

Bilderkrieg – Kriegsbilder

BATTLE FOR HADITHA (2009) und REDACTED (2007)

oder Fiktionen der Ein-Sicht

Nie waren, sechs Jahre nach Kriegsbeginn, die Verhältnisse an der Bilderfront eindeutiger, und dennoch entziehen sie sich mehr denn je einer klärenden Zusammenschau. Den stereotypen Bildern aus dem Irak, den Einstellungen auf zerfetzte Leiber, auf die Blutlachen und die ausgebrannten Autowracks, mit denen die westlichen Fernsehsender ihre lakonischen Meldungen über die regelmäßigen, nur in der Zahl ihrer Opfer variierenden Selbstmordattentate illustrativ unterlegen – diesen schon längst stumpf und nahezu austauschbar gewordenen, zusehends entleert-zeichenhaften «Schlagbildern» steht – allein durch einen Perspektiv-, d. h. Medienwechsel getrennt – im Internet eine Flut von Bildern gegenüber, die auf die Aura und die Wirkung größtmöglicher unmittelbarer Augenzeugenschaft setzen. Unzählige Blogs und Portale kanalisieren mehr schlecht denn recht einen abrufbaren, schier unerschöpflichen Bilderfluss. Youtube hält unter dem Stichwort «War in Iraq» 300.000, unter dem Stichwort «War on Iraq» 320.000 Verweise bereit, und für speziellere Interessen, z. B. «Marines in Iraq», sind es immerhin noch deren 37.400. Eine Einrichtung wie INTERNET ARCHIVE sortiert seine Filme der «Iraq War Collection» zielgruppengerecht ausgerichtet u. a. nach «Eyewitness Perspectives», solchen der «Peacemovement» oder denen der militärischen Affirmation («Tributes»). Dem bilderarm gewordenen Krieg im Fernsehen steht inzwischen der unüberschaubare Bilderkrieg im Internet gegenüber: Welche Rolle spielt in diesem Szenario der Kinofilm?

Zwei im Jahr 2007 uraufgeführte Filme zeigen auf unterschiedliche Weise, wie der selbstverstandene kriegskritische Kinofilm auf die skizzierte, gegenüber den ersten Kriegsjahren veränderte Situation reagiert und zu bemerkenswerten Ergebnissen führt. Meine These lautet: In dem Zwiespalt zwischen der ohnmächtig-entmündigten bis affirmativen Rolle des Fernsehens gegenüber der US-amerikanischen Kriegsführung wie den von ihr herbeigeführten Geschehnissen im Irak auf der einen Seite und den aus unzähligen Quellen und den unterschiedlichsten Perspektiven gespeisten Bilderwelten des Internets, versucht der Kinofilm sich zwischen beiden Medien(systemen) als im doppelten Sinn formierende Institution in Szene zu setzen; dies zum einen im wörtlichen Sinn: Der Bilderarmut des Fernsehens setzt der

Kinofilm Bilder entgegen, die auf sein genuin medial-sinnliches Attraktionspotential setzen; gegen die unkontrollierte Bilderflut des Internets bietet er formierte, in Erzählungen gebundene Ansichten des Krieges auf. Zum anderen ist diese doppelte Abgrenzungsstrategie auch auf der inhaltlichen Ebene zu sehen: Dem stereotypen, informationsarmen Bebilderungsgestus des Fernsehens tritt er mit einer ausgeprägt informierenden, aufklärerischen Haltung und einer erkennbaren Affinität zum Dokumentarischen entgegen, die die ›bequemen‹ offiziellen Ansichten konterkariert. Und umgekehrt wirkt er formierend auch in dem Sinne, dass er – schöpfend aus dem Fundus und den Möglichkeiten der medialalternativen Netzkultur – deren Bilder mit ihrer Einbindung in Geschichten ihre Unmittelbarkeit, die zugleich auch immer eine perspektivische Begrenztheit mit sich trägt, auf eine höhere Ebene und in einen weiteren, verallgemeinernden Zusammenhang überführt. Das macht sie nicht zuletzt nutzbar für komplexere, zumal potentiell kritische Argumente.

Vor diesem Hintergrund unternimmt *BATTLE FOR HADITHA* (2007) des britischen Dokumentarfilmers Nick Broomfield in mehrfacher Hinsicht einen Spagat. Mit einer eigentümlichen Verquickung von dokumentarisch und fiktional kodierten Filmformen¹ erzählt er die Geschichte, die sich hinter einer lakonischen Nachrichtenmeldung verbirgt:

«On 19th November 2005 an IED bomb / planted in the roadside in Haditha, Iraq / killed 1 marine and injured 2 others. / In the following hours marines killed 24 / Iraqi men, women and children», so heißt es in den eingblendeten Schrifttiteln zu Beginn des Films. Indem sich Broomfield an die filmische Rekonstruktion dieses Realereignisses macht, von dem bis dato (zumindest) in den westlichen Medien keine Bilder existierten, widersetzt er sich der Marginalisierung der Ungeheuerlichkeit dieses Massakers, wie sie allein schon sprachlich durch westliche Nachrichtenagenturen und -sender betrieben wurden. Dabei gehen in dieser Re-Konstruktionsarbeit bildlich-dokumentarische Zeige- und Argumentationsrhetorik einher mit dem Gestus des phasenweise emotional hochgradig aufgeladenen Erzählens. Aber auch noch in anderer Hinsicht unternimmt Broomfield einen Spagat: Die geschichtliche Rekonstruktion der Ereignisse erfolgt über drei parallel entfaltete Erzählstränge, die an der unterschiedlichen Perspektive der Marines, die der irakischen Attentäter sowie die der zwangsweise involvierten Zivilbevölkerung festmachen und insgesamt einer annähernd ausbalancierten Sicht auf die Ereignisse zuarbeiten.

Protagonisten des Geschehens sind eine Gruppe Marines, die in Haditha und Umgebung – per Funk aus der Kommandozentrale in Ramadi via elektronischer Fernaufklärung dirigiert – mit ihren Humvees Patrouille fährt, Checkpoints mit Nach-

1 Dazu gehört aus produktionstechnischer Sicht auch ein Konzept, das in hohem Maß auf die Spontaneität und Improvisation setzt; so z. B. mit dem Einsatz von Laiendarstellern aus Kreisen von Irakern (Flüchtlingen in Jordanien) und Ex-Marines sowie mit dem Verzicht auf ein detailliert formuliertes Drehbuch, um Raum zu geben für eigene authentische subjektive Erfahrungen und Artikulationen der Akteure. Vgl. «Director Nick Broomfield on *BATTLE FOR HADITHA*.» In: *Time Out*, London. www.timeout.com/film/features/show-feature/2905/ (Zugriff am 10.3.2009).



Abb. 1

schub versorgt, Straßenkontrollen vornimmt oder Häuserrazzien durchführt. Der Film lässt von Anfang an keine Zweifel aufkommen, wes Geistes Kind diese jungen Männer sind. Noch bevor die eigentliche Handlung beginnt, werden zwischen den ersten Credits in Großaufnahme unmittelbar an den Zuschauer adressierte Statements einzelner Akteure eingeschnitten: «What do you want to know? [...] I don't know why we're here. [...] / It's just like hunting. I've hunted deer, coyotes and shit. [...] Ultimate style of hunting is war.» Daneben nimmt sich die Äußerung des Gruppenführer Ramirez, der die Situation und Entwicklung im Irak anatomisch-physiologisch mit dem Vorgang der Defäkation beschreibt, ansatzweise selbstreflexiv aus. Dieser dumpfen Bewusstseinsarmut entspricht die «Heavy Metal»-Dröhnung aus dem Lautsprecher, die die Autojagd durch die Wüste vorübergehend zum «Joyride» werden lässt (Abb.1). Als am Ortsrand von Haditha unter einem der Humvees eine eingegrabene Bombe ferngezündet wird, die einen Marine tötet und zwei schwer verletzt, stürmt die Gruppe – mit ausdrücklicher Genehmigung der Befehlszentrale – die umliegenden Häuser auf der Suche nach den Tätern und richtet im nahe gelegenen Gebäude einer zu einem Fest zusammengekommenen Großfamilie ein Massaker an, das nur eine Schwangere und ein etwa zehnjähriges Mädchen verletzt überleben. Alle Insassen eines zufällig den Attentatsort passierenden und angehaltenen Personenwagens werden ebenfalls auf der Stelle erschossen. – Gegen Ende des Films, nachdem die Ereignisse aufgrund eines zugespielten Videos von einer US-amerikanischen Fernsehstation öffentlich gemacht worden sind, sieht man Ramirez und drei weitere Marines vor einem Militärrichter mit dem Vorwurf des mehrfachen Mordes konfrontiert. Den Film beschließt eine subjektive Rückblende des erst 20-jährigen Ramirez, der zu diesem Zeitpunkt bereits seine dritte Dienstzeit im Irak ableistet; Erinnerungsbilder des Sturms auf das Haus der Familie tauchen auf, dazu die trostlose Einsicht über den Prozess einer unermesslichen Abstumpfung: «Mit der Zeit empfindet man nichts mehr.» Doch auch das gehört zu dieser Erinnerung: das Bild des aus dem verwüsteten, die Toten bergenden Hauses ins Licht heraustretenden kleinen Mädchens.



Abb. 2

Aufschlussreich ist, dass Broomfield die enthemmten Aktionen dieser jungen Marines nicht nur in drastischen Bildern zeigt, die von einer unmittelbaren Augenzeugenschaft zu zeugen scheinen, sondern die Handlungsweisen vermittelt, ja sanktioniert präsentiert durch übergeordnete Instanzen und Verantwortliche. So wenig Hilfe der bereits zu Anfang des Films traumatisierte Ramirez erfährt (derartiges könne es erst nach der Entlassung geben), so stark sind die über Aufklärungsdrohnen und Funkverbindung stets ins Bild gesetzten Stäbe im Hauptquartier in die Ereignisse verantwortlich involviert; erst mit deren ausdrücklicher Zustimmung erfolgt die mörderische Razzia. Und nicht nur das; zweimal kann an signifikanter Stelle als oberster Verantwortlicher George W. Bush via Fernsehen persönlich beim – aus seiner Sicht allerdings unfreiwillig doppeldeutigen – Wort genommen werden: Etwa dann, wenn er den «von uns Befreiten» verheißt, dass sich die «Demokratie [...] nicht von ein paar Rowdies einschüchtern» lasse (Abb.2). In Interviews hat Broomfield diese Perspektive, die maßgeblichen Vertreter der Politik und des Militärs aus ihrer Verantwortung nicht zu entlassen, ausdrücklich betont.²

Ungewöhnlich an diesem Film ist auch, mit welcher Entschiedenheit Broomfield der Perspektive der zivilen Opfer Raum gewährt. Der selbst in den «halbprivaten» Szenen in den Unterkünften mental wie emotional wenig bedarft gezeichneten, Zeit tötenden Gruppe der Marines wird mit der irakischen Großfamilie ein ethnisch zwar fremder, aber außerordentlich kultivierter Mikrokosmos gegenübergestellt: Nicht ohne Faszination werden die Vorbereitungen für das Essen und das Beschneidungsfest gezeigt, wird der Zuschauer in die Lebensplanungen der Familienmitglieder eingeführt, mit den sozial verstärkenden Riten von Fest und Pflan-

2 «I realised that these soldiers were very, very poor kids, who had all left school unbelievably early. It was the first time they had all been out of the United States. They didn't speak a word of Iraqi. They had no idea what they were doing in Iraq, and they felt let down by the marine corps. It was hard to condemn them out of hand as cold-blood killers.» In: [Anonym]: Director Nick Broomfield on BATTLE FOR HADITHA. In: *Time out*, London. www.timeout.com/film/features/show-feature/2905/ (Zugriff am 10.3.2009).



Abb. 3–5

zung eines Lebensbaums vertraut gemacht – ja selbst die Intimität des Schlafzimmers wird ihm in einer hocherotischen, zärtlichen Szene nicht vorenthalten (Abb.3). Zu dieser differenzierten Zeichnung, die kaum deutlicher die rassistischen Klischees und bornierte Wahrnehmung der Besatzer bloßstellen könnte, gehört, dass sich die Familie, als sie der Präparierung der Bombenladung in der Nähe ihres Hauses gewahr wird, ihrer prekären Zwangssituation bewusst ist: Die Amerikaner zu warnen, würde sie in den Augen der Mudschahedin zu Kollaborateuren machen, so wie – umgekehrt – die unterlassene Warnung sie aus Besatzersicht als Komplizen der Terroristen erscheinen lässt. Irakische Zivilisten, die friedlich ein Auskommen und Überleben zu sichern versu-

chen, erscheinen so als Geiseln der terroristischen Mudschahedin wie des US-Militärs, dessen brutaler Vergeltungsaktion sie dann zum Opfer fallen.

Wenn von einem konzeptionellen Spagat Broomfields die Rede war, dann gilt dies sicher auch für die zwei Attentäter. Zumindest dem Älteren der beiden wird eine Biografie und eine soziale Identität zugestanden, wie man sie bei den Marines vergeblich sucht – auch wenn sie voller Widersprüche ist: Ex-Offizier in Saddams Armee, ohne Anhänger Saddams gewesen zu sein, hat er eine Familie durchzubringen. Die lumpigen 50 Dollar Sold, die ihm die Amerikaner anboten, um in die Polizei einzutreten, seien ein Hohn gewesen und hätten nicht zum Überleben gereicht. So wird er anfällig für die Mudschahedin, die ihm für einen einzigen Sprengstoffanschlag das 20fache bieten. Ihre radikalen Ansichten zur islamischen Lebensführung (hier konkret: Alkoholverbot) und zur Politik teilt er indes nicht: Dass al-Qaida-Anhänger einen arabischen *Englisch*lehrer erschossen haben, bringt ihn in Rage; er sieht seinen Feind in den militärischen Besatzern (Abb.4). Als er nach dem Attentat Augenzeuge des Abschlachtens der Zivilisten wird, übermannen ihn Gewissens-

nöte («Ich wollte, ich hätte es nicht getan»); gleichzeitig lässt er sich die Restsumme für den «erfolgreich» ausgeführten Auftrag auszahlen. Später sieht er, wie die Nachricht vom Massaker an der Großfamilien im arabischen Fernsehen ausgestrahlt und zur Agitation junger Mudschahedin instrumentalisiert wird; deren Fanatismus löst bei ihm existentielle Ängste aus – dass mit ihnen «jemand Schlimmeres als Saddam kommt, der den Irak noch weiter zerstört.»

Formal werden diese drei Perspektiven durch permanente Parallelmontagen aufeinander bezogen, die insgesamt einer linearen Chronologie folgen. Dadurch erscheinen die Ereignisse wie in einem Prisma gebrochen, indem eine Ansicht unweigerlich die nächste relativiert und damit in Frage stellt. Insofern übersetzt die Form des Films auch eine Auseinandersetzung der Bilder und die Gültigkeit ihrer Repräsentationsmodi. Dadurch entfaltet der Film einen medial-selbstreflexiven Subtext, der auf der Handlungsebene in bezeichnenden Motivketten stofflich greifbar wird. Immer wieder wird der Zuschauer mit Ansichten eines auch medial geführten Kriegs, eines Bilderkriegs, konfrontiert.

Eingangs des Films sieht man die jungen Marines auf der Suche nach Unterhaltung in einen Elektronikshop dringen, um sich dort Action-DVDs zu besorgen (Abb.5). Der junge Verkäufer händigt sie ihnen aus; es sind – wie sich herausstellen wird – ironischerweise von al-Qaida-Kämpfern hergestellte Videos von erfolgreichen Attentaten auf amerikanische Soldaten und Einrichtungen (Abb.6). Wenig später wird man diesen jungen Verkäufer als Partner des irakischen Ex-Offiziers bei der Vorbereitung und Durchführung des Attentats sehen – mit der laufenden Videokamera in der Hand, vom Älteren wiederholt angehalten, sich nur ja nichts entgehen zu lassen (Abb.7). Auch den Sturm der Marines auf die Wohnhäuser nahe der Straße soll er im Bild festhalten: «Die Welt wird sehen, was Amerika anrichtet». Nach dem Mas-



Abb. 6–8

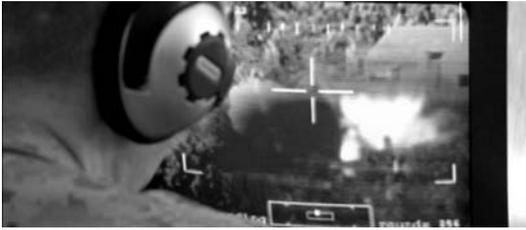


Abb. 9–11

saker hält die Videokamera die öffentliche Aufbahrung der Toten fest, die sich artikulierende Trauer und Wut. Der Ex-Offizier führt das verletzte, überlebende kleine Mädchen vor die Kamera, gibt ihr Sätze ein, die sie sagen soll (Abb.8). Kurze Zeit danach sieht man diese Szenen im arabischen Fernsehen; ein Mullah hat keine Mühe, mit diesen Bildern junge Kämpfer zu mobilisieren (Abb.9). Eyewitness-Videos als wirkungsvolle Waffe im Kampf der Bilder; denn sie unterlaufen den scheinbar übermächtigen, auch medial hochgerüsteten Gegner: die Nachtsichtgeräte der Marines, mit denen sie im Dunkel in die Häuser eindringen, die mit Kameras bestückten Drohnen, die dem entfernten Hauptquartier

in Echtzeit ständig ein scheinbar vollständiges Bild der Lage liefern (Abb.10), die Networks der US-Fernsehstationen, über die der Oberbefehlshaber und Präsident der USA Freund und Feind mit seinen Botschaften überzieht. Insofern ist es mehr als Ironie, dass ausgerechnet die Videos des jungen Attentäters – einmal als propagandistische Konterbande *Time Magazine* zugespielt – im Konkurrenzkampf der Networks um die Bilder und die Zuschauer den Weg in einen amerikanischen TV-Sender finden, dort kritische Nachfragen und Druck in der Öffentlichkeit provozieren und somit das Militär zu einer Untersuchung der Ereignisse nötigen (Abb.11).

Dem Kinofilm bleibt es vorbehalten, diesen Bilderkrieg zu einer zusammenhängenden, sinnfälligen Geschichte zu formieren, die zur komplexen Philippika gegen die US-Militärpräsenz im Irak wird.

In dem 2007 auf der Biennale in Venedig mit dem Silbernen Löwen ausgezeichneten Film *REDACTED* von Brian De Palma geht es ebenfalls um die Thematisierung eines authentischen Falls im Irakkrieg in Mahmudija: hier um die vorsätzliche Vergewaltigung und Ermordung einer 15-Jährigen und ihrer Familie durch eine Gruppe brutal-enthemmter US-Soldaten; ein Massaker, das einzig der Vater nur deshalb überlebte, weil er bei einer Razzia zuvor von ihnen verhaftet und interniert wurde.

Aber ungleich radikaler als Broomfield vergegenwärtigt De Palma die Ereignisse in einer medial-reflexiven Form, die die *Cahiers du cinéma* von einem entscheidenden Paradigmenwechsel dessen sprechen ließ, was unser kinematografisches Bildverständnis ausmacht. «REDACTED marque la fin d'une rhétorique et le début d'une autre.»³

Anders als in Broomfields Film, in dem die Struktur mit ihren ausbalancierten Perspektiven der drei Handlungsstränge einen auktorialen Erzähler ebenso erkennen wie diesen als Urheber der Bilder auf der manifesten primären Erzählebene – ob nun dokumentaristisch oder erkennbar inszeniert – erscheinen lässt, baut REDACTED augenscheinlich ausschließlich auf Bildern aus zweiter Hand auf – und dies in einem bisher nicht gesehenen komplexen Puzzle von Fragmenten unterschiedlicher medialer Formen und Provenienz, in dem auf den ersten Blick die lineare Ereignischronologie das alleinige Ordnungsprinzip darstellt. Da sind zunächst die Bilder aus dem Videotagebuch, das der Hispanoamerikaner Salazar mit Aufnahmen im Camp wie im Einsatz führt und mit dem er sich nach seiner Entlassung

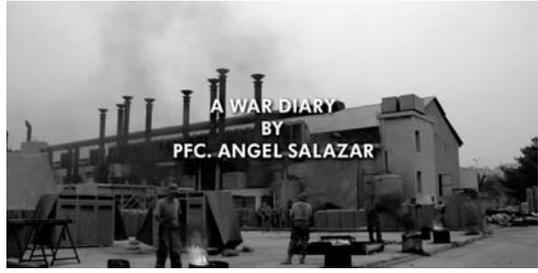


Abb. 12a/b



Abb. 13a/b

3 Emmanuel Burdeau: REDACTED de Brian De Palma. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 631, Februar 2008, S. 10–11, S. 10.



Abb. 14–17

an der Filmhochschule bewerben will (Abb.12a/b). Als er später nach dem Massaker vor laufender, durch Selbstauslöser in Gang gesetzten Kamera durch Mudschahein entführt wird, bemächtigen sich andere Gruppenmitglieder der Kamera und führen – Salazars Augenzeugengestus parodierend – seine Aufzeichnungen fort. In denkbar scharfem Kontrast zu diesen hektisch-bewegten Eyewitness-Witness-Aufnahmen stehen die Fragmente aus einem französischen Dokumentarfilm, der mit seinen langsamen, in warmen Gelb-Braun-Tönen elegisch eingefärbten Bildern, der klassischen Begleitmusik und dem eingesprochenen Kommentar einer Frauenstimme sich ebenso bewusst ästhetisch durchgestylt wie distanziert intellektuell-reflektierend gibt (Abb.13a/b). Weitere intermittierende Bilder stammen aus Überwachungskameras im Camp (Abb.14), Helmkameras mit Restlichtverstärker während der Nachteinsätze (Abb.15), Videomitschnitten der Verhöre (Abb.16), Bekennervideos der irakischen Kämpfer (Abb.17), Fernsehbildern arabischer (Abb.18) und westlicher Sender (Abb.19), Internetseiten von Kriegsgegnern (Abb.20), Skype-Videotelefonaten etwa

zwischen dem Gruppenführer McCoy und seinem Vater in den USA (Abb.21), dem Homevideo, das von McCoy in einer Bar bei seiner Rückkehr in die USA gemacht wird (Abb.22). Der Kinofilm, selbst ohnehin auf HD Video gedreht, überlässt sich scheinbar vollständig dem Bildmaterial aus zweiter Hand – vor allem dem aus «alternativen» Medien wie Camcorder und Internet. Dies mutet nicht zufällig an; mit Nachdruck hat De Palma darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zu den informationsarmen Bildern der Fernsehsender gerade das Internet eine Überfülle unterschiedlichster Bildzeugnisse über die Kriegseignisse im Irak biete, und genau diese Informationsfülle müsse zur Geltung gebracht werden – auch in der Heterogenität ihrer Dokumente. «Je les ai assemblés à la manière d'un patchwork.»⁴

Damit adaptiert der Film über die Form dieser vielgestaltig, polyperspektivisch angelegten Montage von Bildern aus dem Universum des Internets die durch keine gesellschaftliche Institution beeinträchtigte *Aura* der Unmittelbarkeit der dort eingestellten filmischen Zeugnisse. Parallel geschieht indes wei-



Abb. 18–21

4 Emmanuel Burdeau: En ligne avec Brian De Palma. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 631, Februar 2008, S. 12–16.



Abb. 22

teres: Mit der prinzipiellen Gleichwertigkeit der auf *einer* Oberfläche angesiedelten Bilder im Netz – alle Bilder erscheinen gleich wahr – lockern sich deren referentielle Bindungen zur vorfilmischen Wirklichkeit und gewinnen zugleich die in ihnen angelegten affektstimulierenden Aspekte an Bedeutung.

Insofern gehen die in diesem Film in Umlauf gebrachten Bilder exzessivster Gewaltdarstellungen, so z. B. die der Vergewaltigung der jungen Irakerin wie die der Enthauptung des entführten Salazar, Hand in Hand mit einer auf den Zuschauer gerichteten, massiv affektiven Mobilisierung.

Nun wäre vorstellbar gewesen, unter diesen dramaturgischen Vorzeichen den auratischen Zugewinn an Dokumentarisch-Zeugnishaftem bei gleichzeitiger Lockerung des referentiellen Verweischarakters der Bilder zugunsten ihrer Aufladung mit sinnlich-emotionalen Wirkungspotentialen, durch anderweitige Varianten dokumentarischer Authentisierungsstrategien zu kompensieren. Nicht so bei De Palma. Er setzt vielmehr auf das Verfahren der konsequenten Fiktionalisierung. Denn alle vorgeblichen Zeugnisse der Netzkommunikation: die so authentisch wirkenden Camcorderaufnahmen und Fernseheinspielungen, der französische Dokumentarfilm – sie alle sind von De Palma inszeniert und erkennbar in ihrer Künstlichkeit gegeneinander gesetzt.⁵ Noch vor dem eigentlichen Beginn des Films warnen eingespielte Schriftinserts den Zuschauer:

«This film is entirely fiction, inspired by an incident widely reported to have occurred in Iraq. While some of the events depicted here may resemble those of the reported incident, the characters are entirely fictional, and their words and actions should not be confused with those of real persons.»

Der Verweis in der Filmkritik auf De Palmas Selbstkommentierungen, wonach die Justitiare der Produktionsgesellschaft aus juristischen Gründen zu dieser Fiktionalisierung gedrungen hätten, verfängt nur zum Teil. Allzu deutlich wird im projizierten Untertitel zu REDACTED auf das Paradoxon bildlicher Dokumentation und

5 Hierzu gehören das von der Kritik wiederholt monierte unbeholfene bzw. übertriebene Spiel der Darsteller oder die klischeehafte Zeichnung und Zusammensetzung der GI-Gruppe – ganz in der Tradition älterer «Platoon»-Filme: der ehrgeizige «Dokumentarfilmer», der an der Filmhochschule reüssieren und der Welt «die Wahrheit» nahe bringen will, der schwule Intellektuelle, der im Camp John O'Hara: *Appointment in Samara* (1934) liest und sich aus der verbrecherischen Aktion heraushält, die zwei rassistischen, gewalttätigen Blockheads und der im Grunde aufrechte, aber nicht durchsetzungsfähige Gruppenführer Lawyer (!) McCoy.

Einbildungskraft verwiesen: «visually documents / imagined events before, during and after / a 2006 rape and murder in Samarra.»

«Visually documents», «imagined events» – deutlich wird in dieser disjunktiven Fügung erkennbar, dass es De Palma mitnichten um die dokumentarische Rekonstruktion der Ereignisse in Samarra geht; vielmehr wird das Spannungsverhältnis zwischen visueller Dokumentation und den Ereignissen in der Vorstellung fokussiert. Dies eröffnet eine doppelte, ambivalente medienreflexive Fragestellung: Bleiben für die dokumentarischen Bilder die Realereignisse uneinholbar, weil diese untrennbar mit den Vorstellungen und Erinnerungen der Beteiligten verknüpft sind, oder müssen sich die Vorstellungen und Erinnerungen von Realereignissen an bildlichen Dokumenten messen lassen?

In diesem Zusammenhang lohnt ein Seitenblick auf einen früheren Film De Palmas, *CASUALTIES OF WAR* (1989), der mit *REDACTED*, befördert durch Selbstkommentierungen des Regisseurs, wiederholt in einen Zusammenhang gebracht wurde. Dabei wird auf das parallele Setting abgehoben: hier eine Gruppe von GIs im Vietnam-, da im Irakkrieg; in beiden Fällen entlädt sich das aufgestaute Stress-, Frustrations- und Aggressionspotential in einer Vergewaltigungs- und Tötungsorgie.⁶ Das ist aber nur die eine Seite; entscheidender – und von der Filmkritik weitestgehend unbeachtet – ist dabei, dass in *CASUALTIES* die Ereignisse filmisch in Form einer großen subjektiven Rückblende aus der Sicht eines Gruppenmitglieds erzählt werden, das die brutalen Verbrechen vergeblich zu verhindern versuchte. Damit geht die Funktion des Films weniger in einer Rekonstruktion des faktischen Geschehens auf; vielmehr steht im Mittelpunkt die Gegenwärtigkeit der Verbrechen in der Vorstellung, in der verdrängten, aber durch eine zufällige Begegnung im Bus unwillkürlich aktualisierten Erinnerung. Der Kinofilm De Palmas erweist sich somit als ein Medium, das über ein traumatisiertes Subjekt und seine Zwangsvorstellungen erzählerisch im Modus des Fiktionalen gegenüber real existierenden Verdrängungen Erinnerungsarbeit leistet – und damit nicht zuletzt auch zu einem bildlichen Dokument wird.

Dem Vorschlag, *REDACTED* als ein Remake von *CASUALTIES* zu lesen, hat De Palma explizit zugestimmt.⁷ Allerdings erscheinen bei allen Parallelen die strukturellen Unterschiede besonders aufschlussreich. Wenn in *CASUALTIES* die filmische Vergegenwärtigung der Verbrechen an die Erinnerung einer Person gebunden, von dort aus erzählerisch entfaltet und die Geschehnisse damit unweigerlich in einen Zusammenhang von Schuldzuweisung und -bewältigung verwiesen werden, stellt sich dies in *REDACTED* völlig anders dar. Hier wird die Vergegenwärtigung der vergangenen Ereignisse «entpersönlicht», erscheint die Erinnerung ausgelagert in das

6 Auch die in *CASUALTIES* geschilderten Ereignisse gehen auf einen authentischen Fall zurück, über den als erster Daniel Lang 1969 in einem Artikel des *New Yorker* (vom 18.10.1969) berichtete und den er später in einem Roman verarbeitet hat.

7 Für De Palma stellt selbst die Invasion im Irak ein Remake des Vietnamkriegs dar. Vgl. Burdeau 2008 (wie Anm. 4), S. 13.

Internet mit seinen potentiell unendlichen Zeugnissen und Zugriffsmöglichkeiten. Damit diffundieren aber auch die Zusammenhänge, in denen Ereignisse wie die geschilderten sich politisch, moralisch, ethisch ... verbindlich thematisieren ließen. Dieser potentiellen Omnipräsenz von Dokumenten in all ihrer nicht-hierarchischen perspektivischen Vielfalt im Netz ist kaum mehr mit substantiellen Argumenten wirksam beizukommen. Es bleibt nur – und das führt REDACTED schon im Vorspann an den eigenen Schrifttiteln vor Augen – das Redigieren: dieses freilich nicht im Sinne einer stilistischen Verbesserung, sondern in Form der Zensur, des Schwärzens, des Ausstanzens... Dem Kinofilm scheint vor diesem Hintergrund nur noch ein Rückzug zu bleiben: «Le cinéma est repassé second dans l'ordre des images: il organise leur distribution, mais aucune ne lui appartient. Il n'en a que l'usufruit.»⁸ Ein endgültiger Abgesang im Chor der sich bereits seit einiger Zeit artikulierenden Nachrufe auf den Kinofilm? – Nicht wenn und solange man wie De Palma diese mediale Konfiguration den Verfahren filmischer Fiktionalisierung mit ihren imaginativen und selbstreflexiven Potentialen unterwirft.

Bei Broomfield steht die Fiktionalisierung im Dienst der Fermentierung unterschiedlicher Perspektiven und der Homologisierung von Bildern unterschiedlicher Provenienz zu *einer*, überdies verallgemeinerbaren Geschichte mit einem – zumindest vorläufigen – Ende. REDACTED bietet eine mediale Ansicht von Krieg, der sich die Struktur der heterogenen Bilderwelt des Internets nachhaltig eingeschrieben hat. Anders als in BATTLE FOR HADITHA übersetzt sich deren polyperspektivische Ausprägung performativ auch im prozessualen Wahrnehmungsvollzug, zumal ohne am Ende, wie noch bei Broomfield, zu einer *Ein*-Sicht zu führen – sei es der Filmfiguren, sei es der Zuschauer. Eine solche mit Blick auf den Krieg lediglich als Vorstellung, als Phantasma kenntlich zu machen – auch dazu bedarf es der Fiktion, so wie es eine Fiktion darstellt, angesichts der unbegrenzten Zugriffsmöglichkeiten im Netz auf unzählige Bilder des Unmittelbaren aus dem Krieg zu glauben, den wahren Ereignissen auf den Grund zu kommen.

8 «Das Kino ist in der Ordnung der Bilder nach hinten gerutscht: Es organisiert ihre Verteilung, aber kein einziges gehört ihm. Es ist nur der Nutznießer.» Burdeau 2008 (wie Anm. 3), S. 10.