geben also auch für die Darstellung früherer Kriege einen impliziten Referenzrahmen ab. *BLACK HAWK DOWN* jedoch muss sich zugleich zu einer weiteren Variante medialer Kriegsführung verhalten, die unmittelbar der asymmetrischen Ausrichtung der neuen Kriege entspringt.

Am schärfsten trat sie in den Bildern vom 11. September und von den Anschlägen in Madrid oder London hervor, aber auch in jenen der diversen Geiselnahmen, vornehmlich im Irak und in Afghanistan, deren verstörte und verschreckte Opfer einer Weltöffentlichkeit vorgeführt wurden. Der Berliner Politologe Herfried Münkler spricht von einer doppelten Adressierung solcher Bilder: Sie zielen zum einen auf die Demoralisierung der Bevölkerung jener Länder, die im Fadenkreuz der Terroristen stehen; zum anderen auf einen «als interessiert unterstellten Dritten», das heißt auf sympathisierende Bewegungen, denen die Möglichkeit eines erfolgreichen Kampfes gegen die USA und somit deren prinzipielle Verwundbarkeit vorgeführt werden soll.¹⁶

Den Bildern der nackten und verstümmelten US-Soldaten, die 1993 durch die Straßen Mogadischus geschleift wurden, Bildern, die schließlich zum Abzug der US-Truppen führten, kam eine solche Signalwirkung zu. So zitiert der Londoner *Independent* im Jahr 1997 Osama Bin Laden mit folgenden Worten: «Die Mudschaheddin waren erstaunt über den Zusammenbruch der amerikanischen Moral. Das hat uns überzeugt davon, dass Amerika ein Papiertiger ist.»¹⁷ *BLACK HAWK DOWN*, der eben diesen Einsatz zum Thema hat, bietet für jene demütigenden Aufnahmen im Grunde kein Äquivalent; der traumatische Kern des Geschehens, der auch die Arbeit an diesem Film initiierte, wird ausgeblendet. Der Film verlässt die Szene, als die Menge einen der toten Soldaten ergreift. Damit reduziert *BLACK HAWK DOWN* das Kriegsgeschehen auf die militärische Intervention, während die Hauptwaffe des Gegners, die Bilder, mit denen die Übermacht schließlich in die Knie gezwungen wurde, verdrängt wird.

Ebenfalls durch Bildentzug, wenngleich in kritischer und ungleich radikalerer Weise, verhält sich der Film *JARHEAD* (2005) zu den visuellen Konstellationen der neuen Kriege: Situieret im zweiten Golfkrieg, verweigert er seinen Protagonisten die

15 Vgl. Gerhard Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München 2003, S. 3-76, S. 57, S. 59.

16 Münkler 2004 (wie Anm. 3), S. 199.

17 Zit. nach ebd., S. 52.

direkte Feindberührung, um sie stattdessen einer geisttötenden Ereignislosigkeit auszusetzen. Derart aber verweigert er zugleich den Zuschauern das Attraktionsmoment actionreicher Kampfszenen und entzieht sich folglich nicht allein den irreführenden Bildwelten der Fernsehberichterstattung, sondern zugleich den an den klassischen Kriegen ausgebildeten Genrekonventionen.¹⁸

IV.

Wie erläutert, sind die neuen Kriege in ihrer Phänomenologie eher den vormodernen Kriegen verwandt. Gerade die jüngeren Formen terroristischer Kriegsführung demonstrieren, dass die «privilegierte Alleinverfügung des Militärs über die Gewalt des Krieges, wie sie für die europäische Kriegsgeschichte vom 17. bis 20. Jahrhundert kennzeichnend war», definitiv zu ihrem Ende gekommen ist.¹⁹ Damit aber wandelt sich auch das Bild des Kriegers. Mit der Verstaatlichung des Krieges ging zugleich die Disziplinierung des Kriegers einher²⁰, seine Unterordnung in der Armee als fester Institution. Umgekehrt ziehen nun der Zerfall der Staaten und die daraus erwachsenden neuen Kriege eine Entdisziplinierung der Milizen nach sich. Das reguläre Heer wird ersetzt durch die Vorherrschaft marodierender Banden.²¹

Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelten aus der ursprünglichen Äußerlichkeit der Kriegsmaschine gegenüber dem Staat das Konzept der «nomadischen Kriegsmaschine». In ihr sahen sie eine Gewalt am Werk, die sich gegen grundsätzlich jede Ordnung richte, so dass ihre disziplinierte Variante stets abkünftig sei: «Man kann sicher nicht behaupten, dass die Kriegsmaschine durch Disziplin charakterisiert wird. Disziplin wird erst dann zum Charakteristikum von Armeen, wenn der Staat sie sich angeeignet hat. Die Kriegsmaschine aber gehorcht anderen Regeln, von denen wir nicht behaupten, dass sie besser sind, sondern dass sie die grundsätzliche Disziplinlosigkeit des Kriegers fördern, das Infragestellen der Hierarchie [...].»²²

Welche Stellungen des (Kriegs-)Films zur Kriegsmaschine lassen sich nun unterscheiden, begreift man letztere als prinzipiell antihierarchisch, wenn nicht sogar in ihrem Kern anarchisch? Offenbar gibt es im Wesentlichen drei Ansätze. Beginnen wir mit der äußersten Umkehrung dieses Prinzips, also der maximalen Einbindung der Kriegsmaschine in ein militärisches Ordnungssystem: Sie findet sich vornehmlich in propagandistischen Kriegsfilmen, die weitgehend unhinterfragt Hierarchien und Segmentarität in Form geschlossener militärischer Einheiten voraussetzen und dabei im Regelfall von einer stabilen, schlagkräftigen Nation ausgehen. Das Kriegs-

18 Vgl. hierzu ausführlich Dennis Conrad, Burkhard Röwekamp: Krieg ohne Krieg – zur Dramatik der Ereignislosigkeit in *JARHEAD*. In: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg 2007, S. 194–207.

19 Münkler 2004 (wie Anm. 3), S. 189.

20 Ebd., S. 74, S. 101f.

21 Ebd., S. 30. Vgl. Enzensberger 1993 (wie Anm. 12), S. 13.

22 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. Berlin 1992 [1980], S. 492.

ziel ist eindeutig bestimmt und das Kampfgeschehen raumzeitlich klar definiert, so dass eine feste Aktionslinie als Orientierung gegeben ist. Nicht wenige Filme scheinen gleichwohl Ambivalenzen aufzuweisen, indem sie zwar an der Unabdingbarkeit von Kommandostrukturen festhalten, dabei aber auch die Notwendigkeit individuellen Führungsvermögens herausarbeiten. Die Befehlsverweigerung kann dann im Dienste zieladäquater Flexibilität und Effektivität als Option verteidigt werden, wenn zum Beispiel die Unfähigkeit eines Befehlshabers oder die Fehleinschätzung einer Situation eine Mission zu gefährden drohen. So in Robert Aldrichs *ATTACK!* (1956) oder in Terrence Malicks *THE THIN RED LINE* (1998).

Grundsätzlich speist sich diese erste Variante aus der Engführung von Konformismus und Unterordnung einerseits und ihrer absoluten Negation in Form der Zerstörung andererseits. Im Durchgang durch das Eine wird das Andere erreicht, werden Lebenswelten in Schutt und Asche gelegt – aber stets mit dem Versprechen künftiger Ordnung. Eine klassische Kompromissbildung, die widerstrebende Interessen innerhalb ein und desselben Syntagmas zu vermitteln versteht. Die umfassende Zerstörung bedarf eines noch umfassenderen Sinns, der ihre Kodifizierung ermöglicht und ihr die affektive Spitze nimmt.

Am entgegen gesetzten Pol steht der Anti-Kriegsfilm im engeren Sinne, der wohl wesentlich als Anti-Kriegsfilm-Film gedacht werden kann, das heißt als Film, der die filmische Ästhetik des Krieges hinterfragt: Er verweigert sich einer heroischen Überformung der Kriegsmaschine, konterkariert sie mittels satirischer Dekonstruktion in Genreparodien oder durch Überschreitung auf essayistische Ausdrucksformen wie in den Filmen *LOIN DU VIETNAM* (1967) und *KRIEG UND FRIEDEN* (1982). Deren Funktion besteht letztlich darin, «dem Krieg Bilder zu nehmen, nicht ihm welche zu geben.»²³ Es geht darum, die Bilder des Krieges von ihrer bloßen Darstellungsfunktion abzulösen, um ihre pragmatische Dimension zu betonen. Die Bilder sind nicht das Reale, aber man kann Realität mit ihnen gestalten. Sie sind nicht einfach Mittel der Repräsentation von Geschichte, sondern als Auslegung des Geschehens sind sie Eingriff, Mittel der Umgestaltung realer Geschichte.

Diese Rückbindung an außerfilmische Bewegungen, der pragmatische Zusammenhang, mag als zumindest eine notwendige Bedingung für das Funktionieren des Anti-Kriegsfilms gelten. Eine Repräsentation als solche, also ein angemessenes Bild, das sich darauf beschränken würde, einen Sachverhalt bloß darzustellen, könnte kaum als wirkungsvoller Widerpart militärischer Praxis dienen. Der so verstandene Anti-Kriegsfilm fände seine wesentliche Differenzbasis im soziopolitischen Feld, er ist angewiesen auf seine Nutzung als Element der politischen Auseinandersetzung.

Eine dritte Stellung des Kriegsfilms zur Kriegsmaschine setzt diese frei als anarchische Kraft, inszeniert ihre zersetzende Dynamik einschließlich ihrer Schrecken als abstrakte Utopie der Freiheit. Hier ist an *APOCALYPSE NOW* (1979) zu denken, der den Krieg ins schöpferische Delirium überführt, um seine nihilistische Dimen-

23 Alexander Kluge: *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt/M. 1984, S. 322.

sion als Weg der Existenzerhellung zu erschließen. Das Phantasma einer umfassenden Negation, einer Zerschlagung aller zivilisatorischen Sinnzusammenhänge wird nicht durch den Bezug auf eine höhere Ordnung, auf Heldentum oder ein hehres Kriegsziel sublimiert, wie es im affirmativen Kriegsfilm der Fall ist. Doch auch einer generellen Verwerfung des Krieges wird nicht das Wort gesprochen, nicht Stellung «gegen den Krieg» bezogen, sondern das Faszinosum der Zerstörung als solches bewahrt – in der Versicherung des Anderen der Zivilisation.

V.

Eben dieser Traum von einer ursprünglichen, undisziplinierten, keinen Reglements unterworfenen Arbeit der Kriegsmaschine lebt nun, wenngleich in kleinerer Münze, in diversen Filmen fort, die nicht auf das eigentliche Kriegsgeschehen fokussieren: Die Kriegsmaschine erscheint hier als Lebensform und Ausdrucksmittel, als das Negativ jeglicher Disziplinierung. So in Ted Kotcheffs *RAMBO – FIRST BLOOD* (1982): Der Vietnamveteran John Rambo, der sich der Willkür eines Kleinstadt-Sheriffs ausgesetzt sieht, richtet sein kriegerisches Know-how gegen die lokale Ordnungsmacht, lebt das Vietnamese-Werden eines amerikanischen Elitesoldaten. Die einst über die Disziplin gegen den Soldaten gerichtete Gewalt²⁴ entäußert sich gegen ihren gesellschaftlichen Träger – eine Wiederaneignung der Kriegsmaschine durch das Individuum. Vergleichbares geschieht im ersten Teil von Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET* (1987), in dem am Ende einer brutalen, entwürdigenden Ausbildung die Rache des gedemütigten Private Pyle steht: Die ihm widerfahrene Gewalt entlädt sich zunächst gegen den Repräsentanten der Ordnung, um schließlich in Selbstzerstörung umzuschlagen: Nach der Ermordung seines Ausbilders erschießt Pyle auch sich selbst.

Eine Variation dieses Topos bietet der Film *FALLING DOWN* (1993) von Joel Schumacher. Er inszeniert den Rachefeldzug eines vom Leben im Allgemeinen wie von seiner Frau im Besonderen enttäuschten Ex-Angestellten eines Rüstungskonzerns. Die Stätten alltäglicher Zermürbung werden mit Waffengewalt bekämpft – vom überteuerten Kleinladen über kriminelle Straßengangs bis zur Verschwendung von Steuergeldern im Straßenbau. Es ist dies ein Film, der den bewussten Eintritt in den molekularen Krieg inszeniert, die individuelle Realisierung eines Krieges, der schwelend schon im Gange war, um nun, wenn auch im Alleingang, mit offener Gewalt geführt zu werden.²⁵

FALLING DOWN ist sicher ein Film in einem kategorialen Grenzbereich. Über seinen Protagonisten ist er noch an das militärische Paradigma gebunden, der Kampf selbst jedoch ist unspezifisch, ziellos, erschöpft sich in singulären Aktionen. Er markiert den Übergang zu einem diffusen Gebiet, in dem die Kriegsmaschine in keine Strategie mehr eingebunden ist, sondern weitgehend selbstbezogen ope-

24 Münkler 2004 (wie Anm. 3), S. 74.

25 Ein klassischer Vertreter dieses Typus ist *TAXI DRIVER* (1976).

riert. Darin unterscheidet er sich z. B. von Filmen über Terrorgruppen. Nicht wenige Action-Filme mögen in ihrem Kern entmilitarisierte Kriegsfilme sein, die zivile Kriegsmaschinen in Szene setzen. Man denke etwa an John McTiernans *DIE HARD* (1988) und seine Sequels.

Natürlich orientiert sich das «lebendige Genrebewusstsein»²⁶ gerade an vertrauten Schemata und stereotypen Situationen wie dem Schlachtgeschehen. Ihm könnte man solche Filme schwerlich als Kriegsfilme «verkaufen». Aber genau hier liegt das Problem: Die Kategorie ist zu abstrakt, kann den Krieg in seinen vielgestaltigen Ausformungen und das heißt auch: in seinen Parzellierungen nicht fassen. Bereits die Konzentration in Raum und Zeit²⁷, die ihn für eine kompakte Darstellung zu prädestinieren scheint, ist lange schon hinfällig. Das lebendige Genrebewusstsein erweist sich als eher begriffsstutzig: Die Sinne sind auf die neuen Kategorien noch nicht eingestellt. Dass man Filme über den Terrorismus, aber zum Beispiel auch Spionagefilme nicht als Kriegsfilme wahrnimmt, ist nur Zeichen eines sensitiven Anachronismus, eines Anachronismus der Sinne.

Es geht also nicht allein um Repräsentationen: «Wie wird Krieg dargestellt?», sondern auch und wesentlich um das Sprechen und Schreiben über Kriegsfilme, um die Arbeit an der Wahrnehmung. Das Bild des Krieges ist in eine Konstellation einzurücken, die quer steht zu den gängigen Genrekategorien. Jener Blick ist zu relativieren, der den Krieg nur in seiner militärischen Erscheinung erfasst, andere Artikulationsformen ignoriert, und der im lebendigen Genrebewusstsein seinen emotionalen Sitz hat. Wer den Kriegsfilm nur als Genre begreift, ihn mit diesem zur Deckung bringt, wird den Krieg mit Hilfe des Films nicht begreifen. Aber gerade darum geht es: Dass Wirklichkeit (Krieg) im Film nicht nur mehr oder weniger treffend abgebildet, sondern artikuliert ist – und dies nicht im Genre des Kriegsfilms allein.

26 Vgl. Jörg Schweinitz: «Genre» und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *montage/av*, Jg. 3, Nr. 2, 1994, S. 99–118.

27 Vgl. Carl von Clausewitz: *Vom Kriege* [1832–1834]. Hg. von Werner Hahlweg, Bonn (19. Aufl.) 1980, S. 469: «In einem Punkt des Raums und der Zeit ist hier alles Handeln zusammengedrängt [...]» [Herv. im Text].