

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

44

Nach dem Golf-/Krieg
ist vor dem Golf-/Krieg

Zur Militarisierung der Wahrnehmung
in den Massenmedien

SCHÜREN

AugenBlick

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Heinz B. Heller, Angela Krewani und Karl Prümm
in Kooperation mit Günter Giesenfeld

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg
Heft 44 Mai 2009

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe:
Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle
Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35032 Marburg, Tel. 06421/2824634
<http://www.uni-marburg.de/augenblick>

Titelbild: G.I. Swofford im Trümmerfeld nach einem
Luftangriff auf flüchtende Zivilisten in JARHEAD

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr mit je 120 Seiten Umfang
Einzelheft € 9,90 (SFr 19,50 UVP),
Jahresabonnement € 25,- (SFr 47,70 UVP)
Bestellungen an den Verlag.
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-644-7

Inhalt

<i>Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle</i> Nach dem Golf-/Krieg ist vor dem Golf-/Krieg Zur Militarisierung der Wahrnehmung in den Massenmedien	4
<i>Peter Riedel</i> Asymmetrische Kriege: Bilder diesseits und jenseits des Kriegsfilms	8
<i>Jörn Glasenapp</i> Korea und Vietnam, Irak ¹ und Irak ² oder: Zum anderen Krieg in Robert Altmans M*A*S*H und Sam Mendes' JARHEAD	18
<i>Heinz-B. Heller</i> Bilderkrieg – Kriegsbilder BATTLE FOR HADITHA (2009) und REDACTED (2007) oder Fiktionen der Ein-Sicht	28
<i>Sonja Czekaj</i> «Im Zentrum das Fadenkreuz» ERKENNEN UND VERFOLGEN als ästhetischer Eingriff in die Bilderwelten des Golfkriegs	41
<i>Jörg Probst</i> Kriegsspiele Die Fotografien aus Abu Ghureib und die Kunstgeschichte des Dokumentarischen	57
<i>Andreas Dörner</i> Der Präsident als Soldat Zur visuellen Militarisierung einer politischen Institution zwischen Fiktion und Realität	67
<i>Monika Weiß</i> Visualisierung einer symbolischen Entmachtung «Operation Iraqi Freedom» und die Aktualität der traditionellen Siegesikonografie	80
Autorinnen und Autoren	93

Nach dem Golf-/Krieg ist vor dem Golf-/Krieg

Zur Militarisierung der Wahrnehmung in den Massenmedien

... nach der Publikation ist vor der Publikation: Als das Projekt zu diesem *Augenblick*-Band reife, dominierte die Kriegsrhetorik der Bush-Administration. Deren regelmäßige Drohungen gegen den Iran erweckten den Eindruck, der nächste Krieg am Golf stehe zumindest mittelbar bevor. Ähnelten doch die politischen und medialen Strategien jenen, mit denen die Weltöffentlichkeit auf die Invasion des Iraks vorbereitet worden war.¹ Seit der Wahl von Barak Obama zum neuen US-Präsidenten scheint sich die Lage ins Gegenteil verkehrt zu haben: In seiner direkten Ansprache vom 20. März an die Führung und Bevölkerung des Irans hat der neue Präsident eine «konstruktive Zusammenarbeit» angeboten, sein Wahlkampfversprechen, sämtliche Truppen aus dem Irak abzuziehen, soll bis Ende 2011 eingelöst werden und generell zeichnet sich die aktuelle US-Außenpolitik durch eine Rückkehr zur Abstimmung mit den internationalen Partnern und eine deutliche Aufwertung der Diplomatie aus.

Ist also nach dem letzten Golfkrieg nicht doch nach den Kriegen am Golf, die mit den Abtritten von Bush Senior und Junior sowie dem als Gegenspieler aufgebauten Saddam Hussein an ein Ende gekommen scheinen? Aus politikwissenschaftlicher Perspektive sind Zweifel angebracht, da die Irakpolitik der Bush-Administration zwar deutlich aggressiver als die der Vorgänger war, aber nicht in einem fundamentalen Gegensatz zur bisher praktizierten imperialen Machtausübung stand.² So war etwa das Ende des zweiten Golfkriegs nicht das Ende der Militärschläge, auch die neu gewählte Regierung Bill Clintons setzte das Regime in Bagdad auf diese Weise unter Druck. Zweifel an der Zukunft Iraks und der brisanten Lage im Nahen Osten lassen den Titel leider nach wie vor aktuell erscheinen, wobei die vorliegende Publikation sich weniger mit realpolitischen Fragen als vielmehr mit den medialen und mentalen Implikationen beschäftigt, die die Bilder des Krieges und der mit ihnen geführte Krieg der Bilder zur Folge haben.

«Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern nur die veränderte Lage.»³ – Was sich für uns bezüglich der Situation in der Golfregion geändert hat, die über lange

1 Siehe das Kapitel 1 «Der angekündigte Krieg» in Herfried Münkler: *Der neue Golfkrieg*. Reinbek bei Hamburg 2003.

2 Ebd. S. 25.

3 Motto am Filmanfang von Alexander Kluges *ABSCHIED VON GESTERN* (1966).

Zeit die Schlagzeilen und Fernsehnachrichten beherrschte, ist das mediale Interesse: Nach dem augenscheinlich vorläufigen Ende des Krieges hat sich der Fokus der modernen Massenmedien verlagert: Afghanistan, Ruanda, Georgien, usw. usf. ...

Der vorliegende Band setzt sich am Beispiel der medialen Phänomenologie des letzten Golfkriegs mit den Austauschbedingungen von medialen und gesellschaftlichen Wahrnehmungspraxen auseinander. Am konkreten Beispiel dieses Krieges geht es zugleich um einen pragmatischen Zugang zur öffentlichen Kriegsbild-Produktion: Welche Interessen werden sichtbar? An welchen gesellschaftlichen Selbstbeschreibungsprozessen partizipieren die Bilder des Golfkriegs? Welche kollektiven Vorstellungsbilder kondensieren am medialen Material? Worauf nehmen sie Bezug? Welchen Einfluss nehmen sie auf Kriegs-Diskurse? Welche Kontinuitäten und welche Brüche werden sichtbar? Welche Formen kritischer Reflexion sind in und neben den Leitmedien möglich? Kurz: Es geht um synchrone und diachrone Analysen medialer Bedeutungsproduktion.

Der Band skizziert das Feld multiperspektivisch und nimmt sowohl Inszenierungsweisen in populären Bildmedien (Fernsehen, Film, Fotografie, neue Medien) als auch ihre Wirkungen in und Interdependenzen mit gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen in den Blick. Damit schließt er zugleich an die Tradition der Zeitschrift an: Angesichts der öffentlichen Reaktionen auf den zweiten Golfkrieg fragte bereits 1991 eine *Augenblick*-Publikation nach Bedingungen und Folgen des beobachtbaren «allgegenwärtigen <Medien-Kriegs>, in dem die international vernetzte Medienmacht der westlichen Industriestaaten mit der Wort-, Ton- und Bildregie zugleich informationsstrategische, koordinierende und legitimatorische Funktionen übernahm»⁴ – etwa mit Hilfe von ebenso gespenstisch wie szientistisch wirkenden, grün schimmernden Nachtsichtaufnahmen; von in Raketenköpfen installierten Videokameras und ihren Zerstörungs-Bildern; von Uniformierten, die die Welt ihres (Medien-)Krieges einer irritiert staunenden Öffentlichkeit mit Schautafeln verkauften; und *last but not least* mit Hilfe von mal verstört, mal moralisch siegesgewiss und wenig reflektiert wirkenden Nachrichtensprechern und Kommentatoren in inflationär eingestreuten Nachrichten- und Sondersendungen.⁵ Seither hat sich viel getan, haben die Medien selbst diese Sensation normalisiert, Aufmerksamkeitsschwellen abgesenkt oder besser: Medieninszenierungen des Militärischen zum integralen Bestandteil unserer alltäglichen medialen Wahrnehmungspraxis gemacht, den Krieg so zugleich anästhesiert und salonfähig gemacht. Gleichzeitig sind mit arabischen Nachrichtensendern neue Akteure aufgetreten, die andere Bilder – vor allem der Opfer – und andere Perspektiven und Deutungsinstanzen – der <arabischen Welt>

4 Jürgen Felix, Peter Zimmermann: «Vorwort.» In: Dies. (Hg.), *Augenblick: Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise*. Nr. 11, Marburg 1991, S. 4–6, S. 4.

5 Siehe Heinz-B. Heller: «Wir warten auf die Bilder ... Beobachtungen und Anmerkungen zur Irakkriegsberichterstattung 2003.» In: Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam, New York 2005, S. 227–240, S. 237.

– einer globalisierten Berichterstattung hinzugefügt haben.⁶ Der erweiterte Bilderhaushalt führte auch dazu, dass die Medienmaschine erneut geschmiert wurde und sich nicht, wie noch im zweiten Golfkrieg, Frustration breit machte. Mit dem dritten Golfkrieg passte Krieg erneut gut ins Portfolio der Massenmedien. In welchem Stadium also, so die Ausgangsfrage dieser Publikation, befindet sich die Militarisierung der öffentlichen Wahrnehmung? Analyse und Kritik des Mediengebrauchs mit Blick auf den Golfkrieg sollen darüber aus interdisziplinärer Perspektive Auskunft geben.

Nach dem Krieg ist vor dem Krieg und gerade die Realität der neuen, asymmetrischen Kriege belegt, dass die Grenzen fließend sind und eine eindeutige Definition problematisch ist, wie Peter Riedel in seinem Beitrag zeigt. Er verweist auf die «neuen Kriege», die eigentlich auch alte sind. Im Anschluss an Denkmodelle von Foucault und Deleuze/Guattari wird der Krieg im Innern der Gesellschaft situiert. Dabei geht es nicht darum, die Grenzen zwischen Demokratie und Diktatur zu verwischen. Peter Riedels Ansatz zielt auf die Frage medialer Erkenntnismöglichkeiten und deren Blockierung durch eng gesetzte Genre Grenzen. Allein mit dem «Kriegsfilm», so die These, wird man den Krieg in seinen vielfältigen Formen und Aggregatzuständen nicht nur nicht verstehen können, sondern entscheidende Aspekte missverstehen.

Dennoch hat sich zumindest in der Wahrnehmungspraxis des Kriegsfilms gezeigt, dass Filme des herkömmlichen Typs – also diejenigen, die historische Kriege unmittelbar an der inhaltlichen Oberfläche thematisiert haben – zu allen Zeiten immer auch als Kommentare der gegenwärtigen Lage verstehbar waren. Eine solche symptomatische Lesart des ironisch-nachdenklichen «Anti-Kriegsfilms»⁷ JARHEAD schlägt Jörn Glasenapp im Rekurs auf die kriegskritische Satire M*A*S*H vor.

Die Bilder nach diesen dramatischen Ereignissen zeichnen sich weniger durch einschlägige «Schlüsselbilder»⁸ aus, als vielmehr durch sich motivisch ähnelnde Aufnahmen von Autobomben- und Selbstmordattentaten. Inhaltlich austauschbar zeigen sie ausgebrannte Autowracks, verwüstete Gebäude, hektisch agierende Sanitäter, verstörte Passanten, verzweifelte Angehörige sowie Blutlachen auf sandigem Boden. Ähnlich wie die Nachrichten von Wirbelstürmen, Erdbeben und Überschwemmungen haben sie ihren festen Platz im Mittelteil der Auslandsberichterstattung und erscheinen als eine Art zyklisch wiederkehrende Naturkatastrophen. Dieser Abstumpfung der Bilder im Fernsehen und Internet setzt das Kino seine Bilder und vor allem Narrationen entgegen, die komplexe, Strategien medialer Reflexi-

6 Abdo Jamil Al-Mikhlaflay: *Al-Jazeera: ein regionaler Spieler und globaler Herausforderer ; eine Studie über ein arabisches Medium, das Geschichte gemacht hat*. Marburg 2006. Benedikt Strunz, Ingeborg Villinger: «Heckenschütze im Informationskrieg? Zur Rolle Al-Jazeeras im Irakkrieg von 2003.» In: Barbara Korte, Horst Tonn (Hg.): *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden 2007 S. 155–180.

7 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, S. 206.

8 Peter Ludes: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder. Fernsichtnachrichten und World Wide Web – Medienzivilisierung in der europäischen Währungsunion*. Wiesbaden 2001.

on entwickeln und so im Unterschied zu den Nachbarmedien Positionen erkennbar machen, wie Heinz-B. Heller am Beispiel der beiden Filme *BATTLE FOR HADITHA* und *REDACTED* aus dem Jahr 2007 demonstriert.

Auch der Dokumentarfilmer Harun Farocki hat mit Blick auf Wahrnehmungsbedingungen des Krieges immer wieder dezidiert kritische Positionen bezogen. Sonja Czekaj erläutert anhand von Farockis *ERKENNEN UND VERFOLGEN* wahrnehmungsästhetische Strategien einer ästhetischen Opposition, die den Golfkrieg weniger inhaltlich thematisiert, sondern vielmehr den Versuch darstellt, unmittelbar in dessen öffentlich-mediale Wahrnehmungspraxis einzugreifen.

Die Fotografien gefolterter Häftlinge im Gefängnis von Abu Ghureib bedeuten nicht nur schockhafte Eingriffe in die bildliche Wahrnehmungspraxis des Golfkrieges, sondern provozierten zugleich einen vor allem im bundesdeutschen Feuilleton ausgetragenen Disput über Möglichkeiten und Grenzen ihrer Deutbarkeit. Ausgehend von einer Rekonstruktion des öffentlichen Umgangs mit den Fotografien aus Abu Ghureib bietet Jörg Probsts Reflexion der bildlich ebenso inszenierten wie dokumentierten Grausamkeiten überraschende Einsichten in Möglichkeiten des Bildvergleichs als Form der Medienkritik.

Nachdem der Irak längere Zeit die Medienberichterstattung beherrschte, ist er inzwischen in weite Ferne gerückt und das nicht erst seit dem Regierungsantritt des neuen US-Präsidenten. Das ‹offizielle Ende› verkündete US-Präsident Bush ja bereits auf dem Flugzeugträger Abraham Lincoln am 2. Mai 2003 in einer hollywoodesken Inszenierung, die dem heldischen Kriegsfliegerstück *TOP GUN* (1986) zur Ehre gereicht hätte. Andreas Dörner analysiert diese vor dem historischen Hintergrund der Inszenierung US-amerikanischer Präsidenten im Hollywoodkino. Am aktuellen Beispiel demonstriert er den Nutzen-Effekt einer an die Populärkultur anschließenden, symbolträchtigen Selbstinszenierung – die sich unversehens als Kosten-Faktor gegen die Urheber richten kann, sofern die Fakten nicht auf der Höhe der Inszenierung sind und diese als Politpropaganda sichtbar wird.

Die Ambivalenz gesteuerter Bildpropaganda untersucht auch Monika Weiß am Beispiel der Symbolbilder vom Tyrannensturz, die zur Kommunikation des Endes der Herrschaft von Saddam Hussein von den USA produziert und in Umlauf gebracht wurden: Bilder der Einnahme des Palastes, vom Sturz der Statue des Diktators und von dessen Festnahme sind zu Schlüsselbildern geronnen, die in Konkurrenz zu den Bildern aus Abu Ghuraib stehen.

Allen Autorinnen und Autoren herzlichen Dank für ihre Beiträge.

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 herauschält: 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› entschwand² – 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 Menetekel 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 Fernseh Bildern 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 Vietnamesische-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 entläßt 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].

Korea und Vietnam, Irak¹ und Irak² oder: Zum anderen Krieg in Robert Altmans M*A*S*H und Sam Mendes' JARHEAD

1.

Folgt man dem Rezensenten des *Christian Science Monitor*, so ist es vor allen Dingen eine Frage, die Sam Mendes' JARHEAD (2005) aufwirft: «Why was it made?»¹ – eine Frage, die sich auch anders formulieren ließe: Hat sich der Regisseur mit seinem dritten Film nicht schlicht im Krieg geirrt? Was soll ein Rückblick auf den Zweiten Golfkrieg zu einer Zeit, in der dieser längst, wie es in JARHEAD in einem etwas anders gelagerten Zusammenhang heißt, «fucking history» ist, der Dritte Golfkrieg sich indes in seiner nicht zuletzt für die US-amerikanische Öffentlichkeit kritischsten Phase befindet? Der Rezensent sieht sich auch insofern zu seiner Frage berechtigt, als er nicht die geringsten Bemühungen von Seiten Mendes' erkennt, die Aktualität seines Stoffes, etwa durch «parallels to our current cauldron in the Middle East»,² zu erhöhen. Folglich ist es nicht verwunderlich, dass er den Film letzten Endes als «hugely irrelevant»³ abkanzelt.

Dass JARHEAD ein solches Urteil nicht verdient, werde ich auf den folgenden Seiten zu zeigen versuchen, wobei ich die Ausgangsfrage aufgreifen und (film-)historisch großräumig, und zwar vor allem mit Blick auf die kinematografische Tradition, in welcher der Film steht, beantworten möchte. Es wird sich herausstellen – und hierin besteht eine meiner Hauptthesen zu JARHEAD –, dass dieser den Zweiten Golfkrieg behandelt, um auch und vor allem ein Licht auf dessen Nachfolger zu werfen, was ihm eine politische Brisanz verleiht, die ihm die Kritik seinerzeit zuweilen absprach.⁴ Damit steht JARHEAD, was seine zentrale Argumentationsstrategie angeht, nicht so sehr THE DEER HUNTER (Michael Cimino, 1978), APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, 1979), FULL METAL JACKET (Stanley Kubrick, 1987) und PLATOON (Oliver Stone, 1986) nahe, das heißt jenen Vietnamfilmen, auf die er fortwährend rekurriert, sondern vielmehr M*A*S*H, Robert Altmans 1970 in die

1 Peter Rainer: JARHEAD is a Big Gulf War with no War. In: *Christian Science Monitor*, 4.11.2005, <http://www.csmonitor.com/2005/1104/p11s02-almo.html> (Zugriff am 19.1.2009).

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Vgl. hier stellvertretend für andere William Arnold: JARHEAD Sends a Powerful Message about War's Psychological Toll. In: *Seattle Post-Intelligencer*, 4.11.2005, http://seattlepi.nwsourc.com/movies/247017_jarhead04q.html (Zugriff am 19.1.2009).

Kinos gelangter Lazarett-Groteske, die sich dem Vietnamkrieg über den ›Umweg-Korea nähert. Wir tun also gut daran, uns Altmans frühes Meisterwerk, vor allem aber den (film-)historischen Kontext, in dem es entstand, einmal etwas genauer anzuschauen, bevor wir uns *JARHEAD* zuwenden. Ähnlichkeiten und Unterschiede beider Filme werden dadurch umso deutlicher hervortreten.

2.

Als ein Krieg, «der nie offiziell erklärt worden war, dessen Ziele niemand so recht verstand, der allen Versprechen zum Trotz nicht enden wollte und täglich mehr Opfer forderte»,⁵ markierte der Vietnamkrieg gleichsam den Friedhof dessen, was Tom Engelhardt in seiner wegweisenden Studie zum *Cold War America* als *victory culture* bezeichnet.⁶ Sie erlebte ihren Höhepunkt im bzw. kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, welcher den USA aufgezwungen wurde, um von ihnen letztlich glorios gewonnen zu werden, und zwar gemäß dem Skript jenes *war-story*-Meisternarrativs, das sich, wie Engelhardt überzeugend darlegt, bis auf die Indianerkriege zurückführen lässt. Es sieht vor, dass das sich selbst als friedliebender Krieger bzw. *reluctant warrior* imaginierende Amerika allein defensive Kriege gegen einen Gegner führt, der überraschend und aus dem Hinterhalt angreift, den offenen Kampf scheut und sich stattdessen an Wehrlosen vergreift und der trotz seiner anfänglichen Siege am Ende komplett vernichtet wird.⁷ Nicht umsonst wird der Zweite Weltkrieg in den Vereinigten Staaten seit jeher als *good war* memoriert,⁸ wobei man in ihm die positive Kontrastfolie sieht, vor der sich der verloren gegangene Vietnamkrieg als Desaster größten Ausmaßes ausnimmt.

Seit seiner Amerikanisierung, das heißt seit 1965 war der Konflikt in Südostasien bei der Bevölkerung der Vereinigten Staaten alles andere als unumstritten. Zudem spaltete er mit zunehmendem Verlauf die Gesellschaft wie ehemals nur der Bürgerkrieg, was ihn für Hollywood und dessen Konsens kino zu einem denkbar ungeeigneten, da finanziell höchst riskanten Sujet werden ließ. Ja, es verbot sich geradezu, den Krieg direkt auf die Leinwand zu bringen – zumindest dann, wenn man sich nicht auf die singuläre Starpower bzw. kommerzielle Zugkraft eines John Wayne verlassen konnte, dessen unverhohlene Apologie des US-Engagements, *THE GREEN BERETS* (1968), denn auch der einzige nennenswerte Vietnamfilm blieb, der während des Krieges in die Kinos gelangte. Freilich wurde die Leinwand-Absenz des Vietnamkrieges dennoch unterlaufen, und zwar dadurch, dass man sich ihm allegorisch näherte und die Diskussion um ihn gewissermaßen an anderer Stelle führte.

5 Bernd Greiner: *Krieg ohne Fronten: Die USA in Vietnam*. Hamburg 2007, S. 533.

6 Tom Engelhardt: *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. Amherst 1998 [1995].

7 Vgl. hierzu ebd., S. 1–53, pass.

8 Vgl. in diesem Zusammenhang vor allem Studs Terkel: *The Good War: An American Oral History of World War II*. London 2001 [1984].

Das heißt, der potenziell anstößige Inhalt wurde in einen unanstößigen Bereich transponiert und auf diese Weise öffentlich formulierbar gemacht.

Dass dem Western hierbei eine prioritäre Rolle zukam, er unter dem Einfluss des Konfliktes in Südostasien zusehends «vietnamisierte» – was zu Filmen wie *THE WILD BUNCH* (Sam Peckinpah, 1969), *THE UNDEFEATED* (Andrew V. McLaglan, 1969), *SOLDIER BLUE* (Ralph Nelson, 1970), *ULZANA'S RAID* (Robert Aldrich, 1972) sowie *CHATO'S LAND* (Michael Winner, 1972) führte –, kann nicht weiter überraschen: Zu affin erschienen, zumindest auf den ersten Blick, die Auseinandersetzungen an der Frontier, welche das Genre in den Fokus rückt, und jene an der New Frontier des Kalten Krieges, wie er im Dschungel Vietnams stattfand. Dass dieser dem Gros der mit Westernfilmen groß gewordenen Soldaten schlicht als *Indian Country* galt, wo sie im Kampf gegen einen zumeist unsichtbaren Gegner ihre an John Wayne geschulten Illusionen von heroischer Männlichkeit begraben, wenn nicht gar, wie es der Vietnam-Veteran Ron Kovic drastisch formuliert, ihre «dead dick[s] for John Wayne»⁹ geben mussten, passt da natürlich ebenso ins Bild wie die Tatsache, dass Wayne *THE GREEN BERETS* mit Western-Referenzen nur so spickte, um nicht zu sagen: als Western im Vietnamfilmgewand inszenierte.¹⁰ Er ging damit den Weg, den die Macher der Vietnamwestern beschritten, indem sie diese mit zahlreichen Vietnambezügen versahen, gleichsam in umgekehrter Richtung – mit dem Resultat, dass sein Film, was die Behandlung des Krieges anbelangt, in jedem Fall potenziell anstößig blieb, ob die Westernanleihen nun wahrgenommen wurden oder nicht.¹¹ Übersah oder ignorierte das Publikum hingegen die Vietnamanspielungen, mit denen beispielsweise *Winners CHATO'S LAND* arbeitete, so verflüchtigte sich dessen mögliche Anstößigkeit (zumindest in Sachen Vietnam) komplett. Anders gewendet: Während sich *THE GREEN BERETS* nur als höchst reaktionärer Vietnamfilm lesen ließ, stand es dem Zuschauer frei, in *CHATO'S LAND* einen liberalen Vietnamfilm, einen unkonventionellen Indianerwestern oder aber beides zu sehen – und zwar, weil es sich bei ihm im Gegensatz zu Waynes Film um eine Allegorie handelte bzw. weil er sich deren doppelter Rede bediente.

9 Ron Kovic: *Born on the Fourth of July*. New York 2005 [1976], S. 116.

10 Unter anderem der Produzent des Films, Waynes Sohn Michael, bestätigte dies, indem er den Streifen als «cowboys and Indians»-Film apostrophierte, in welchem die Amerikaner als die «good guys», der Vietcong dagegen als die «bad guys» fungierten. «It's as simple as that», so sein Resümee, «When you are making a picture, the Indians are the bad guys.» (zit. nach Randy Roberts, James S. Olson: *John Wayne: American*, Lincoln 1997 [1995], S. 557) Zu den zahlreichen Western-Bezügen in *THE GREEN BERETS* vgl. unter anderem Richard Slotkin: *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman 1998 [1992], S. 521ff. sowie Jörn Glasenapp: Vom Kalten Krieg im Western zum Vietnamkrieg: John Wayne und der Alamo-Mythos. In: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg 2007, S. 75–92, S. 84ff.

11 Zur Empörung, für die der kommerziell erfolgreiche Film seinerzeit bei Kritikern und Teilen des Publikums sorgte, vgl. Emanuel Levy: *John Wayne: Prophet of the American Way of Life*. Lanham 1998 [1988], S. 321–323.

Ebendies tat auch Altmans M*A*S*H, dessen episodisch erzählte Handlung im Koreakrieg verortet ist, jenem Großkonflikt also, der, historisch «ingerahmt» von zwei Kriegen, die als bedeutender gelten, im Kollektivgedächtnis der Vereinigten Staaten nur mehr eine vernachlässigenswerte Rolle einnimmt und aus diesem Grund zuweilen auch unter dem Label *forgotten war* firmiert.¹² Als erster heißer Krieg im Kalten Krieg darf er als Vorläufer des Vietnamkrieges gelten, dem er auch jenseits seiner weltpolitischen Implikationen in vielfacher Hinsicht ähnelte. Unter anderem Engelhardt betont dies, wenn er erklärt, dass

«[m]any aspects of the war would have seemed familiar in the Vietnam era: the burning of villages suspected of harboring guerrillas; the use of napalm against «gooks»; the question of whether to bomb the damn system in the North; the unpopularity of the war amongst soldiers and civilians; the belief that the military was «leashed» and kept from victory by politicians; and an inability to separate the enemy from the civilian population. [...] But no aspect of that war would later seem more Vietnam-like than the inability of the military to translate its enormous power advantage into victory.»¹³

Als M*A*S*H im Januar 1970, das heißt nach den durch Tet und My Lai ausgelösten Schockwellen, anlief, waren alle der genannten Parallelen für niemanden mehr zu übersehen, und so konnte Altman damit rechnen, dass sein Film über den *forgotten war* als Allegorie bzw. als Kommentar zum laufenden Krieg rezipiert werden würde – dies, zumal er alles daran setzte, das Publikum glauben zu machen, es sähe einen Vietnamfilm. «I did everything I could do», erinnerte sich der Regisseur später, «that would confuse the audience or make the audience feel that this was in Vietnam. So we took all references to Korea out.»¹⁴ Sicher, man mag hier einwenden, dass die drei, von den Verantwortlichen von Twentieth Century Fox geforderten Schrifteinblendungen des Anfangs – «And then there was ... Korea» sowie die beiden Zitate der Generäle Douglas MacArthur («I have just left your fighting sons in Korea...») und Dwight D. Eisenhower («I will go to Korea.») – jedwede Konfusion von vornherein verhinderten, doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass es dem Zuschauer von 1970 im Verlauf des ansonsten Korea nahezu vollständig außen vor lassenden, aber sichtlich in einem südostasiatischen Land spielenden Films immer schwerer gefallen sein dürfte, die Handlung *nicht* in Vietnam zu verorten bzw. auf Vietnam zu beziehen. Und dies wird selbst durch die genannten Schrifteinblendungen bestätigt, mussten die Abschiedsworte des 1951 seines Amtes enthobenen Generals MacArthur doch Erinnerungen an General William C. Westmoreland wachrufen, den Oberkommandierenden der US-Streitkräfte in Vietnam, der aufgrund mangelnder militärischer Erfolge Ende März 1968 wenn nicht abgesetzt, so doch – was aufs Selbe hinauslief – auf einen «unschädlichen» Posten versetzt wurde.

12 Siehe etwa Clay Blair: *The Forgotten War: America in Korea, 1950–1953*. New York 1987.

13 Engelhardt 1998 (wie Anm. 6), S. 62.

14 Altman in Michele Farinolas Dokumentation BACKSTORY: M*A*S*H (2000), die sich auf der deutschen Kauf-DVD von M*A*S*H befindet.

Seinerzeit von einem Rezensenten nicht ganz zu Unrecht als «an animated cartoon with the cartoon figures played by real people»¹⁵ bezeichnet und mittlerweile neben Stanley Kubricks *DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB* (1964) als bedeutendste Kriegsfilmgroteske überhaupt gehandelt,¹⁶ präsentiert sich *M*A*S*H* offensiv anti-realistisch und bildet doch, im Zerrspiegel des komischen Zugriffs, die düsteren Realitäten in Vietnam in mancherlei Hinsicht recht präzise ab. Zu denken wäre hier beispielsweise an den seit Ende 1968 rapide zunehmenden Verfall der Disziplin der kämpfenden Truppen, der sich unter anderem in vermehrten Desertationen und gewaltsamen Rassenkonflikten, einem geradezu explodierendem Drogenkonsum sowie einer steigenden Anzahl von *fragging*-Anschlägen äußerte,¹⁷ in *M*A*S*H* jedoch allein von seiner, wenn man so will, sonnigsten Seite gezeigt wird. Das heißt, während *in realiter* der akzelerierende *leadership breakdown* zumeist höchst negative Folgen zeitigte, führt ihn uns Altman's anti-autoritärer Filmklassiker als Voraussetzung für den karnevallesken Spaß vor, den «Hawkeye» Pierce (gespielt von Donald Sutherland), «Trapper» McIntyre (gespielt von Elliott Gould) und der Rest der medizinischen Belegschaft jederzeit zu haben scheinen und den sie sich durch Vorgesetzte wie den scheinheiligen, in mehr als nur einer Hinsicht an Malvolio aus Shakespeares *Twelfth Night* (1601) erinnernden Major Frank Burns (gespielt von Robert Duvall) nicht im Geringsten verderben lassen.

Dessen, wie sich bald herausstellt, bloß zur Schau gestellte Lustfeindlichkeit verträgt sich nicht mit der sinnenfrohen Welt von *M*A*S*H*, in der die «offiziellen» Werte und Normen mit Verve invertiert und damit implizit der Kritik preisgegeben werden – eine Welt, in der vor allen Dingen die materiell-leibliche Aktion zählt, sei es im Operationssaal, wo die Verwundeten wie am Fließband «zusammengeflickt» werden, sei es im Bett, das die Chirurgen bevorzugt mit eben jenen Schwestern teilen, die ihnen kurz zuvor noch das Skalpell angereicht haben, oder sei es auf dem Football-Feld, wo am Ende die etwas andere «Entscheidungsschlacht» dieses etwas anderen Kriegsfilms stattfindet (und zudem der einzige Schuss überhaupt fällt). Keine Frage, wer hier an Michail Bachtin und dessen Ausführungen zur Lachkultur des Mittelalters denkt, liegt richtig, leben die Figuren in *M*A*S*H* doch in vollen Zügen ihr, wenn man so will, Feiertags-Ich aus. Hierbei tritt uns die ansonsten streng hierarchisch geschichtete und von Verboten und Regeln determinierte Welt

15 Zit. nach Lawrence H. Suid: *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film. Revised and Expanded Edition*. Lexington 2002, S. 278.

16 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Heinz-B. Heller: *Groteske Konstruktionen des Wider-Sinns: Anmerkungen zu Krieg und Komik seit den 1960er Jahren*. In: Heller/Röwekamp/Steinle 2007 (wie Anm. 10), S. 184–193.

17 Vgl. hierzu Kyle Longley: *Grunts: The American Combat Soldier in Vietnam*. Armonk 2008, S. 133–149, Greiner 2007 (wie Anm. 5), S. 436–438 sowie Robert D. Schulzinger: *A Time for War: The United States and Vietnam, 1941–1975*. New York 1998 [1997], S. 279.

des Militärs als «Sphäre utopischer Freiheit»¹⁸ gegenüber, die mit ihrem breiten Entpflichtungsangebot ihren Bewohnern letztlich allen Grund gibt, sie nicht verlassen zu wollen. Ob man mit Thomas Koebner von einem «trostlose[n] Rückfall der Helden in einen gleichfalls vorzivilisatorischen Geisteszustand»¹⁹ sprechen muss, sei dahingestellt. Verständlich ist indes, dass der Marschbefehl in die Heimat, dem die Soldaten in Vietnam vom ersten Tag ihrer einjährigen *tour of duty* entgegenfieberten, in M*A*S*H als Erlösung nicht recht taugt.

Selbstredend passt es zum Gesagten, dass die Frage, warum und um welche Ziele der Krieg geführt wird, in Altman's Film zu keiner Zeit aufgeworfen geschweige denn beantwortet wird, wodurch die Sinnferne des Kampfes am «Ende der Welt», welcher offenbar sehr viele Opfer fordert, implizit nur umso deutlicher hervortritt und sich M*A*S*H einmal mehr als Kommentar zum Vietnamkrieg ausweist. Schließlich wurde die 1970 das Gros der Amerikaner beschäftigende und dem Schriftsteller Norman Mailer als Romantitel dienende Frage «Why are we in Vietnam?», welche John Wayne in *THE GREEN BERETS* noch so unmissverständlich beantworten zu können meinte, zusehends als unbeantwortbar und der Krieg damit mehr und mehr als sinnloses Unterfangen empfunden. Bildete der Konflikt in Korea «das Lehrstück für den Glauben, dass der Kommunismus an vielen Brennpunkten auf der ganzen Welt bekämpft werden müsse»,²⁰ so war dieser Glaube, als Altman's Film in die Kinos gelangte, gründlich erschüttert. Die Nixon-Administration suchte händeringend nach einer Möglichkeit, sich aus dem sprichwörtlichen *quagmire* von Vietnam herauszuziehen, ohne dass die Vereinigten Staaten ihre Glaubwürdigkeit verloren.²¹ Dies gelang, und noch dazu eher schlecht als recht, erst im Januar 1973. Was blieb, ist nicht zuletzt das so genannte Vietnamsyndrom, das weite Teile der US-Bevölkerung befiel und dessen Kern, wie Bernd Greiner zu Recht betont, nicht etwa pazifistischer Natur war, das heißt nicht etwa «von geläuterter Zurückhaltung [handelte], sondern von der Weigerung, eine Niederlage zu akzeptieren.»²²

18 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M. 1995 [1965], S. 139.

19 Thomas Koebner: Von Verrückten und Tollhäusern: Ein Querschnitt durch die Filme. In: Ders., Thomas Klein (Hg.): *Robert Altman: Abschied vom Mythos Amerika*. Mainz 2006, S. 10–62, S. 13.

20 Bruce E. Bechtol, Jr.: Paradigmenwandel des Kalten Krieges: Der Koreakrieg 1950-1953. In: Bernd Greiner, Christian Th. Müller, Dierk Walter (Hg.): *Heiße Kriege im Kalten Krieg: Studien zum Kalten Krieg. Band 1*. Hamburg 2006, S. 141–166, S. 158.

21 «Vietnam als solches», so Nixon im Februar 1973, «war nicht bedeutend. Was am Beispiel Vietnam zählte, war, dass Freunden und Verbündeten demonstrativ amerikanische Unterstützung und unseren Feinden amerikanische Willensstärke vor Augen geführt wurde.» (zit. nach Greiner 2007 [wie Anm. 5], S. 65) Zur «Glaubwürdigkeitsfalle», in die die USA speziell in Vietnam gerieten, vgl. ebd., S. 64-73, aber auch Schulzinger 1997 (wie Anm. 17), S. 332 und Jonathan Schell: *The Real War: The Classic Reporting on the Vietnam War*. New York 2000 [1988], S. 23.

22 Greiner 2007 (wie Anm. 5), S. 545.

3.

Während der Vietnamkrieg so ganz und gar nicht zur *victory culture* der USA passen wollte, lag der Fall im Zweiten Golfkrieg einigermaßen anders. Schließlich kam man dieses Mal einer heimtückisch überfallenen friedliebenden Nation zu Hilfe, wobei man auf dem Schlachtfeld restlos triumphierte. Dass der – noch dazu so klinisch ‚sauber‘ daherkommende – Sieg vor dem Negativhorizont Vietnam wahrgenommen wurde und man ihm Kräfte zuschrieb, die das durch Vietnam angeschlagene amerikanische Selbstvertrauen heilen konnten, verwundert nicht. «By God», jubelte George Bush direkt nach Ende der Kampfhandlungen, «we've kicked the Vietnam Syndrome once and for all.»²³ Natürlich hatte er sich damit geirrt – wie sehr, wurde spätestens zwölf Jahre später im Dritten Golfkrieg deutlich, der schon allein aufgrund der Tatsache, dass es sich bei ihm um einen völkerrechtswidrigen Angriffskrieg handelte, enorme Schwierigkeiten bereitete, ihn in die oben vorgestellte *war-story*-Erzählung vom *reluctant warrior* Amerika einzupassen. Darüber hinaus blieb der militärische Triumph letztlich aus, war der Krieg doch noch lange nicht zu Ende, als Bush junior Anfang Mai 2003 auf dem Flugzeugträger U.S.S. Abraham Lincoln die Hauptkampfhandlungen für beendet und damit die «mission» für «accomplished» erklärte.²⁴ Vielmehr begann der Konflikt erst in den Monaten danach, jene in jeder Hinsicht beunruhigenden Züge anzunehmen, die die öffentliche Meinung nicht nur in den USA mehr und mehr an Vietnam zurückdenken ließ. «Iraq is Vietnam on Speed»,²⁵ schrieb die *New York Times* Anfang 2005 und sprach damit aus, was viele dachten.

Dass die Filmindustrie es für richtig hielt, einen weiten Bogen um den sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene höchst umstrittenen und zudem von Tag zu Tag unpopulärer werdenden Krieg zu machen, versteht sich von selbst. Insofern verdient die keineswegs bloß implizite Annäherung an den Konflikt, die Mendes mit *JARHEAD*, einem gleichsam «zwischen den Kriegen» operierenden Film, vornimmt, wenn auch nicht unbedingt Respekt, so doch Beachtung. Wie wir sehen werden, wählt der Regisseur hierbei allerdings eine gegenüber Altman grundlegend verschobene Strategie: Während dieser nämlich in *M*A*S*H* allegorisch verfährt – nach dem Motto «Ich erzähle von Korea, meine aber Vietnam» –, ist dies in *JARHEAD* nicht der Fall.

23 Zit. nach Engelhardt 1998 (wie Anm. 6), S. 299. Vgl. hierzu auch Andrew J. Bacevich: «Splendid Little War»: America's Persian Gulf Adventure Ten Years On. In: Ders. und Efraim Inbar (Hg.): *The Gulf War of 1991 Reconsidered*. London 2003, S. 149–164, S. 150.

24 Vgl. hierzu Gerhard Paul: *Der Bilderkrieg: Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der «Operation Irakische Freiheit»*. Göttingen 2005, S. 65–67, aber auch Douglas Kellner: *Media Spectacle and the Crisis of Democracy: Terrorism, War, and Election Battles*. Boulder 2005, S. 78–79 sowie den Beitrag von Andreas Dörner im Heft.

25 Frank Rich: Forget Armor: All You Need Is Love. In: *New York Times*, 30.1.2005, <http://www.nytimes.com/2005/01/30/arts/30rich.html?pagewanted=1> (Zugriff am 19.1.2009).

Mendes' Film basiert auf einem Buchbestseller, dem gleichnamigen 2003 erschienenen Erlebnisbericht des Golfkriegsveteranen Anthony Swofford, und ist – dies wird schnell klar – ein überaus genrebewusster und -reflexiver Film der konsequenten Verweigerung. Als ein solcher lässt er nicht zu, dass der Zuschauer erlebt, was dem bis zum Ende «nicht zum Schuss kommenden» Protagonisten (gespielt von Jake Gyllenhaal), vorenthalten wird: den Krieg. Vor allem hierin liege die Attraktion des Films, so Dennis Conrad und Burkhard Röwekamp, die ihn denn auch sehr überzeugend als

«ambitionierte[n] Versuch lesen, die bekannten Darstellungsprobleme des Antikriegsfilms zu umgehen und seine Form behutsam veränderten film- und realhistorischen Bedingungen anzupassen, indem er reflexiv eines der zentralen Bild-Tabus kollektiver Vorstellungen und Konventionen des Kriegsfilms verletzt: Sein Anti formiert sich in der beharrlichen Weigerung, Bilder des Krieges zu zeigen, sie nur an den Rändern, aus den Augenwinkeln wahrnehmbar zu machen, sie als Bilder im Kopf – «Kopfkriegskino» – entstehen und zugleich stehen zu lassen. Das filmische Wider resultiert aus der provozierenden Absage, das Unmodellierbare für uns zu modellieren, um uns medial zu entlasten. *JARHEAD* verweigert uns die Befriedigung dieses Wunsches, frustriert die eigenen Erwartungen, ignoriert Genreversprechungen und vor allem die faszinative Sehnsucht nach Abbildung exzessiver Kriegsgewalt.»²⁶

Bevor Mendes' Film anlief, hatte sich Hollywood dem Irakkrieg von 1991 erst zweimal in nennenswerter Weise gewidmet: in Edward Zwicks *COURAGE UNDER FIRE* (1996) sowie in David O. Russells *THREE KINGS* (1999).²⁷ Letzterer beginnt, womit *JARHEAD* aufhört: der Siegesfeier amerikanischer Marines, die offenbar wenig bis gar nichts vom Krieg mitbekommen haben.²⁸ Was folgt, ist eine zwischen Komik und Schrecken oszillierende Schatzsuche, die zwar am Ende Züge einer, wie Stefan Reinecke schreibt, «klebrige[n] Moralfabel»²⁹ annimmt, hierüber ihre explizite und scharfe Kritik an der Bush-Administration aber keineswegs vergisst. Diese habe, so wird dem Zuschauer wieder und wieder kommuniziert, nicht nur den Krieg zu früh beendet – was Historiker seit geraumer Zeit bestätigen³⁰ –, sondern darüber hinaus Teile der irakischen Bevölkerung zum Aufstand gegen Saddam ermutigt, sie dann aber im Stich gelassen. Unter anderem Präsident Bill Clinton schätzte *THREE*

26 Dennis Conrad, Burkhard Röwekamp: *Krieg ohne Krieg – zur Dramatik der Ereignislosigkeit in JARHEAD*. In: Heller/Röwekamp/Steinle 2007 (wie Anm. 10), S. 194–207, S. 205f.

27 Vgl. hierzu Carl Boggs, Tom Pollard: *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*. Boulder 2007, S. 174–179, aber auch Peter Bürger: *Kino der Angst: Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart 2007 [2005], S. 300–304 und Guy Westwell: *War Cinema: Hollywood on the Front Line*. London 2006, S. 86–89.

28 Zumindest wird dies im Prolog des Films angedeutet, wenn einer der Marines die Tötung eines Irakers mit den Worten «Didn't think I'd get to see anybody shot in this war» kommentiert und sein Kamerad sofort seine Kamera zückt, um Fotos der Leiche zu machen.

29 Stefan Reinecke: Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre. In: Heller/Röwekamp/Steinle 2007 (wie Anm. 10), S. 93–100, S. 99.

30 Die diesbezüglichen Argumente finden sich gut referiert bei Thomas G. Mahnken: A Squandered Opportunity? The Decision to End the Gulf War. In: Bacevich/Inbar 2003 (wie Anm. 23), S. 121–148.



Abb. 1

KINGS für seine *message* und lobte ihn als «extrem nützlich, um den Amerikanern zu zeigen, wie der Krieg wirklich ausging und was bei solchen Aktionen auf dem Spiel steht, damit in Zukunft – sollte es jemals wieder passieren – die Menschen eine Vorstellung davon haben, was erforderlich ist, um eine humanitäre Intervention umfassend zu Ende zu bringen – ohne ein Chaos zu hinterlassen.»³¹

Dass eine wesentliche Aufgabe im Zweiten Golfkrieg, nämlich Saddam zu stürzen bzw. ihn nachhaltig zu schwächen, unerledigt geblieben ist, wird auch in *JARHEAD* profiliert, wobei vor allen Dingen auf das Ende des Films hinzuweisen ist, wenn auf der Siegesfeier einer der euphorisierten Soldaten ruft: «We killed Saddam! He's fucking history!» Hätte das der Wahrheit entsprochen, würde man heute nicht erneut Krieg im Irak führen (müssen). Dies oder Ähnliches wird sich so mancher Zuschauer von Mendes' Film gedacht haben, der freilich auf einen der Preise verweist, den zu zahlen 1991 die *conditio sine qua non* für Saddams Ende gewesen wäre: die enormen Verluste in einem Bodenkrieg in urbanen Gebieten – ein Preis, welcher der ersten Bush-Administration zu hoch erschien,³² von der zweiten indes in Kauf genommen wurde, was in *JARHEAD* explizit thematisiert wird. Und zwar geschieht dies im Epilog, der uns, musikalisch unterlegt durch Tom Waits' Klavierballade «Soldier's Things», schlaglichtartige Einblicke in das Leben seiner Figuren nach ihrer Rückkehr aus dem Irakkrieg präsentiert. Alle haben der Armee offenbar den Rücken zugekehrt. Ausnahmen bilden der Rekrut Fowler sowie Staff Sergeant Sykes (gespielt von Jamie Foxx), den wir in einer nicht mehr als acht Sekunden dauernden Szene während eines weiteren Kriegseinsatzes sehen. Er führt ein Platoon an, das gerade dabei ist, in ein durch Kämpfe sichtbar gezeichnetes Straßenlabyrinth einzudringen, wobei uns die zwei Saddam-Zeichnungen an den Wänden – das im Vordergrund wurde durch Gewehrfeuer zerschossen –, zu verstehen geben, dass wir uns im Irak befinden (Abb. 1). Aufgegriffen wird die Szene durch die drittletzte

31 Zit. nach Bürger 2007 (wie Anm. 27), S. 304.

32 Vgl. hierzu Mahnken 2003 (wie Anm. 30), S. 138–139.



Abb. 2

Einstellung des Films: Sichtlich deprimiert sitzt der Protagonist rauchend an seinem Schreibtisch. Den laufenden Fernseher ignoriert er und nimmt somit auch die Nachrichtenbilder von Straßenkämpfen im Irak nicht wahr (Abb. 2), die einmal mehr die Unterschiede zwischen den beiden dortigen Einsätzen deutlich machen.

Durch seine Verweise auf die Realität des Dritten Golfkriegs vollzieht *JARHEAD* wenige Sekunden vor Schluss noch einmal eine entscheidende Wende. Denn auf einmal erscheint das, was uns zuvor nachgerade penetrant als bloß sinnlos präsentiert wurde, nämlich, an einem Krieg teilzunehmen, ohne auf den Gegner zu treffen, als das, was es auch und vor allem ist: ein großes Privileg bzw. Glück, welches der am Ende melancholisch aus dem Fenster blickende Protagonist indes nicht als solches zu erkennen scheint. Stattdessen verliert er sich in Universalismen und erklärt leicht larmoyant, ein Mann, der einmal Soldat gewesen ist, werde für immer ein solcher sein. «We are still in the desert», lauten seine letzten Worte, die, als zugleich letzte Worte des Filmes, natürlich zweideutig sind, lassen sie sich doch sowohl auf die Behauptung des Protagonisten bezüglich des «ewigen Soldaten» beziehen als auch auf den Umstand, dass die USA noch immer im Irak Krieg führen. Dies freilich tun sie nicht mehr, vergleichsweise gefahrlos, in der Wüste, sondern in den Städten. So betrachtet, erscheint der Golfkrieg 1991 als ein Krieg, von dem die USA 2005 nur träumen können.

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 eingeblendeten 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 ausformuliertes 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

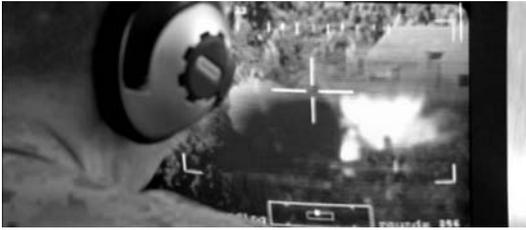


Abb. 9–11

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

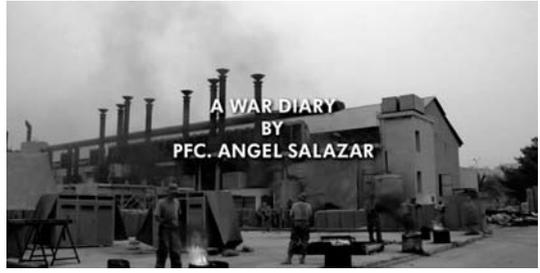


Abb. 12a/b



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 gesetzter Kamera durch Mudschaheidin 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 Kriegsereignisse 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.

«Im Zentrum das Fadenkreuz»

ERKENNEN UND VERFOLGEN als ästhetischer Eingriff
in die Bilderwelten des Golfkriegs

*Der Film ist die Kunst, die die Identität eines anschaulichen
Modus des Denkens und einen denkenden Modus der
anschaulichen Materie realisiert.¹*

Im Jahr 2003 erschien der Film ERKENNEN UND VERFOLGEN von Harun Farocki, basierend auf seinen drei «Auge/Maschine»-Arbeiten.² Die Bildproduktionen der Golfkriege, insbesondere die Ausstattung von Bomben mit Kameras, welche es ermöglichen, während des Bombenabwurfs bewegte Bilder aufzunehmen, werden zum Anlass einer tiefgreifenden Auseinandersetzung mit Krieg, Bildern, Kriegsbildern und dem Zusammenhang von (Bilder-)Produktion und Zerstörung. Wie schon im Kontext von Harun Farockis Beschäftigung mit dem Vietnamkrieg³, soll auch hier die These an den Anfang gestellt werden, dass es weniger um einen inhaltlichen Diskurs zum Thema «Golfkrieg» geht, als vielmehr um eine explizit ästhetische Operation und Opposition. Es geht um die Entwicklung sinnlich-konkreter filmischer Verfahren, die den Golfkrieg nicht nur thematisieren, sondern einen Eingriff in die Bildgebungsmodi und den Bildergebrauch dieser Kriege darstellen.

Günter Riederer hat in seinem Aufsatz ZU ERKENNEN UND VERFOLGEN folgende Themenschwerpunkte des Films benannt:

«Der Film diskutiert erstens verschiedene Formen der Repräsentation von Gewalt, er stellt zweitens die Frage nach der Authentizität von Bildern, er analysiert drittens den

- 1 Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films [1998]. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Texte zum Dokumentarfilm 9, Berlin 2003, S. 230–246, S. 241.
- 2 Vgl. Günter Riederer: Luftkrieg und neue Bildproduktion in Harun Farockis «Erkennen und Verfolgen». In: Susanne Krasmann, Jürgen Martschukat (Hg.): *Rationalitäten der Gewalt. Staatliche Neuordnungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2007, S. 161–178, S. 163.
- 3 Vgl. Sonja Czekaj: Harun Farockis ästhetische Opposition. In: *AugenBlick* 42/2008, S. 66–80.

Zusammenhang zwischen industrieller Produktion und militärischer Strategie und folgt viertens Kontinuitäten im Bereich der Kriegstechnologie.»⁴

Diesen inhaltlichen Schwerpunkten des Films stehen ästhetische Verfahren gegenüber, die weiterreichende Gedanken- und Assoziationsketten hervorrufen. Der hier vertretenen These und dem Fokus auf die konkreten filmischen Verfahren ist es geschuldet, dass ich meine Ausführungen anders gewichte, als die oben genannten Schwerpunkte es nahe legen.

ERKENNEN UND VERFOLGEN: Der Titel kann als Aufforderung gelesen werden oder als Antwort. Dabei bleibt die Frage, was es zu erkennen und zu verfolgen gilt, ebenso offen, wie die Frage, die der Antwort voraus geht. Beides schließt den Zuschauer mit ein. An ihm ist es, etwas zunächst Unbekanntes im Verlauf des Filmes zu erkennen und zu verfolgen, und an ihm ist es, die Frage(n) zu der Antwort zu stellen, denn «[d]as Sehen muß ein <Durchblicken>, eine produktive, analytische Arbeit des *Verstehens* sein, die sich nicht vom offensichtlichen Anblick täuschen läßt.»⁵

Mit anderen Worten: Die Antwort, der Titel, lässt sich als Aufforderung, noch offene Fragen zu stellen, lesen und stellt damit dem Film kein vorgefasstes Ergebnis oder ein Thema im eigentlichen Sinne voran. Statt dessen handelt es sich um eine Einladung, sich auf einen Film und zugleich auf einen Prozess einzulassen, in dessen Verlauf wir als Zuschauer etwas erkennen und verfolgen sowie eigene Fragen entwickeln können. Programmatisch ist auch die offene filmische Form, bei der sich erst mit dem Voranschreiten des Films Zusammenhänge aus zunächst scheinbar unzusammenhängenden Themenfeldern ergeben, in Analogie zu den offenen Fragen, die entstehen können. Zentrale Bezugsgröße ist daher auch kein geschlossener Diskurs über ein angekündigtes, klar eingegrenztes Thema, sondern es sind die filmischen Verfahren, die – typisch für Farocki – als Reflexionen in Bild und Ton daher kommen, sich sinnlich-konkret für den Zuschauer erschließen, ohne zu einem eindeutigen Ergebnis oder Abschluss zu gelangen. Denn nicht nur das «essayistische Denken»⁶, sondern in erster Linie die davon untrennbaren filmischen Verfahren als formale Verkörperung dieses Denkens setzen

«den Akzent auf das Partielle und finde[n] etwas von der Bedeutung auf, die blind und bewußtlos im Bild steckt. [...] Die Fahrtensuche und Verfolgung einer Spur [...] führt mal hierhin und mal dorthin, lässt sich produktiv ablenken, sie extrapoliert ihre anfangs gestellten Fragen ins Mikro- oder Makrologische, formuliert sie fortwährend neu und anders.»⁷

4 Riederer 2007 (wie Anm. 2), S. 163.

5 Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki. Werkmonografie eines Autorenfilmers*. 2. verbesserte Aufl., Berlin 2002, S. 113.

6 Jörg Becker: In Bildern denken. Lektüre des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis. In: Rolf Aurich, Ulrich Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998, S. 73-93, S. 81.

7 Ebd.

So uneindeutig wie der Titel ist auch das erste Bild des Films: Wir sehen nichts inhaltlich Bestimmbares, sondern ein vernebeltes, schwarz-weißes, technisches Bild mit Zahlen und Linien. In der Mitte befindet sich ein Fadenkreuz, darin explodiert etwas, das Bild dreht sich und bricht ab. Doch das Bild – nicht das, was es zeigt – ist konkret sowie technisch erzeugt und wie immer bei Farocki ist genau diese Tatsache entscheidend: Das Bild ist zugleich etwas Konkretes, Sichtbares *und* ein Vorstellungsbild, eine *Einbildung* im weitesten Sinne; es ist konstruiert und damit ein Bild, das man sich gemacht hat, kein *Abbild* (zumindest nicht nur), sondern auch etwas Künstliches, das sich dahingehend befragen lässt, was es uns über seine eigentliche Funktion hinaus zeigen kann. Solche Bilder seien 1991 im zweiten Golfkrieg aus der Luft entstanden, im *Zentrum das Fadenkreuz*, «auch Bilder aus dem Kopf der Projektilen, aus Kameras, die sich ins Bild stürzen», so der Kommentar. Gleich am Anfang des Films werden das inhaltlich unbestimmte, technisch generierte Bild, der Krieg, die Waffen und die Kameras eingeführt. In den dazu gezeigten Störbildern und den beschriebenen Schwarz-Weiß-Bildern *erkennen* wir nichts. Allein im *Fadenkreuz*, im Bildzentrum, ist ein undefinierbares Objekt zu sehen, das verfolgt wird.

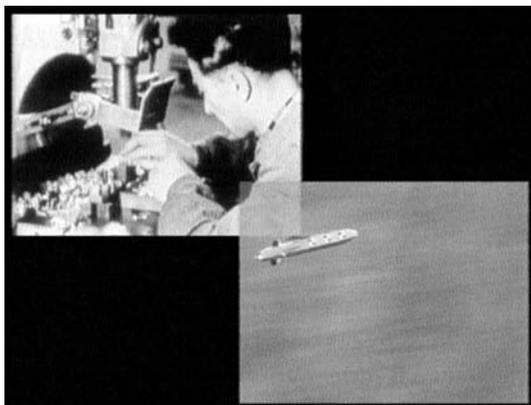


Abb. 1

Der Off-Kommentar wirft die Frage nach einem Zusammenhang von technischer Produktion und Zerstörung auf. Zuvor sehen wir, wie historische schwarz-weiß Filmaufnahmen eines Arbeiters an einer «Stanze aus dem Zeitalter der Mechanik»⁸ mit solchen musikunterlegter, zeitgenössischer Werbefilme für Kriegswaffen «aus dem elektronischen Zeitalter»⁹ erst hintereinander geschnitten, dann in zwei Fenstern nebeneinander gezeigt werden: eine konkrete Gegenüberstellung (Abb.1).

Und noch ein weiterer Zusammenhang wird etabliert: Was hat der Golfkrieg von 1991 mit einem «Simulator zur Übung des Bombenangriffs» von 1943 aus Deutschland zutun? Formal durch die Filmmontage und inhaltlich konfrontiert uns Farocki erneut mit einer konkreten Gegenüberstellung.

8 So bezeichnet im Filmkommentar.

9 Ebd.

Science-Fiction

Wie eine Science-Fiction-Vision muten die Aufnahmen von zwei Soldanten an, die eine Art Visier, in dem offenbar für die Augen der Soldaten Kriegsgeschehen simuliert wird, vorm Gesicht tragen und mit Waffen in einem leeren Raum hantieren (Abb.2). Im Fokus steht die Simulation des Sehens, ein technisierter Blick, der etwas zeigt, das im realen Hier-und-Jetzt für das menschliche Auge nicht sichtbar ist.

Das technische System soll dem Kommentar zufolge nichts Falsches erkennen, diese Art des Sehens ist also zielgerichtet – wie die Bomben im Krieg. Hier zeigt sich bereits eine Gemeinsamkeit der militärischen Sehapparate und des Krieges: Es geht um ein bestimmtes Ziel, das es zu erkennen und zu verfolgen gilt. Was dem vorbestimmten Ziel nicht entspricht, wird als etwas «Falsches»¹⁰ interpretiert, das eben nicht erkannt werden soll. Das heißt, bei dieser Form des Sehens geht es immer auch darum, etwas nicht zu sehen, genauer, nichts anderes zu sehen als das Ziel, so wie es im Krieg darauf ankommt, nichts anderes zu treffen als das Ziel. Der Krieg findet sein Äquivalent in den Techniken des Sehens, in jenem technisierten Sehen, das er hervor bringt.

Tatsächlich sieht der mit militärischer Technik unvertraute Zuschauer erst einmal nichts inhaltlich Bestimmbares, er versteht nur, dass es um Vermessungen und Berechnungen geht, um etwas Abstraktes, das im konkreten Bild nicht sichtbar wird. Dies enthüllt abermals den Gedanken, dass das militärisch-technische Sehen vor allem darauf abzielt, nichts zu sehen außer dem Ziel. Es handelt sich um eine Suchbewegung, die alles ausschließt, was nicht Ziel der Suche ist, und darum in erster Linie auf das Nicht-Sehen abzielt, denn das Sehen im menschlich-physischen Sinne schließt immer auch jene Randphänomene und Erscheinungen mit ein, die jenseits des konkreten Ziels liegen, zumindest registriert es sie.

Die «Schlachtfelder aus dem Rechner»¹¹ und die grotesk bis zur Lächerlichkeit wirkenden, rechts abgebildeten und an Science-Fiction erinnernden Visiere der Soldaten, die mit Waffen im leeren Raum hantieren, wirken in der Tat mehr wie ein Computerspiel, als dass sie an realen Krieg, wie ihn der Zuschauer von Bildern der beiden Weltkriege im Gedächtnis hat, erinnern. Selbiges gilt für die Bilder aus den Bombenkameras: «Zwar zeichnen sich die Bilder aus dem Kopf der Rakete durch drastischen Realismus aus, sie besitzen allerdings eine Konkretheit, die offensichtlich der Imagination keinen Raum mehr lässt.»¹² Dies ist eine ganz andere Art von Krieg, ein technischer, simulierter, der keine visuelle Ähnlichkeit mehr mit den Bildern toter Soldaten auf realen Schlachtfeldern hat. Analog dazu zeigen uns die in den Bomben angebrachten Kameras zwar ihr Ziel, doch die Opfer und die Zerstörung bleiben außen vor, denn mit der Detonation der Bomben erlöschen auch die Bilder, die sie vom Ziel geliefert haben.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Riederer 2007 (wie Anm. 2), S. 165.

Das vernebelte Schwarz-Weiß-Bild vom Filmanfang wiederholt sich und gewinnt mit dem neuen, erweiterten Kontext, in den es gesetzt wird, weitere Bedeutungsschichten. «Diese Aufnahmen aus der Luft sind zunächst eine Funktionskontrolle. Hat die Bombe getroffen? Kam zur Ausführung, was zuvor beschlossen wurde?» Nach diesen von der Kommentarsprecherin aufgeworfenen Fragen sieht man einen älteren Filmausschnitt vom Abwurf einer Bombe aus einem Flugzeug mit folgender Erklärung: «Schon im Zweiten Weltkrieg gab es Fernlenk Waffen [...]. Distanzwaffen: Es gilt, zum Gegner Distanz zu halten, das gegnerische Feuer zu vermeiden: das Gegenteil von einem Selbstmordangriff.»

Nähe und Distanz müssen punktgenau berechnet werden: Man muss nah genug am Ziel sein, um es zu treffen

und weit genug entfernt, um nicht vom Gegner getroffen zu werden – wie in einem Strategiespiel. Handelt es sich also um einen Krieg, der weniger von Soldaten ausgefochten wird, als vielmehr durch Berechnungen und Simulationen noch vor dem realen Ausagieren des Konflikts steht? Ein Strategiespiel? Ändert sich hierdurch nicht die Bedeutung von «Krieg»?

Im Fadenkreuz: Krieg, Fabrik und «magische Momente»

Bilder von Überwachungskameras in einem Walzwerk: Sie sind bunt, nicht schwarz-weiß wie die Bilder aus den Bombenkameras. Betrachtet man die Einteilung des Bildes in vier Felder, so erscheint die dünne, schwarze Linie, die den Bildschirm trennt, als Fadenkreuz (Abb.3).

Handelt es sich auch um einen anderen Kontext, so wird doch augenblicklich eine Analogie deutlich, nämlich die Funktionskontrolle als Hauptanliegen sowohl der

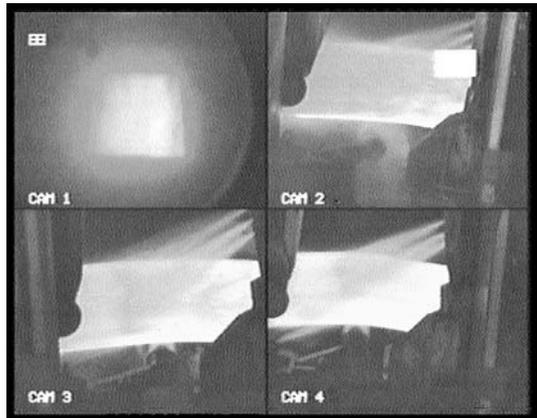


Abb. 2–3

Luftaufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg und den Golfkriegen, als auch der Überwachungskameras im Walzwerk. Die im Kommentar benannte «Distanz zur Hitze des Stahlblechs und zum Lärm der Walzen» schafft eine Verbindung zum Themenfeld der Kriegsgegner, die ebenfalls auf Distanz gehalten werden sollen. Das Fadenkreuz, welches der Zuschauer bereits von den Bildern der Kameras aus dem Golfkrieg kennt, taucht hier ebenfalls wieder auf und genau diese scheinbar rein formale Analogie – die im Kommentar unerwähnt bleibt – zeigt einmal mehr, dass hier ein Denkprozess zum Tragen kommt, den der Zuschauer zusammen mit dem Film aktiv vollziehen soll. Farocki serviert dem Zuschauer keinen zur Konsumption fertigen Diskurs, sondern initiiert einen Denkprozess, der sich mit den Themenfeldern des Films entwickelt und der ganz konkret im Ästhetischen – im sinnlich Wahrnehmbaren, in Bild und Ton und deren Montage – zur Entfaltung kommt.

Es existiert demnach ein Zusammenhang zwischen den Sehtechniken in Krieg und Produktion (Bombenkameras und Produktionskontrollkameras), zwischen Produktion und Zerstörung (Fabrik und Krieg), wie es schon am Anfang des Filmes heißt. Die militärtechnischen Bilder wie auch die Bilder der Überwachungskameras im Walzwerk sollen «Information sein und eigentlich nicht Bilder», wie es im Kommentar heißt. Ein rotes Leuchten und eine viereckige, weiße Form, aufgezeichnet von den Überwachungskameras, wirken jedoch fast wie ein abstraktes Kunstwerk; es sind faszinierende und schön anzusehende Bilder. «Wenn sie von einer Schönheit sind, dann ist diese nicht beabsichtigt oder berechnet.»¹³ – im Hinblick auf die den Bildern zugeschriebene Überwachungs- und Informationsfunktion ist die «Schönheit» fast als subversives Element zu betrachten. Diese Eigenschaft ist nämlich nicht kalkuliert, sie entzieht sich den intendierten Funktionen und bildet damit einen Überschuss, einen Mehrwert, der nicht im rationalistischen Einsatz der Bilder aufgeht. In dieser Hinsicht wahrt das funktionalistische Kontrollbild seine Autonomie als Bild.

Sowohl die Röntgenkamera im Walzwerk als auch die Kriegskameras sollen etwas sichtbar machen, was das menschliche Auge nicht sehen kann. Allerdings ist das, was diese Bilder zeigen *sollen*, für das menschliche Auge nicht oder kaum interpretierbar. Das Bild bedarf daher der Interpretation durch spezielle Bildverarbeitungsprogramme – oder der des Zuschauers, wenn man diesen Gedanken auf Farockis Film überträgt und selbst die Operation des Erkennens und Verfolgens vollzieht.

«Ein Projektil, das seinen Kurs selbst korrigiert, droht Unfehlbarkeit an», heißt es später im Film im Zusammenhang der Fernbomben aus dem Zweiten Weltkrieg. Doch der Originalfilm zu Schulungszwecken von Soldaten weist durch die Darstellung eines Meeres «mit glitzernden Wogen»¹⁴ sowie Rauch, der aus einem beschädigten Schiff aufsteigt und mit einem zeitgenössischen Bild aus der Kriegssimulation enggeführt wird, abermals einen ästhetischen Mehrwert auf. «Immer wieder in Instruktionfilmen: beschwörende, magische Momente.»¹⁵ Die «Beschwörung» zielt

13 Filmkommentar.

14 Ebd.

15 Ebd.

darauf ab, etwas Abwesendes in Erscheinung treten zu lassen, hier: die Schönheit *im* funktionalistischen Instruktionsfilm. So interpretiert Riederer diese «magische[n] Momente»: «Technische Bilder haben zunächst eine funktionale Bedeutung, versuchen aber, weil sie sich ihrer Emotionsarmut bewusst sind, eine spezifische Art von Ästhetik zu erzeugen.»¹⁶ Doch wie steht es mit den Aufnahmen der Überwachungskameras aus der Fabrik, die mit den simulierten Kriegsbildern über die filmischen Verfahren in Zusammenhang gesetzt werden? Sie weisen anscheinend eine zufällige Schönheit auf, die erst vom Zuschauer entdeckt werden muss. Anders als das Meer und der Rauch im Schulungsfilm, die von menschlicher Hand gestaltet wurden, kann also bei den Aufnahmen aus der Fabrik nicht von einer bewussten Ästhetisierung ausgegangen werden. Und ob das Meer und der Rauch in benanntem Film nun zu Emotionalisierungszwecken hinzugefügt wurden, oder auf ein Schönheitsbedürfnis seitens der Produzenten hinweisen, das keinen eindeutigen Zweck verfolgt, bleibt offen. Annehmbar ist, dass sowohl die Bilder aus der Fabrik als auch die des Schulungsfilms bei genauerer Betrachtung, die Farocki in seinem Film und der Zuschauer bei der Rezeption von Farockis Film unternimmt, gerade darüber Auskunft geben können, was unintendiert und nicht kalkuliert in ihnen zu erkennen ist wie das Fadenkreuz in den Fabrikbildern: jene «magischen Momente», die sich einer funktionalistischen Interpretation eher entziehen, als sie zu belegen.

Gerade das kalkuliert Funktionale und Rationale an den Sehtechniken, die der Krieg und die Fabrik hervorbringen, sind Eigenschaften, denen Farocki seinerseits bewusst das Nichtkalkulierbare, Fragwürdige und Zufällige gegenüberstellt und zwar nicht als äußerliche Opposition, sondern indem er es *in* ihnen erkennt, dem Zuschauer sprichwörtlich vor Augen führt und damit den funktionalen Sinn dieser Techniken dekonstruiert.

Die den genannten Sehtechniken zugesprochenen Funktionen führen schließlich zu folgender düsteren Science-Fiction-Vision: Es sei wesentlich schwerer, ein Objekt im freien Gelände zu erkennen und zu verfolgen als in einer Fabrik, da diese ein kontrollierter Raum sei. Im Kommentar heißt es pointiert, die Suchgeräte (die zugleich Sehgeräte sind) müssten verbessert oder die Welt den Verhältnissen in der Fabrik angenähert werden. Auf der einen Seite stehen also die Prinzipien der Funktionskontrolle und Rationalisierung mit ihren dystopischen Zukunftsimplicationen (die Welt als Fabrik), auf der anderen Seite stehen die «magischen Momente» sowie all jene Aspekte, die nicht kalkuliert sind und in ihnen erkennbar werden, so man sie mit einem Blick, der weder funktionalistisch noch rationalistisch ausgerichtet ist, untersucht.

1942 – 1951 – 1991: Deutschland – USA – Golf

Die Ursprünge der zeitgenössischen Kriegswerkzeuge werden in ERKENNEN UND VERFOLGEN in den technischen Erfindungen des Zweiten Weltkrieges gesehen. So betrachtet weisen die Kriege eine Kontinuität auf, die landes- und konfliktunspezi-

¹⁶ Riederer 2007 (wie Anm. 2), S. 169.

fisch ist, als wäre der Krieg eine *autonome Industrie*, die ihre eigenen (Seh-)Werkzeuge bzw. *Vision-Tools* hervorbringt und sich mit ihnen stets aufs Neue reproduziert.

Schon 1942 seien Bomben in Deutschland mit kleinen Fernsehkameras bestückt worden, heißt es im Kommentar. Die Kriege in den Golfstaaten werden solchermaßen in Zusammenhang mit der deutschen Geschichte gesetzt, 1942 mit 1991, der Zweite Weltkrieg mit dem zweiten Golfkrieg, die räumliche Ferne mit der optischen Nähe, denn «mit der Fernsehübertragung wird es möglich, sich dem Ziel bildlich anzunähern und ihm doch räumlich fern zu bleiben.»¹⁷

Farocki etabliert hier einen Zusammenhang zwischen militärischen Sehinstrumenten und nichtmilitärischer Nutzung, zwischen Krieg und Medien, verbunden durch jene *Vision-Tools*, die ebenso inhaltsindifferent bzw. landes- und konfliktun-spezifisch funktionieren wie die Kriegstechnik selbst. Durch die Entwicklung der «Fernsehbombe»¹⁸ seien die Fernsehkameras kleiner geworden, Medien- und Militärtechnik entwickelten sich gemeinsam. Dies bestätigt insbesondere die Geschichte der Videotechnik: Vladimir Zworykin erfand nicht nur die elektronische Kamera, sondern kam zugleich auf die Idee, sie für militärische Zwecke zu nutzen:

«Im Jahr 1935 wurde in den USA damit begonnen, Zworykins Idee von kameragesteuerten Geschossen umzusetzen. Videokameragesteuerte Bomben, Raketen, Torpedos, unbemannte Überwachungs- und Aufklärungsflugzeuge – all das wurde vielleicht erst mit dem Golfkrieg technisch perfektioniert und der breiten Öffentlichkeit als kontrollierte Bilder eines vermeintlich kontrollierten und damit vermeintlich «sauberen» Krieges präsentiert – doch begonnen haben diese Entwicklungen bereits mit den ersten elektronischen Kameras der 1930er Jahre.»¹⁹

Diese Zusammenhänge deuten auf etwas hin, was im weiteren Verlauf des Films und im Laufe dieser Ausführungen noch deutlicher zutage treten wird: die vom menschlichen Vorbild autonom gewordene, sich selbst reproduzierende Krieges- und Industrieproduktion sowie die *Vision Tools* im doppelten Wortsinn.

Vision Tools

Vision Tools ist ein mehrdeutiger Begriff. Damit können einerseits optische Geräte gemeint sein, wie die abgebildete Kamera mit der Aufschrift «Vision Tools» (Abb.4), andererseits kann Vision sich auch auf (Zukunfts-)Visionen beziehen. Diese Bilder sind Teil eines doppelten Produktionsprozesses, könnte man behaupten. Sie dienen der Produktion von fortschrittlicher Technik wie auch der Produktion von Visionen, die in die Zukunft gerichtet sind. Laut Kommentar handelt es sich bei den technischen Funktionsbildern um eine andere Gattung von Bildern als jene, die zur Unterhaltung

17 Kommentar von ERKENNEN UND VERFOLGEN.

18 Ebd.

19 Martin Richling: Streiflichter auf Merkmale und Geschichte der Videokameraästhetik. In: Andreas Kirchner, Karl Prümm, Martin Richling (Hg.): *Abschied vom Zelluloid? Zur Geschichte und Poetik des Videobildes*. Marburg 2008. S. 10-25, S. 13.

bestimmt sind. Dies sei ein Unterschied wie der zwischen Last- und Reitpferd.

In einem Werbefilm von 1972 aus den USA, unterlegt mit triumphaler Musik, wird deutlich, dass der Krieg zu teuer geworden ist und mithilfe von computergestützter Technik die Bombenanzahl reduziert werden kann. PAVEWAY, eine lasergesteuerte Bombe, verspricht: *one bomb – one target*. Dies, so der Kommentar, sei ein ökonomisches Argument des elektronischen Zeitalters. Bezeichnenderweise sieht man dabei die Gegenüberstellung des Arbeiters am Produktionsort des sogenannten mechanischen Zeitalters, schon bekannt aus der Gegenüberstellung am Filmanfang (siehe Abb.1) und der Detonation einer Atom bombe (Abb.5).

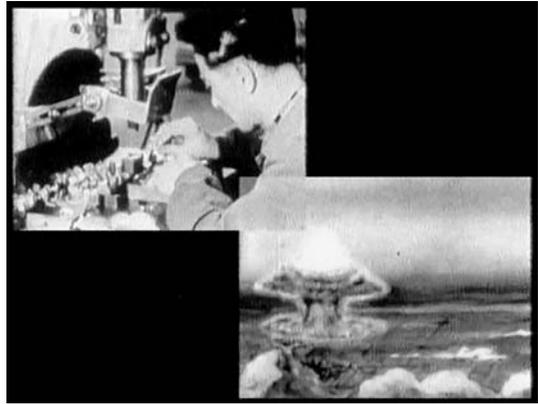
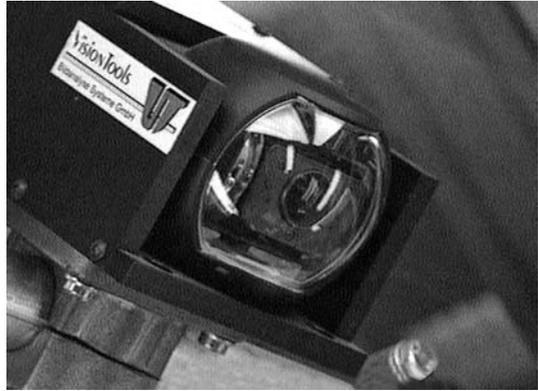


Abb. 4-5

Wenn ich die in den filmischen Verfahren hergestellten Verbindungen von Bildergattungen, Kriegstechnik nach dem Prinzip der Rationalisierung und die Engführung Fabrik/Krieg unter der Überschrift «Vision Tools» mit der oben genannten Doppelbedeutung zusammenfasse, so mit Blick auf jene Science-Fiction-Visionen, von denen weiter oben die Rede war. Denn nimmt man die Seh-Werkzeuge als Visions-Werkzeuge ernst, wird deutlich, dass sie nicht nur operative Bilder zu militärischen Zwecken herstellen, sondern sich im abstrakten Sinne konstruierter Bilder, die Einbildungen, Vorstellungen – eben Visionen – zu erkennen geben, auch auf unsere Vorstellung von der Zukunft auswirken. Mit anderen Worten: Das Bild, das man sich von der Welt macht, und der Blick, den man auf sie richtet, die Art und Weise also, wie man die Welt sieht, hat konkrete Auswirkungen darauf, wie man sie gestaltet. Vor diesem Hintergrund klingt das im Filmkommentar vorgebrachte Argument: «Solche operativen Bilder müssten doch eine andere Sicht auf die Welt eröffnen, von der sie etwas zeigen» wie ein Appell, die operativen Bilder als Erkenntnisinstrumente für die Realität zu verwenden, um eine andere (Ein-)Sicht zu eröffnen und davon ausgehend Visionen zu entwickeln. In die-

ser Art und Weise verwendet Farocki selbst seine *Vision Tools* und bildet damit einen Gegenpol zu jenen aus der Fabrik und aus dem Krieg. Jedoch wieder nicht im Sinne einer äußerlichen Opposition, sondern, ganz im Gegenteil, indem er sich die operativen Bilder aneignet und (filmisch ganz konkret) anders mit ihnen verfährt, was im Einzelnen noch zu zeigen sein wird.

Vorbild und (autonomes) Nachbild

RASCAL: eine mittels Radar vollautomatisch funktionierende Bombe, entwickelt in den USA 1951, im Kalten Krieg. RASCAL integriere «menschliche Urteilskraft und Wahrnehmung». Der Lehr- und Informationsfilm, in dem diese Eigenschaften beschrieben werden, zeigt «Bilder aus der Anflugperspektive, aus Kameras, die sich ins Ziel stürzen».²⁰ Diesen Bildern stellt Farocki jene vom zweiten Golfkrieg gegenüber, immer wieder unterbrochen durch ein Störbild. Kriegsführung und Kriegsberichterstattung fielen zusammen, so der Kommentar. Um geläufige Kriegspropaganda handele es sich dabei nicht, sondern um operative Bilder, «so menschenleer, wie es die automatischen Fabriken sind» – eine abermalige Engführung von Fabrik und Krieg. Riederers Fazit kann in diesem Sinne für beide Bereiche geltend gemacht werden: «ERKENNEN UND VERFOLGEN weist auf ein grundlegendes Defizit technischer Kriegsbilder hin: Die Maschinenaugen in den Bomben befördern uns zwar in das Zentrum der Explosion, auf paradoxe Weise aber entfernen sie uns gleichzeitig von der Wirklichkeit des Krieges.»²¹ Für die Kamerabilder aus den vollautomatischen Produktionshallen der Fabrik mag eine ähnliche Entfremdung vom Menschlichen – hier der Arbeitswirklichkeit – behauptet werden.

In ERKENNEN UND VERFOLGEN findet mehrfach eine Konfrontation des Technischen mit dem Menschlichen statt; immer wieder wird ihr Zusammenhang hinterfragt. So wird häufig im Verlauf des Films ein Raketensuchkopf gezeigt: Dass dieser Ähnlichkeit mit einem menschlichen Auge und einer Kamera aufweist, scheint kein Zufall zu sein (Abb.6).

Die Kamera im Raketensuchkopf kann als eine *Nachbildung* des menschlichen Auges betrachtet werden, nach dessen *Vorbild* es gilt, mithilfe der technischen Möglichkeiten das für das menschliche Auge Unsichtbare sichtbar zu machen. Ein ähnlicher Gedanke taucht schon in Dziga Vertovs Konzept des «Kinoglas» auf, bei dem die Kamera die Schwächen des menschlichen Auges überwinden und mit ihren spezifisch technischen Möglichkeiten einen neuen Blick auf die Welt eröffnen soll.²² Doch anders als bei Vertov tritt das *Nachbild* des menschlichen Auges aus dem Kriegs- und Produktionsbereich nicht im Sinne seiner Nutzung als Analyseinstrumente zum Durchschauen der Wirklichkeit, wie oben auch als impliziter Appell herausgearbei-

20 So der Kommentar in ERKENNEN UND VERFOLGEN.

21 Riederer 2007(wie Anm. 2), S. 173.

22 Dziga Vertov: KINOKI – Umsturz [1923]. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2006, S. 67-77.

tet²³ zutage, sondern als Wiedererkennungsschema des Vorgefassten:

Die Suchbewegung der militärtechnischen Sehgeräte arbeitet, indem sie gezielt nach vorgegebenen Formen sucht, wie ein «vorgefasster Begriff, der mit dem Realen zur Deckung kommen will».²⁴ Erkennen bedeutet in diesem Zusammenhang *Wiedererkennen* von etwas Vorgefasstem. Alles andere wird möglichst konsequent außen vor gelassen: eine «Verleugnung bis zur Gegenwirkung», aus der alles Menschliche getilgt und «ins Zeichenhafte verallgemeinert» sei²⁵. Ebenso menscheer seien auch jene Bilder, die wir aus den Golfkriegen zu sehen bekamen. Das Anfangsbild des Filmes und das Störbild wiederholen sich mehrfach in ERKENNEN UND VERFOLGEN – das Störsignal bedeutet, dass zu diesem

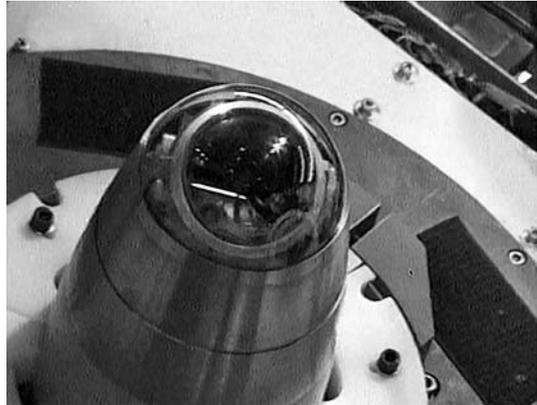


Abb. 6–7

Zeitpunkt die Bombe detonierte. Bilder von Menschen im Zielgebiet, von denen im Kommentar die Rede ist, sind nicht zu belegen, da die Bilder militärischen Zwecken dienen. Der Krieg im elektronischen Zeitalter stelle sich dar als Ereignis ohne Menschen. Und wieder kann diese Aussage auch auf den Produktionsalltag in der Fabrik bezogen werden, wie es die filmische Engführung in ironisch kommentierender Weise auf den Punkt bringt mit der Aufnahme eines Fabrikarbeiters, auf dessen T-Shirt trotz Hosenträgern deutlich zu lesen ist: «Nix wie weg!» (Abb.7).

Im dystopischen Science-Fiction-Szenario der Kriegs- und Produktions(seh)techniken schafft «die Industrie [...] die Handarbeit ab und ebenso die

23 «Solche operativen Bilder müssten doch eine andere Sicht auf die Welt eröffnen, von der sie etwas zeigen» (Kommentar).

24 Kommentar.

25 Ebd.

Augenarbeit»²⁶, haben die Maschinen sowohl die Produktion als auch das Sehen und Interpretieren der Bilder übernommen. Doch anders verhält es sich im Falle des Zuschauers von ERKENNEN UND VERFOLGEN: Hier ist noch selbstständige Augen- und Denkarbeit erforderlich. Die Bilder und Zusammenhänge wollen und können interpretiert werden. Farockis Reflexionen sind immer auch mediale Selbstreflexionen.

Auto-Industrie



Abb. 8

«Autonomie: Roboter, die Türschilder lesen und ihren Zielort selbst suchen», sie hätten ein «Modell ihres Handlungsortes» gespeichert zur Planung und Orientierung.²⁷ Als der Roboter seinen Zielort erreicht, hängt dort deutlich sichtbar ein Plakat, das ein menschliches Auge zeigt (Abb.8).

Die Autonomie, die der Roboter ebenso wie die militärischen Sehtechniken und

die (fast) vollautomatische Produktion in den Fabriken gegenüber dem menschlichen Vorbild der «Hand- und Augenarbeit» erreicht hat, lässt eine Verbindung zur «Auto-Industrie» in doppelter Wortbedeutung zu: In der Automobilindustrie dienen die Kameras der Bestimmung und Korrektur technischer Vorgänge – ohne menschliche Einwirkung.

Die Auto-Industrie wird im Verlauf des Films mit den militärtechnischen Entwicklungen des Golfkriegs in Bezug gesetzt. Dabei wird klar, dass «Auto-Industrie» durchaus nicht nur diesen konkreten Produktionszweig bezeichnet, sondern auch eine «autonome Industrie», eine, die sich selbst reproduziert und ihr physisch-konkretes, menschliches Vorbild längst hinter sich gelassen hat und unabhängig – autonom – vom Menschen weiterproduziert. Kriegstechnik, industrielle Produktion und nicht zuletzt die vielgestaltigen Sehtechniken erscheinen somit als menschliche Schöpfungen, für die der Mensch unbrauchbar geworden ist – wieder eine dystopische Science-Fiction Vision.

26 Ebd.

27 Ebd.

Verfahren

Zu Beginn dieser Ausführungen steht die These, dass Farocki in ERKENNEN UND VERFOLGEN den Golfkrieg nicht nur thematisiert, sondern über die filmischen Verfahren sinnlich-konkret in die Bilderwelten des Krieges eingreift und dass dies zugleich eine Aufforderung an den Zuschauer ist, es ihm gleich zu tun. Daher sollen die filmischen Verfahren nun im Einzelnen in den Blick genommen und in Bezug zu Farockis Œuvre gesetzt werden.

Ein immer wiederkehrendes Bild in ERKENNEN UND VERFOLGEN ist das Störbild, welches den Moment der Bombendetonation anzeigt. Technisch betrachtet kann das Störbild als Merkmal der Videotechnik, die ihrerseits – wie dargelegt – im Zusammenhang mit der Entwicklung militärischer Sehinstrumente steht, beschrieben werden: Richling nennt in Anlehnung an Wolfgang Ernst die *Störästhetik* als genuines Merkmal des Videobildes.²⁸ Rausch- und Schneebilder, wie das Störbild bei der Bombendetonation, zählen dazu und verweisen gerade in diesem Kontext überdies auf ein weiteres, videospezifisches Merkmal: den Live-Charakter, die «pure Gegenwart»²⁹. Der aufmerksame Rezipient kennt das Störbild mit der Implikation «purer Gegenwart» bereits aus Farockis früherem Film VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION (1992).³⁰ Gerade das Live-Bild ist neben einer funktionierenden Technik abhängig vom direkten Blick, ausgehend von einem in das stattfindende Geschehen involvierten *Standpunktes*. So kann in SCHNITTSTELLE (1995) dem Störbild aus VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION der konkrete wie abstrakte *Standpunkt* des Kameramanns gegenübergestellt werden, der die Aufstände auf den Straßen Rumäniens filmt. Dagegen erlischt mit dem Störbild der Bombendetonation auch der *Standpunkt*, von dem aus gefilmt wird. Nicht umsonst hat Farocki selbst die Bombenkameras als «Selbstmord-Kameras»³¹ bezeichnet. Die einzige Zerstörung, von der diese Bilder zeugen, ist die eigene. Ein im menschlichen Sinne reflektierter oder bewusst gewählter *Standpunkt* kommt indes nicht zum Tragen.

Die *Nachbildung* des menschlichen Auges in militärischen und industriellen Sehtechniken hat ihr *Vorbild* hinter sich gelassen und einen Grad an Autonomie erreicht, der menschliche «Hand- und Augenarbeit» scheinbar obsolet macht: «Auto-Industrie». Technische Geräte erstellen ein Modell der Wirklichkeit aus optischen Informationen, die sie verarbeiten; sie erstellen Bilder und werten sie aus. So die Bilder einer Brücke als militärisches Ziel: Sie gilt als besonders deutliche Wegmarke, «Wegmarke oder Ziel»³². Ihre Umrisse lassen sich von den optischen Erkennungs- und Verfolgungsgeräten besonders gut ausfindig machen. Die Brücke, als Verbin-

28 Richling 2008 (wie Anm. 16), S. 14.

29 Ebd., S. 11.

30 Bei einer Rede Ceausescu bricht die Fernsehübertragung nach einem Aufschrei ab und ein Störbild mit der Aufschrift «Direktübertragung» wird eingeblendet. Demgegenüber stehen Amateuraufnahmen von Aufständen auf den Straßen. Vgl. hierzu auch Czekaj 2008 (wie Anm. 3).

31 www.farockifilm.de (Zugriff 4.2.2009).

32 Filmkommentar.

dungselement gedacht, kann zu einem weiteren Motiv des Films in Beziehung gesetzt werden: dem Fadenkreuz. Dieses lässt sich als Schnittstelle zweier Linien, bzw. als Kreuzung im konkreten wie abstrakten Sinne beschreiben, wodurch es für Überschneidung steht – eine andere Art der Verbindung als Überbrückung. Die Brücke fungiert als artifizielles Verbindungselement von vornherein getrennter Elemente, während im Fadenkreuz, oder in der Kreuzung, unterschiedliche Elemente an einem bestimmten Punkt zusammenlaufen: auf das Verhältnis zwischen Film und Realität bezogen eine «punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt»³³, die ein frühes filmisches Verfahren Farockis darstellt. Auch die Brücke ist als Motiv in Farockis Filmen ein Indikator für weiterreichende Überlegungen: Sie steht in *ETWAS WIRD SICHTBAR* (1981) für eine temporäre Verbindung zwischen der Protagonistin und dem Vietnamkrieg sowie zugleich für eine Weiterentwicklung von Farockis filmischen Verfahren vom Punktuellen hin zum Prozesshaften.³⁴ In *ETWAS WIRD SICHTBAR* trennen sich die Brückenelemente nach der *Integration* des Vietnamkriegs in die Lebensgeschichte der Protagonistin, ohne dass die Brücke dabei zerstört würde. Als militärisches Ziel, bei dem die Zerstörung der Brücke intendiert ist, verliert das Motiv seinen Charakter als temporäres Verbindungselement, das nach geglückter *Integration* aufgelöst werden kann. Vielmehr kann ein abrupter Abriss der Verbindung – und damit des Integrationsprozesses – im Kontext der operativen Bilder angenommen werden: Ein Verbindungsabriss, der keine Unterbrechung ist, sondern im Störbild bei der Bombendetonation ein visuelles und zugleich materielles Ende findet.

Wie die militärischen Sehtechiken, wie die Kameras in den Fabriken, so bildet auch der Roboter ein Modell der Wirklichkeit, auf das er sich in seinem Handeln bezieht. Doch diese Art von Modell steht einem bewusst anti-realistischen Verfahren der Modellbildung als Abkehr vom filmischen *Abbild* der Realität hin zur *Übertragung* derselben in eine explizit filmische Wirklichkeit im *Ceuvre* Farockis gegenüber.³⁵ Jörg Becker hat das Verfahren der Modellierung als «Modellprozess» auf Essayfilme im Allgemeinen bezogen:

«Der Essay nimmt etwas von vielen Seiten, ohne es ganz zu erfassen. Er soll als Modellprozeß Bestand haben und nicht einem Resultat zuarbeiten [...]. Den Denkweg des Essays zu beschreiten, heißt nicht, [...] ihn zu absolvieren ohne Rückschau und Erinnerung, also all seine spielerischen, assoziativen, arbiträr ungerichteten Stadien zu verdrängen. Im Vollziehen des Weges indessen scheint das unbegriffliche Abstrakte des Zusammenhangs auf, das sich in keine Aussage fügt.»³⁶

Farocki geht es darum, über das Modell der Wirklichkeit näher zu kommen, in einem Prozess, der über den von Becker beschriebenen «Denkweg» hinaus geht und den Farocki selbst in der Formel $A + B = \infty$ ausgedrückt hat.³⁷ Ganz konkret findet

33 So Farocki in seinem Kommentar des Films *SCHNITTSTELLE* (1995).

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Becker 1998 (wie Anm. 6), S. 79.

37 Vgl. Czekaj 2008 (wie Anm. 3), S. 75.

solch eine unendliche Annäherung unterschiedlicher Elemente in ERKENNEN UND VERFOLGEN ihr Äquivalent in der Anordnung jeweils zweier (bewegter) Bilder auf dem Bildschirm, die sich stets in einem Punkt überschneiden – wie die Kreuzung, wie das Fadenkreuz, wie Film und Realität. Weil die *Übertragung* von Wirklichkeit in Film niemals 1:1 erfolgen kann – da sie an das spezifisch Filmische gebunden ist – weil es Schnittstellen gibt, die einen Prozess in Gang setzen, stellt sie immer auch eine unendliche Annäherung der beiden unterschiedlichen Ebenen aneinander dar. Bei diesem Prozess ist ferner eine Übersetzungs- und Interpretationsarbeit nötig, die gleichzeitig auch eine Form von Produktion ist: materiell wie abstrakt eine Produktion filmischer Realität.

Der Unterschied zwischen materieller und symbolischer Produktion wird in ERKENNEN UND VERFOLGEN auf das analoge im Unterschied zum digitalen Bild bezogen. Das materielle analoge Bild und die immateriellen, symbolischen digitalen Pixel. Was dabei herauskommt, die Detonation einer Bombe in der Wirklichkeit, geht jedoch über das Symbolische und das Modell hinaus, es ist nicht mehr computernah, wie es im Kommentar heißt, die Zerstörung ist wieder materiell im Sinne des endgültigen Verbindungsabbrisses, oben beschrieben im Zusammenhang des Brückemotivs.

Kann nicht auch hierauf die Anfangsbehauptung im Film bezogen werden, es gäbe einen Zusammenhang von Produktion und Zerstörung? Die Zerstörung beendet einen Prozess, an dessen Ende anders als in den filmischen Verfahren Farockis eben keine Entwicklung, nichts «Produktives» steht, sondern die Vernichtung. Was im Kommentar inhaltlich zum Thema Krieg gesagt und in der Montage der bewegten Bilder vor Augen geführt wird, lässt sich, wie gezeigt, also auch auf die sinnlich-konkreten filmischen Verfahren anwenden, was wiederum einen selbstreflexiven Gestus darstellt, der einmal mehr dafür spricht, dass das Denken *des* Films eines ist, das in Bildern, Tönen und ihrer Montage stattfindet – konkret, nicht diskursiv – so dass ERKENNEN UND VERFOLGEN mehr einen *operativen Eingriff* in die Bilderwelten des Golfkriegs darstellt, als nur interessante Gedanken *darüber* zu vermitteln.

Erkennen und verfolgen!

Am Ende des Films erscheint der Filmtitel tatsächlich als Antwort, als Farockis Antwort auf den Krieg, der sich jenseits der Menschen und scheinbar ohne sie abspielt. Die Art des Sehens, die der Krieg technisch hervorbringt, ist analog zu den Kriegswaffen als Strategie des (Wieder)erkennens und Verfolgens eines konkreten Ziels zu verstehen. Doch was macht Farocki daraus? Er eignet sich die Begriffe (*erkennen und verfolgen*) wieder an. Hat die militärische Sehtechnik das Vorbild des menschlichen Auges im Dienste einer autonomen, auf Zerstörung ausgerichteten Industrie längst hinter sich gelassen, so gibt Farocki die daraus hervorgegangene Strategie des *Erkennens und Verfolgens* seinen Zuschauern auf eine ganz sinnlich-konkrete Weise zurück: über die filmische Form. Die Strategie des *Erkennens und Verfolgens* hat bei Farocki kein vorgefasstes Ziel und ist nicht zur Zerstörung bestimmt, sondern

sie überantwortet dem Zuschauer, sich selbst Fragen zu stellen, Zusammenhänge zu erkennen und zu verfolgen und damit Verbindungen zu schaffen, produktive (Denk-)Prozesse in Gang zu setzen und zu eigenen *Erkenntnissen* zu gelangen. Dies funktioniert durch die Anwendung filmischer Verfahren und stellt damit eine *ästhetische Opposition* im konkretesten Sinne dar. Es sind die Bilder und Töne und ihre Montage in offener Form, die uns abverlangen, selbst zu erkennen und zu verfolgen: Dies erfordert eine Autonomie des menschlichen Denkens, so sprunghaft und unkalkulierbar wie die Kombinationen von Bildern, Tönen und Themenfeldern, die sich erst im Zusammenhang erschließen und Fragen offen lassen, anstatt sie zu beantworten. Diese Autonomie ist eine völlig andere als die «Auto-Industrie» der Kriegs- und Produktionsmaschinen. Sie bringt Gedanken und Erkenntnisse hervor, stiftet Verbindungen und stößt Entwicklungsprozesse an. Und vor allem ist sie dem Menschen eigen. So wie das militärtechnische Bild die nicht bezähmbare Eigenschaft hat, schön zu wirken, lässt sich auch das menschliche Denken, diese Form des *Erkennens und Verfolgens*, nicht zur Gänze funktionalisieren und rationalisieren.

Farocki greift ein: Er bricht das autonom gewordene *Nachbild* zurück auf sein menschliches *Vorbild* und eignet sich die Strategien und Begriffe wieder an, um daraus mithilfe seiner *ästhetischen Operation* eine explizit *ästhetische Opposition* zu schaffen: «Im Zentrum des Fadenkreuzes» steht als konkretes (Sinn-)Bild die Überschneidung, von der ausgehend Verbindungen und Erkenntnisprozesse möglich werden.

Die militärischen Bilder der Bombenkameras und die Kriegssimulationen haben im 3. Golfkrieg ihren medialen Stellenwert eingebüßt: An die Stelle von menschenleeren Zielflugbildern aus der Bombenperspektive und SF-artigen, an Computer- und Strategiespiele erinnernden Kriegssimulationen treten nun, drastischer und realistischer denn je, wieder Bilder toter und gefolterter Menschen: Die im Internet kursierenden Tötungs- und Enthauptungsvideos, die Folterbilder aus den Gefängnissen Abu-Ghraib und Guantanamo bezeugen diese Entwicklung eindringlich. Es scheint so, als wäre in den Bildern des 3. Golfkriegs das, was in jenen des 2. fehlte - die Opfer, die Kriegsverbrechen hinter den Kulissen - mit aller Vehemenz, größtmöglichem Realismus und in reiner Schockästhetik zurückgekehrt. Man gewinnt daher den Eindruck, die *Vision-Tools* aus dem 2. Golfkrieg zeugten von einer völlig anderen Bedeutung von «Krieg», als die Folter- und Enthauptungsbilder des 3. Golfkriegs und als stünden sich diese beiden Bedeutungen als äußerliche Oppositionen gegenüber. Im «digitalen Zeitalter» sind scheinbar nicht die Science Fiction-Zukunftsvisionen des «elektronischen Zeitalters» realisiert und verbreitet worden, sondern wir haben es wieder mit Bildern zu tun, die an solche der beiden großen Kriege im «mechanischen Zeitalter» erinnern, dabei aber zeitnaher, weiter und schneller als jemals zuvor verbreitet und zugänglich werden. Doch auch um diese Bilder ist es zunehmend still geworden; es scheint fast, als verschwänden sie gänzlich aus den Medien und als fände der Krieg nun weit weg und im Verborgenen statt. Gibt es somit nichts mehr, was es zu erkennen und verfolgen gilt?

Kriegsspiele

Die Fotografien aus Abu Ghureib und die Kunstgeschichte des Dokumentarischen

Fehlleistungen

DIE STUNDE DER PHANTASTEN lautete der Titel einer Dokumentation, die im August 2003 über «Fehlprognosen des Irak-Krieges» veröffentlicht wurde. «Den Gesetzen der modernen Medienwelt gehorchend», heißt es in diesem Text gleich zu Beginn, «hat auch der Krieg im Irak – wie andere Krisen und Konflikte zuvor – zu einem gewaltigen Aufkommen öffentlich gemachter Prognosen, Einschätzungen und Analysen von bekannten und selbsternannten Experten geführt. Neben vielem Vernünftigen und Abgewogenem fanden sich unzählige Beispiele für groteske Verdrehungen, unhaltbare Analogien oder schlichten Irrsinn, die auf die Rezipienten der Sondersendungen und Leitartikel niederprasselten.»¹ Die besondere Schärfe, mit der sich die Autoren dieses Papiers über «Fehlleistungen»² im politischen Diskurs des Irak-Krieges äußerten, verdankte sich auch der nachhaltigen Erinnerung an die Umstände, unter denen der Angriff auf den Irak überhaupt legitimiert worden war.³ Doch neben der Entrüstung über die Informationspolitik im Irak-Krieg schweben in dem Text über «Politiker und ihre Fehlprognosen», «Experten und ihre Schreckensszenarien», «Intellektuelle Mahner und ihre Fehldeutungen» sowie «Journalisten und ihre einseitige Berichterstattung» – so die Kapitelüberschriften – auch Ressentiments mit, die nicht ohne Weiteres aus der Empörung über «der Falschaussage überführte Regierungen»⁴ resultierten und weder mit den Ereignissen der Irak-Krise noch aus dem selbst gesteckten Rahmen einer Dokumentation über politische Prognostik heraus zu begründen waren.

Weil es sich bei politischen Betrachtungen nicht um Prognosen handelt, fielen Bemerkungen über Beiträge von so genannten «intellektuellen Mahnern» im Zu-

1 Markus Bodler, Karl Heinz Kamp: *Die Stunde der Phantasten. Fehlprognosen während des Irak-Krieges, Arbeitspapier/ Dokumentation*, Hg.: Konrad-Adenauer-Stiftung, Nr. 113, 2003, S. 2.

2 Ebd.

3 Zum Auftritt von US-Außenminister Powell in der UN-Vollversammlung am 5 Februar 2003 vgl.: Stefan Schweizer, Hanna Vorholt: Bildlichkeit und politische Legitimation im Vorfeld des Irakkrieges 2003. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd.2, 1: *Bildtechniken des Ausnahmezustandes*. Berlin 2004, S. 29-40.

4 Bodler/Kamp 2003 (wie Anm. 1), S. 2.

sammenhang mit dieser Studie besonders auffällig aus dem Rahmen. Hinzu kam, dass die Beobachtung hier kaum auf Irrtümern in der Sache als vielmehr auf einem bestimmten Denkstil lag, der ‹Intellektuelle› von Politikern, Journalisten und vor allem von Experten grundsätzlich unterscheiden sollte. Fast scheint es, als hätte sich der Titel der gesamten Studie an dieser Stilkritik inspiriert, in deren Fokus phantasivolle Analogienbildung und essayistisches Vergleichen stand:

«Überhaupt – historische Vergleiche waren in den deutschen Medien zuhauf zu finden. Als Meister auf diesem Feld erwies sich der Philosoph und Historiker Ulrich Raulff, Feuilleton-Redakteur bei der *Süddeutschen Zeitung*. Er verknüpfte eine ganze Reihe militärischer Ereignisse mit dem Irak-Krieg. [...] Dass Geschichte wehrlos gegenüber denen ist, die im Feuilleton unter allen Umständen originell sein wollen, belegt der Vergleich von Saddam Hussein und Friedrich Barbarossa. [...] Heribert Prantl, Chef des Ressorts Innenpolitik bei der *Süddeutschen Zeitung* [...] verglich den amerikanischen Präsidenten Bush [...] mit Scipio Africanus, dem Zerstörer Karthagos.»⁵

In der Sprunghaftigkeit dieser Vergleiche schien Mutwilligkeit zu liegen, sodass solche Artikel schon ihrer Form wegen unsachlich genannt werden konnten. Weder als Lüge noch als Irrtum zu bezeichnen, erhielt die politische Betrachtung, wenn sie spielerisch und assoziativ argumentierte, in dieser Dokumentation dennoch das Prädikat ‹völlig abwegig›.⁶

Eine Studie wie diese ist für eine Phänomenologie der Medienkritik so markant, weil sie ein oft geäußertes Missbehagen ohne inneren Zusammenhang und daher scheinbar zwanghaft wiederholte. Diese Quelle passt sich damit als medienkritische Dokumentation ihrerseits in eine Geschichte der Medienkritik ein. Der Rahmen dieses Vergleiches kann eng gesteckt werden. Im August 2003 veröffentlicht, prälu-dierte die Textsammlung jenen Meldungen und Kommentaren, die etwa ein halbes Jahr später das prägnanteste Ereignis des zweiten Golf-Krieges um die Welt trugen: die Bild-Dokumentationen von Folterungen in dem amerikanischen Gefängnis von Abu Ghureib bei Bagdad. Private, der Presse zugespielte Aufnahmen eines beteiligten Soldaten enthüllten, dass irakische Häftlinge von ihren Bewachern massenhaft sadistisch misshandelt worden waren. Zumindest zeitweise jedoch war das Aufsehen wegen der besonderen Art der Berichterstattung der *Süddeutschen Zeitung* über die Vorkommnisse von Abu Ghureib ebenso stark wie die Empörung über das Ereignis selbst. Auch in diesem Fall und offenbar unbelehrt geblieben durch die im August 2003 zuvor veröffentlichte kritische Dokumentation, hatte die Zeitung im Mai 2004 erneut einen spielerisch-assoziativen Denkstil der politischen Betrachtung gewagt.

«Kaum [...] untersagt eine texanische Clique, die sich wählen ließ just zum Behu-fe, den Irak samt Umfeld zu kolonisieren, ihren dortigen Folterern nicht ausdrück-lich den zeitgemäßen Fun der Digicam, dreht unser Feuilleton vielleicht nicht eben durch. Doch gewiss über Gebühr auf.»

5 Ebd., S. 11.

6 Ebd.

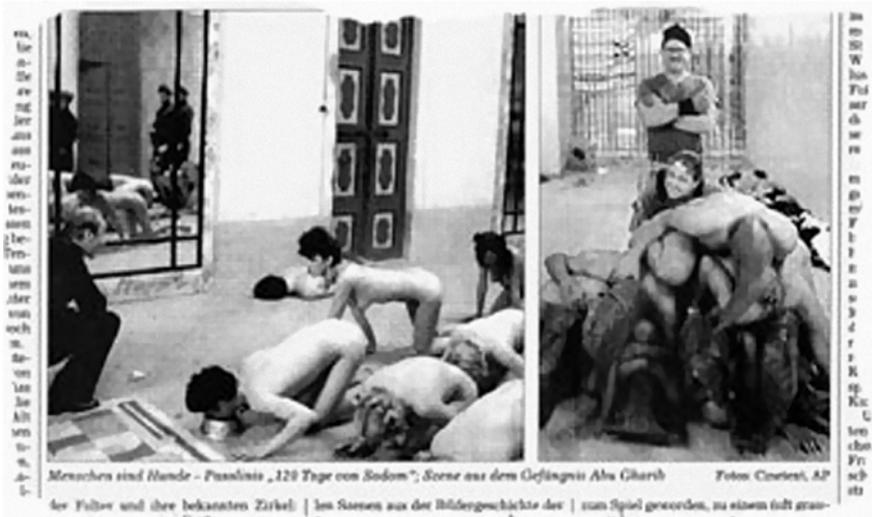


Abb. 1

textete sogar eine skandalträchtige deutsche Zeitschrift,⁷ die in der Vergangenheit wegen schockierender Collagen in Titelbildern wiederholt von Betroffenen mit Schmerzengeld-Forderungen überzogen worden war.⁸ Bezüglich einer bestimmten Form des Journalismus jedoch bildete das Satire-Magazin *Titanic* mit der Konrad-Adenauer-Stiftung eine ungewohnte Allianz.

Wechselnde Blicke

Der Bildvergleich, der selbst ein Satire-Magazin zur Mäßigung aufrufen ließ, ist auch fünf Jahre nach seiner Veröffentlichung noch immer wirksam (Abb. 1). Den linken, größeren Teil der Collage bildet eine Szene in einem Spiegelsaal, der offenbar zu einem Schloss oder einem herrschaftlichen Gebäude gehört, wie die prachtvoll gestaltete hohe, zweiflügelige Tür im Hintergrund vermuten lässt. Befremdlicherweise tragen die Türsteher keine Livreen, sondern Uniformen und Baretts. Sie bewachen eine Gruppe von Männern und Frauen, die sich nackt und auf allen vieren über Näpfe beugen und daraus wie Tiere fressen. Eine der Personen, eine Frau mit kunstvoll frisierem Haar, hebt den Kopf und sucht Blickkontakt zu einem vor ihr sitzenden Bewacher. Das kleinere rechte Bild erschließt sich dem Betrachter nicht sofort. Der Vergitterung im Hintergrund zufolge handelt es sich um die Aufnahme

7 Thomas Gsella: Pasolini, Abu Ghureib? Ulsan! Ein Widerwort aufs deutsche Folterfeuilleton. In: *Titanic. Das endgültige Satiremagazin*, Nr. 6, 2007, zit. nach: www.titanic-magazin.de/archiv, Heftauswahl – 2004 – Juni, S.1. Frdl. Hinweis von Jost Philipp Klenner.

8 Vgl.: Lothar Kachida: «Satire vor Gericht.» In: www.grin.com/e-book/43750, 2007.

aus einem Gefängnis. Erst auf den zweiten Blick wird klar, dass die Anhäufung im Vordergrund übereinander geschichtete menschliche Körper sind. Die Köpfe sind mit Tüten verhüllt. Hinter dem Gebilde steht ein Mann in kurzärmeligem Hemd mit verschränkten Armen, eine andere Person hat sich über die wie leblos daliegenden Leiber gebeugt. Der Vergleich beider Bilder macht neben den Ähnlichkeiten einen signifikanten Unterschied deutlich. Während die linke Aufnahme sich vor einem unbeteiligten Voyeur vollzieht, scheint auf der rechten Fotografie das Posieren und Präsentieren für einen imaginären Anwesenden zur Hauptsache geworden zu sein. Die Perspektive, so ließe sich die Pointe des Bildvergleichs verstehen, hat sich gedreht. Während sich im linken Bild der Blick des Wärters auf eines seiner Opfer richtet, zielen die triumphierenden Blicke der lachenden Bewacher auf dem anderen Foto aus dem Bild heraus. Diese Dokumentation der Unterwerfung und Erniedrigung enthält damit eine nur schwer zu ertragende Botschaft: Der Betrachter ist im Bild.

Dieser Blickwechsel vermag sich auch ohne die erklärenden Bildunterschriften zu vermitteln. Den besonderen Tiefgang des Denkbildes jedoch erschließen erst die zusätzlichen Kommentare. Ihnen ist zu entnehmen, dass es sich bei den Aufnahmen nicht durchweg um dokumentarische Fotografien handelt. Nur das rechte Bild mit dem triumphierenden Blick auf den Betrachter ist Dokumentarisch. Die andere Szene entstammt einem Spielfilm und zitiert *DIE 120 TAGE VON SODOM* von Pier Paolo Pasolini. Aus der Erinnerung an die schockierenden Bilder dieses 1975 entstandenen und in Deutschland noch immer indizierten Films speisten sich die Reflexionen des Artikels «Die 120 Tage von Bagdad» von Ulrich Raulff über die neuen, aber doch auch alten Bilder aus Abu Ghureib.

«Die Folterer und ihre beklagenswerten Opfer stellen Szenen aus der Bildergeschichte der menschlichen Infamie nach. Ob sie jemals Goya gesehen haben oder Pasolini, oder ob sie nur die Fotos aus Magazinen der SM-Szene kennen, tut nichts zur Sache. Die Bilder erkennen einander wie Hunde am Geruch. [...] In dieser Bildwelt spuken die wirklichen und imaginären Erinnerungen an die Blaubärte und grausamen Frauen, die Bluträusche und Folterkeller aus der Nacht der Zeiten. Aber sie sind darin zum Spiel geworden, zu einem (oft grausamen) Mummenschanz, einem *mock war* der Geschlechtsteile. Jetzt kehren sie zurück an den nie vergessenen Ort ihrer Geburt. In Bagdad ereignet sich der Einbruch des Spiels in die Wirklichkeit.»⁹

Die Wirksamkeit dieses Bildvergleichs lag zunächst darin, Kritik an dessen Zulässigkeit auszulösen. Trotz oder gerade wegen der schlüssigen und pointierten Argumentation bezogen sich viele der zahlreichen Reaktionen von zum Teil hochkarätigen Autoren nicht auf die bildgeschichtliche These dieses Artikels, sondern machten stattdessen Raulffs Methode zum Thema. So wurde bereits am folgenden Tag der Vorstoß als übertrieben isoliert: «Es ist gar nicht so einfach», heißt es am 5. Mai 2004 in der *taz*,

«bei der Analyse auf der Höhe der Empörung zu bleiben, die einen aus den Fotos selbst anzuspriegen scheint. Ulrich Raulff hat es gestern in der *Süddeutschen Zeitung*

9 Ulrich Raulff: «Die 120 Tage von Bagdad.» In: *Süddeutsche Zeitung*, 4.5.2004, S. 13.

versucht und die Fotos in eine ›Bildgeschichte der Infamie‹ eingereiht. Pasolini, Pornographie, Sadomasochismus sind die Stichworte – und man versteht diesen Versuch, den Schock dieser Bilder in irgendeinen Zusammenhang einordnen zu können. Das macht es, so funktioniert man, leichter, es auszuhalten. [...] Nur ist die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion, die Raulff souverän überschreitet doch entscheidend.»¹⁰

Am selben Tag erschien außerdem in der *Berliner Zeitung* ein Interview mit dem Kunsthistoriker Wolfgang Ulrich, der explizit zu den Thesen Raulffs und der Bildgeschichte der Fotos aus Abu Ghureib befragt wurde. «Diesmal sind es Lebende einer erzwungenen Massenergie. Das ist sicher das Neue daran, das hat kaum ikonographische Vorbilder», unterschied auch dieser Kommentar.¹¹ Ein weiterer Artikel in der *taz* vom 10. Mai 2004 führte Belege dafür an, dass die Geschehnisse in den Gefängnissen von Abu Ghureib eine Vorgeschichte in den Verhörmethoden des amerikanischen Strafvollzuges haben und konzentrierte sich damit auf eine strengere kritische Herleitung dieser Fotografien.¹²

Die Schockfotografien aus Abu Ghureib zur Grundlage von Überlegungen über einen anderen Umgang mit Bildern und Bildlichkeit zu machen, schien an der Monumentalität der Bilder selbst zunächst zu scheitern. Fotografien wie diese rühren an eine Grenze, an der das Denken vor dem Unsagbaren und dem Unausprechlichen ins Straucheln gerät.¹³ Gerade an dieser Grenze weitergedacht zu haben, formulierte Luca Giuliani in einem Leserbrief vom 11. Mai 2004 in der *Süddeutschen Zeitung* als Substanz des Artikels von Ulrich Raulff.¹⁴ Noch am Tag der Veröffentlichung dieses Leserbriefes sollte sich auf furchtbare Weise die Notwendigkeit einer Ikonologie dieses Krieges der Bilder bestätigen. Als Antwort auf die Folterbilder aus Abu Ghureib richteten irakische Terroristen die Geisel Nicholas Berg vor laufender Kamera hin und verbreiteten das Video am 11. Mai 2004 im Internet oder spielten es den Medien zu.

Diese grausige Logik der Überbietung und Eskalation veranlasste Klaus Theweleit am 13. Mai 2004 zu einer Stellungnahme, die von Erinnerungen an den Artikel von Ulrich Raulff begleitet waren: «Wenn man sich die Linie ansieht, die Pasolini gezogen hat von Sodom über de Sade, den französischen Adel, die Salò und die SS bis zur italienischen Großbourgeoisie», so Theweleit in dem Interview, «dann liegt darin die Behauptung eines Universalismus der Folter, die schlicht zutrifft.»¹⁵ In einem etwa vier Wochen später in der *taz* veröffentlichten Artikel über die Frage der Folterbilder verband Theweleit seine Zustimmung für Pasolini mit einer Kritik, die an den An-

10 Dirk Knipphals: «Der blinde Furor des Terrors.» In: *Die Tageszeitung*, 5.5.2004, S. 3.

11 «Nur Haut und Fleisch. Der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ulrich über die Bilder sexueller Gewalt aus Bagdad», Interview: Christian Esch, in: *Berliner Zeitung*, 5.5.2004, S. 7.

12 Andrea Böhm: «Wie man den Krieg der Ideen verliert.» In: *Die Tageszeitung*, 10.5.2004, S. 3.

13 Vgl.: Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* [2003], München 2007, S. 44f.

14 Luca Giuliani, Leserbrief in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.5.2004, S. 4.

15 «Wir müssen diese Bilder zeigen.» Der Philosoph Klaus Theweleit über die Enthauptung Nick Bergs, die Praktiken der Folter und die Heuchelei westlicher Zuschauer.» Interview: Sonja Zekri, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.5.2004, S. 13.

fang der Debatte um den provokanten Bildvergleich Ulrich Raulffs zurückkehrte.¹⁶ Auch Susan Sontag, der Raulffs Artikel offenbar vorgelegen hatte, nahm die bildgeschichtliche Überlegung nicht auf, sondern bediente sich lediglich des Vergleichs für ein Psychogramm der USA unter der Präsidentschaft von George W. Bush:

«Was früher als Pornographie ausgegrenzt war, etwa extrem sado-masochistisches Verlangen – wie in Pasolinis letztem, beinahe unerträglichen Film *DIE 120 TAGE VON SODOM* (1975) zu sehen – der Film zeigt qualvolle Orgien in einem faschistischen Refugium in Norditalien am Ende der Ära Mussolini – bekommt nun unter den Aposteln eines neuen, kriegslüsternden imperialen Amerika als vergnügliche Unterhaltung oder als Mittel der Spannungsabfuhr den Anstrich des Normalen.»¹⁷

Am 28. Mai 2004 meldete sich Ulrich Raulff schließlich selbst noch einmal in einem Gespräch mit Horst Bredekamp über Folter und Exekution im Irak zu Wort. Das Interview war nicht nur als Rückblick auf die vorangegangenen öffentlichen Äußerungen über die Bilder aus Abu Ghureib, sondern auch als Erinnerung an die Auseinandersetzungen um den vergebenen Denkanstoß des Vergleichs mit Pasolini zu sehen. Die Kritiken hatten immer wieder übersehen, dass Bilder «Geschichte nicht abbilden, sondern selbst Geschichte erzeugen.»¹⁸ Aus dieser Perspektive auf die Energien des Visuellen verlor die Unterscheidung von dokumentarischen und künstlerischen Bildern ihren Sinn und war die Szene aus einem Spielfilm neben der Pressedokumentation in einen Rahmen zu fassen.

Einbruch des Spiels in die Wirklichkeit

Phantasie von Wirklichkeit, Fiktion von Dokumentation zu unterscheiden, war gegenüber den Folterbildern aus dem Irak nicht mehr angemessen. Auf eine irritierende Weise vermischten sich in diesen Darstellungen Kunst und Krieg. So wie Francisco Goyas Serie von Radierungen über die *DESASTRES DE LA GUERRA* (1810-14), die nicht durchgängig auf Beobachtungen beruhen und doch das Bild von den Schrecken des Krieges so stark prägen wie die unzensurierten Pressebilder aus dem Krieg in Vietnam, sind die Fotografien und Videos aus Abu Ghureib Dokumentationen, die über sich hinaus weisen. Die besondere Grausamkeit und Tücke dieser Bilder besteht darin,

16 Klaus Theweleit: «Folter und Frühstücksbrötchen.» In: *Die Tageszeitung*, 10.6.2004, S. 3. – Ulrich Raulff hat in der SZ vom 4. Mai unter der Überschrift «Die 120 Tage von Bagdad» zwei Bilder nebeneinander montiert: ein Bild von Pier Paolo Pasolinis Film *SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM* und daneben ein Foto aus Abu Ghureib. Es geht um den Inszenierungscharakter der Bilder, eine Strukturgleichheit [...]. Entscheidend ist gerade der Unterschied zwischen den Bildern. Pasolinis Filmbild ist konstruiert worden, um Folterer (Schauspieler) bei ihren sexualisierten Erniedrigungsarbeiten zu zeigen (ein Bild darüber, wie Folter funktioniert). Während das Abu-Ghureib-Foto tatsächliche Folter bei ihrer sexualisierten Erniedrigungsarbeit zeigt; ein inszeniertes «Dokumentarfoto» von der Erniedrigung eines Menschen, von den Folterern selbst geschossen.»

17 Susan Sontag: «Endloser Krieg, endloser Strom der Fotos.» In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.5.2004, S. 13.

18 «Wir sind befremdete Komplizen. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp über Bilder der Folter und Exekution im Irak», Interview: Ulrich Raulff, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.5.2004, S. 17

als Inszenierungen aufgenommen worden und doch kein Spiel im Sinne des «Als ob» zu sein. Für diese Bilder mussten Menschen leiden und sterben. Ohne die Anwesenheit einer Digitalkamera, das heißt ohne die Verführung durch das Dokumentarische, wäre es zu den Inszenierungen in den amerikanischen Gefängnissen von Bagdad vielleicht nicht gekommen. Die Hinrichtung von Nicholas Berg wurde nicht dokumentiert, sondern das Opfer wurde getötet «zum Zweck der Bilderzeugung».¹⁹ Die postmodernen Visionen über die Simulakren des Medialen und den Körper als Zeichen²⁰ relativierten sich durch diese «Bildakte»²¹ der «neuen Kriege»²².

In den Reaktionen auf den Vorstoß von Ulrich Raulff, Fiktion und Lebenswelt aufeinander zu beziehen, blieb die Bildgeschichte dieser Methode auffällig unbeachtet. Das betraf zum einen das Vergleichen von Bildern selbst. Mit dieser Bildpraxis, die durch die Tafeln des Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg zu Anfang des 20. Jahrhunderts auf eine neue Stufe gehoben worden war, verbindet sich der prominente Denkstil der Ikonologie wie von selbst. In den Kritiken an Raulff schwang daher auch Skepsis gegenüber der Ikonologie mit. Auch aus dieser Perspektive waren die Debatten um die Bilder aus Abu Ghureib immer schon mit Standortbestimmungen der Kunstgeschichte verbunden. In seiner forcierten Form des Vergleichs von Gewaltbildern ging das Schaubild allerdings über die Forschungen Warburgs hinaus oder gab diesem Ansatz eine Wendung zur politischen Ikonologie. Die Abbildung des Artikels ließe sich leicht mit Bildtechniken in Verbindung bringen, die um 1970 in der bildenden Kunst und als Praxis der Ideologiekritik entstanden waren. Neben einem Hauptwerk wie der Installation HEUSCHRECKEN (1969–70, Wien) von Wolf Vostell, das die pornografische Abbildung eines Liebesaktes mit Bildern von Panzern und Straßenkämpfen verbindet, ist hier vor allem an Zeichnungen des Berliner Grafikers Peter Sorge zu denken. Blätter wie MEHRERE VOYEURE (JAHR DER FRAU) (1975, Berlin) zeigen in einer filmischen Überblendung eine Reihe von Pressefotografien, die gegensätzlicher nicht sein könnten: Pin-up-Bilder, ein Schnappschuss von einer Pressekonferenz mit zahllosen Fernsehkameras, darunter eine Vietnamesin, die auf offener Straße verblutet (Abb. 2). Collagen wie diese politisierten die Combine-Paintings Robert Rauschenbergs und waren als Kritik an der Bilderflut der Massenmedien zu sehen. Mit abstrakt wirkenden roten und schwarzen Balken auf das Layout der BILD-Zeitung anspielend, hatte Sorge diese Medienkritik in seinen Grafiken offen adressiert. Die schockierende Gleichzeitigkeit von Lust und Töten, Sex und Gewalt in der Bildauswahl verstand sich als Komprimierung und Zuspitzung jener Bilderfülle,

19 Ebd.

20 Jean Baudrillard: «Der gezeichnete Körper.» In: Ders.: *Der symbolische Tausch und der Tod* [1976], München 1991, S. 155f.

21 Bredekamp 2004 (wie Anm. 18).

22 Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg 2002, Darin: Kapitel 5. «Der internationale Terrorismus. Die terroristische Umkehrung der Machtssysteme.» – «Die Verwandlung der Berichterstattung über den Krieg in ein Mittel seiner Führung war der wahrscheinlich größte Schritt bei der Asymmetrisierung des Krieges.» S. 197.

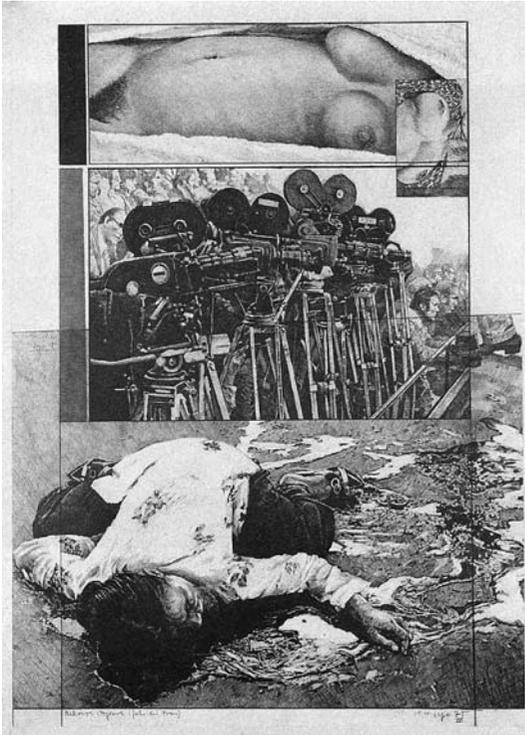


Abb. 2

die sich in den «paradoxen Mosaiken» der Zeitungen und Zeitschriften täglich präsentierten.²³

Aus der Bildwelt der 1970er Jahre stammt auch der Collagenroman von Klaus Staeck mit dem Titel *PORNOGRAPHIE* (1970), dessen Cover eine unmittelbare Parallele zu Ulrich Raulffs Artikel von 2004 darstellt (Abb. 3). Dass der «Krieg der Vater der Pornographie» sei, wie Raulff über die Bilder aus Abu Ghureib schrieb, kann umgekehrt ein Kommentar zu diesem 30 Jahre zuvor erschienenen Buch sein. Der Einband zeigt die grell aus dem Dunklen hervorleuchtenden Visiere einsatzbereiter Polizisten über den ebenso grellen Buchstaben des Buchtitels. «Pornografisch» daran ist die obszöne

Überdeutlichkeit, mit der sich die Macht in Form von Soldaten und Polizisten auf den von Staeck in dem Band versammelten Pressefotografien selbst ausstellt.

Dass es sich mit dem umstrittenen Artikel um eine verdichtete bildgeschichtliche Überlegung handelte, offenbart sich in einem der Kommentare Raulffs zu den Bildern aus Abu Ghureib. Der Vergleich mit Pasolini war nicht nur durch die ikonografische Vergleichbarkeit zweier Einzelbilder eingegeben. Als «Einbruch des Spiels in die Wirklichkeit» beschrieben, können die Fotos aus dem Irak der deprimierende Endpunkt einer Ästhetik der Aufklärung genannt werden, die ebenfalls in den 1970er Jahren begann. In diesem Sinne enthielt der Vergleich mit Pasolini den Hinweis auf die spezielle Kunstgeschichte einer sonderbaren Überschreitung von Spiel und Ernst zu einem ernstesten oder «wahren» Spiel. So hatte bereits Pasolinis Film *LA RICOTTA* (*DER WEICHKÄSE*, 1962) durch den Einsatz von Laienschauspielern das Kunstvoll-Künstliche zu brechen und das Spiel auf eine andere Stufe zu heben versucht. Ein Film wie *PARTNER* (1968) von Bernardo Bertolucci überschreitet die Grenzen der Bühne zur Welt ebenso wie

23 Jörg Probst: «Paradoxe Mosaik. Das Mehrfeldbild von Robert Rauschenberg bis Neo Rauch.» In: Lothar C. Poll, Jörg Probst (Hg.): *Gall is sweet, my love! Pressefotografie und Kritischer Realismus*. Bielefeld/Berlin 2003, S. 102f.

Bertoluccis *ULTIMO TANGO A PARIGI* (DER LETZTE TANGO VON PARIS, 1972) mit Marlon Brando, der in diesen Film autobiografische Elemente einbeziehen durfte, oder *L'IMPORTANT C'EST D'AIMER* (NACHTBLENDE, 1975) mit Romy Schneider oder Werner Herzogs Filme mit Klaus Kinski, in denen das Politikum der «Lebens-Kunst» eklatante Züge annahm.²⁴ Eine retrospektive Variante dieser Ästhetik der Verwechselbarkeit von Kunst und Leben kann in dem 2005 uraufgeführten Spielfilm *MUNICH* (MÜNCHEN) über das Attentat auf die israelische Sportmannschaft durch ein palästinensisches Terrorkommando während der Olympiade in München 1972 gese-

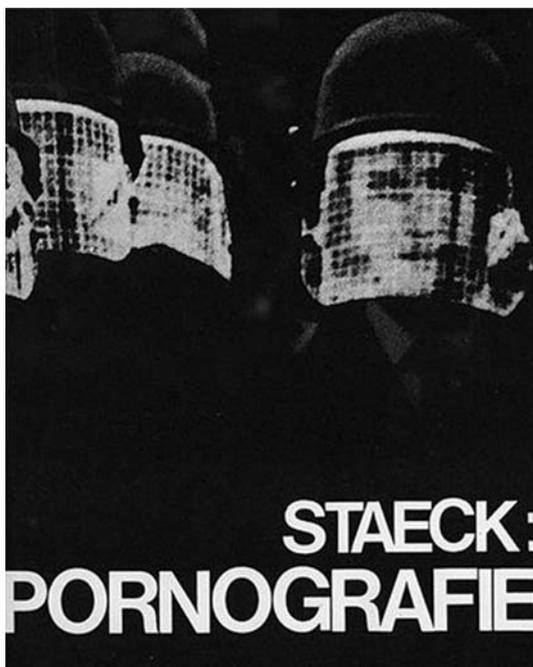


Abb. 3

hen werden. Zwischen Dokumentation und Fiktion pendelnd, ließ Steven Spielberg in seiner Verfilmung historisches Filmmaterial aus Nachrichtensendungen etc. in den Handlungsverlauf bruchlos einfließen. Auch in der schockierenden Kopplung von Sex und Krieg zitierte dieser Film die Ästhetik der 1970er Jahre, die sich in dem 2004 veröffentlichten brutal zuspitzenden Bildvergleich von Ulrich Raulff ebenso wieder finden lässt wie die Überblendung von Kino und Berichterstattung.

Souveränität des Dokumentarischen

Die Beobachtungen von Ulrich Raulff müssen auch als kritische Ergänzung von Grundlagen der Kulturanthropologie gelesen werden. So definierte Johan Huizinga in seinem sehr bekannt gewordenen Essay «Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel» von 1938 auch den Krieg als ein Phänomen, das sich aus der Idee des Spiels erklärt.²⁵ Die Argumentation des Humanisten umkreiste dabei lediglich die Formen des gehegten Krieges, d. h. Konflikte, in denen sich die Kontrahenten an Re-

24 Zu diesem durch New Hollywood verschütteten Anspruch des europäischen Kinos um 1970 vgl.: Jörg Probst, Hanns Zischler (Hg): *Großes Kino, kleines Kino. 1968 Bilder*. Berlin 2008.

25 Johan Huizinga: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938]. Reinbek bei Hamburg 1987, Kap. 5. «Spiel und Krieg», S. 101f.

geln wie das Völkerrecht oder die Menschenrechtskonventionen gebunden fühlen. Nur in diesem Fall könne überhaupt von einem inneren Zusammenhang von Krieg und Spiel oder einer Kultur des Krieges gesprochen werden. Der «totale Krieg», wie ihn Huizinga 1938 schon kommen sehen konnte, beendet das Kriegsspiel. Sowohl in der organisierten Barbarei der Diktatur als auch im Terrorismus realisiert sich eine «absolute Feindschaft»²⁶, die das Recht schon durch seine kulturfeindliche Art des Krieges bricht. In diesem Sinne musste der Terrorismus aus einer Begründung der Kultur aus dem Geist des Spiels ausgeschlossen bleiben. Doch die Bilder aus Abu Ghureib lehrten, dass Bilder das Spiel auf eine ganz andere Art zum Ernstfall werden lassen, als die Anthropologie sich dies bislang vorzustellen vermochte.

Selbst der Anlass des militärischen Engagements der USA im Nahen Osten, die Terror-Angriffe des 11. September, sind ohne diese performativ erzielten Richtungen der globalen Aufmerksamkeit mittels ikonischer Ereignisse nicht vorstellbar. Bald nach der Attacke auf das World-Trade-Center wurde thematisiert, wie sehr sich die Bilder der einstürzenden Twin Towers mit Kino-Visionen verbinden. Auch in diesem Fall zielt die Frage, ob die Planungen des Attentats von Filmen wie dem 1999 erschienenen *MATRIX* und des dort zu sehenden Einschlags eines Hubschraubers in eine Hochhausfassade inspiriert worden sei, nicht auf Fragen von Ursache und Wirkung. Wichtiger ist, dass die Bildlichkeit des Terror-Aktes und die Kino-Ästhetik der Katastrophenfilme die selben Reize auslösen, deren kathartische oder stimulierende Energien daher auch miteinander verglichen und vergleichend untersucht werden muss.

Die Bilder von Abu Ghureib, so ließe sich an Ulrich Raulff anschließen, problematisieren nicht zuletzt einen bestimmten Anspruch des Dokumentarischen. Insofern sich damit immer wieder der Begriff des «Objektiven» verbindet, äußert sich in den dokumentarischen Bildern auch eine bestimmte Form von Souveränität. Sie bekommt in den Dokumentationen aus den Gefängnissen im Irak einen besonders bitteren Beigeschmack. In der Macht, etwas dokumentieren zu können, erfüllt sich eine Eroberung. Dass die Soldaten auf den Schreckensbildern als Folterer kokettieren, überhöht die Frage nach den Verführungen des Dokumentarischen als Ermächtigung: «Man fotografiert, um zu fotografieren, um von anderen beim Akt des Fotografierens gesehen zu werden.»²⁷ Je größer die Zumutungen sind, die in diesen Dokumentationen gewagt werden, je vollkommener die Verfügbarkeit und Unterwerfung ist, die in solchen Bildern als Spiel der Macht exekutiert werden, desto größer ist auch die Ermächtigung über den Betrachter, wenn er diesen Bilder als Dokumentationen erliegt und sie nicht als Bilder zu historisieren und zu kritisieren versteht. Aus dieser Perspektive bekommt die abfällig gemeinte Metapher für den jüngsten Diskurs über Krieg als eine «Stunde der Phantasten» einen anderen Klang im Sinne des Aufklärerischen. Sie schlägt nach wie vor in den gefährlichsten Augenblicken.

26 Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen*. Berlin 1963, S. 91ff.

27 Wolfgang Tillmans in: «Man fotografiert, was man liebt. Der Fotokünstler Wolfgang Tillmans über die Macht der Bilder, die digitale Revolution und sein privates Zeitungsarchiv», in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.2.2007, S. 13.

Der Präsident als Soldat

Zur visuellen Militarisierung einer politischen
Institution zwischen Fiktion und Realität

1. Der Präsident im Politainment

Das gesamte Gefüge der politischen Kommunikation in den USA hat in den 1990er Jahren einen tief greifenden Wandel durchlaufen, der eine neue Gemengelage zwischen Politik und Populärkultur, zwischen Fiktion und Realität hervorgebracht hat. Auf der einen Seite wird Politik und werden politische Akteure unterhaltender inszeniert, auf der anderen Seite greifen unterhaltungskulturelle Diskurse politische Themen, Geschehnisse und Akteure verstärkt auf. Tendenzen, die sich zunächst in den Vereinigten Staaten beobachten ließen, haben sich später auch in weiten Teilen Westeuropas beobachten lassen.¹ Der folgende Beitrag möchte, auf den theoretischen und methodischen Spuren der *British Cultural Studies*, die Charakteristik dieser neuen Gemengelage anhand eines konkreten Beispiels, des Präsidentenamts im Zentrum der politischen Ordnung der USA, skizzieren.

Ausgangspunkt des Wandlungsprozesses war zunächst der Präsidentschaftswahlkampf, in dem Bill Clinton als demokratischer Herausforderer gegen Amtsinhaber George Herbert Walker Bush antrat. Nachdem das Oval Office wie der öffentliche Diskurs in den 1980er Jahren fest in der Hand der Republican Party und einer liberal-wertkonservativen Offensive lag, was nicht zuletzt das Verdienst des «Great Communicator» Ronald Reagan war, hatte nun mit Clinton wieder ein aussichtsreicher demokratischer Kandidat die politische Bühne betreten.

Clinton bekannte sich durchaus offen dazu, von den Kommunikationsstrategien der Präsidentschaft Reagans gelernt zu haben. Der entscheidende Umbruch in dieser Kampagne Clintons war jedoch die neue Intimität zwischen Politik und Populärkultur. Das Clinton-Team setzte von Beginn an auf eine Strategie, welche die etablierten seriösen Medien weitgehend im Hintergrund beließ und stattdessen auf den direkten Kontakt des Kandidaten mit der Bevölkerung sowie auf Unter-

1 Siehe dazu grundlegend: Andreas Dörner: *Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*. Konstanz 2000; Andreas Dörner: *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt/M. 2001 und Ulrich Saxer: *Politik als Unterhaltung. Zum Wandel politischer Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft*. Konstanz 2007.

haltungsmedien setzte.² So waren Talk Shows, insbesondere auf den Sendern MTV und CNN, das bevorzugte Forum Clintons. Hier konnte er ohne Filterung durch die journalistische Elite Washingtons direkt zu seinen Wählern sprechen in Fernsehformaten, die diesen aus ihrer alltäglichen Medienpraxis gut vertraut waren.³ Clinton kreierte mit dem Konzept der «Electronic Town Hall» ein populistisches Instrument des Wählerkontaktes, auf das auch die Konkurrenten Perot und Bush später zurückgriffen. Die Kandidaten präsentierten sich in Shows wie *Larry King Live*, *Donahue*, aber auch *Choose or Loose* auf MTV, um Fragen des Studiopublikums zu beantworten. Neben dem Direktkontakt zu den Wählern unter Umgehung der professionellen Journalisten lag ein entscheidender Aspekt dieses TV-Formats in seinem Unterhaltungscharakter.⁴ Dieser Kommunikationsmodus wurde auch nach der Wahl konsequent fortgesetzt – das erste Exklusiv-Interview mit Clinton als Präsident bekam wiederum der Musiksender MTV zugesprochen.

Das Clinton-Team hat sich die Kommunikationsmaterialien der populären Medienkultur ganz bewusst als Instrumente des Wahlkampfes angeeignet.⁵ Clinton suchte nicht nur systematisch die Nähe bekannter Hollywood-Stars, die seine Kampagne mit erheblichen Geldsummen unterstützten. Die Band Fleetwood Mac zeichnete für das Wahlkampflied des demokratischen Kandidaten verantwortlich, das mit Mainstream-Pop und einem Text mit Aufbruchstimmung («Don't Stop Thinking About Tomorrow») vor allem die jüngeren Wählerschichten ansprach. Clinton bezog sich in seinen Äußerungen oft auf Elvis Presley, den Rock'n'Roll-Star, der für die Generation Clintons ein wichtiger Sozialisationsfaktor gewesen war. Elvis symbolisierte eine unkonventionelle und nonkonformistische Kultur, die sich von der älteren Generation kaum noch etwas sagen ließ. Dieses Image des Rebellen war rhetorisch gut zu koppeln mit der Proklamation des Wechsels, die in Clintons Motto «Time for a change in America» Ausdruck fand.⁶ Nicht zufällig wurde Clinton durch einen Klassiker der Popkultur, durch die Zeitschrift *Rolling Stone*, explizit und massiv unterstützt.

Der Höhepunkt dieser medienkulturellen Kampagne fand Anfang Juni 1992 statt, als Clinton mit Sonnenbrille einen musikalischen Auftritt in der populären *Arsenio Hall Show* hatte. Er spielte hier auf seinem Saxophon Elvis Presleys Hit «Heartbreak Hotel», und mit diesen Bildern des Präsidentschaftskandidaten als Popstar, das in al-

2 Vgl. dazu Christoph Rybarczyk: *Great Communicators? Der Präsident, seine PR, die Medien und ihr Publikum. Eine Studie zur politischen Kommunikation in den USA*. Hamburg 1997, S. 132ff. und Marion R. Just, u.a.: *Crosstalk. Citizens, Candidates, and the Media in a Presidential Campaign*. Chicago 1996.

3 Tom Rosenstiel: *Strange Bedfellows. How Television and the Presidential Candidates Changed American Politics*. New York 1993, S. 54.

4 Vgl. Dan D. Nimmo: The Electronic Town Hall in Campaign '92. Interactive Forum or Carnival of Buncombe? In: Robert E. Denton (Hg.): *The 1992 Presidential Campaign. A Communication Perspective*. Westport, London 1994, S. 207–226, S. 209.

5 Vgl. Rosenstiel 1993 (wie Anm. 3), S. 174f.

6 Vgl. Gerd Hurm: «It's Time for a Change in America»: Die Rhetorik Bill Clintons. In: Paul Goetsch, Gerd Hurm (Hg.): *Die Rhetorik amerikanischer Präsidenten seit F.D. Roosevelt*. Tübingen 1993, S. 363–375.

len Medien rund um die Welt verbreitet wurde, gewann Clinton die Offensive in der amerikanischen Medienkultur zurück, die er zuvor an Ross Perot verloren hatte.

Bei seinem zweiten Wahlkampf 1995-1996 konnte Clinton im Gegenzug Imagevorteile aus einigen Präsidentenfilmen ziehen, die Hollywood in dieser Zeit produzierte. So ist der fiktive Präsident Shepherd (gespielt durch Michael Douglas), der in dem Film *THE AMERICAN PRESIDENT* (1995, Regie: Rob Reiner) als Witwer und alleinerziehender Vater eine Romanze mit einer Umweltaktivistin erlebt, öffentlich mit der Figur Clintons identifiziert worden.⁷ Das Bild eines relativ jungen, attraktiven Präsidenten, der nicht nur politisch erfolgreich, sondern auch im Privatleben sympathisch ist und so eine gut aussehende, intelligente und erfolgreich berufstätige Frau gewinnt, war leicht mit dem Clinton-Image zu koppeln.⁸ Auch in weiteren Filmen spielten vergleichsweise junge, attraktive Schauspieler die Rolle des US-Präsidenten, der in dieser Zeit in der Bildwelt des Hollywood-Films eine erstaunliche Aufwertung erfuhr: Kevin Kline in *DAVE* (1993, Ivan Reitman), Bill Pullman in *INDEPENDENCE DAY* (1996, Roland Emmerich) und Harrison Ford in *AIRFORCE ONE* (1997, Wolfgang Petersen)⁹ führten den Präsidenten nicht nur als attraktiv, sondern auch als durchsetzungsstark und moralisch integer vor. Da vermag es kaum zu verwundern, dass Clinton selbst auch Rollen in Spielfilmen und Fernsehserien nicht nur angeboten bekam, sondern auch angenommen hat.¹⁰ Das Politische am Ende des zweiten Jahrtausends stellt in Amerika also eine komplexe Mischung aus Realität und Fiktion, politischen Akteuren und Spielfilmhelden dar.

Nun sind relativ enge Bezüge zwischen Film und Politik in den USA kein neues Phänomen.¹¹ Grundlegend gilt: «Hollywood is too deeply embedded in America's culture to be isolated from its politics»¹². Allerdings sind selbst so konsensfähige und patriotische Filme wie *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* (1939, Frank Capra)

7 Vgl. J. Hoberman: *Dating Our Dad*. In: *The Village Voice*, 21.11.1995, S. 20.

8 Vgl. Rybarczyk 1997 (wie Anm. 2), S. 147.

9 Es ist schon bemerkenswert, dass zwei für das Bild des «wehrhaften Präsidenten» so einschlägige Filme wie *INDEPENDENCE DAY* und *AIRFORCE ONE* von deutschstämmigen Regisseuren in Szene gesetzt wurden. Man kann dies möglicherweise als einen Fall von Überadaption an die Werte des Gastlandes interpretieren.

10 So ist Clinton an der Seite von Mel Brooks, Billy Chrystal, Michael J. Fox und Tom Hanks zu sehen in *I AM YOUR CHILD* (1997, Rob Reiner) sowie in *FIRST KID* (1996, David M. Evans), in dem ein Präsidentensohn im Mittelpunkt der Handlung steht. Darüber hinaus spielt Clinton sich selbst in einer Folge der Militärserie *J.A.G.* (1995).

11 Siehe dazu etwa M. Keith Booker: *From Box Office to Ballot Box: The American Political Film*. Westport u.a. 2007; Terry Christensen, Peter J. Haas: *Projecting Politics: Political Messages in American Film*. Armonk u.a. 2005 und, für die jüngste Zeit, Cynthia Weber: *Moral America: Contemporary Politics and Film from 9/11 to Gulf War II*. Edinburgh 2005.

12 Ronald Brownstein: *The Power and the Glitter. The Hollywood-Washington Connection*. New York 1990, S. 391. So ist die amerikanische Filmindustrie schon seit den 1920er Jahren immer wieder das Objekt von gesetzgeberischen Initiativen gewesen, und im Gegenzug hat die Filmindustrie sehr bald einen wirkungsvollen Lobbyismus in Washington aufgebaut (vgl. Richard Maltby: *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford, Cambridge 1995, S. 363). Grundsätzlich ging es den Industriellen immer darum, defensiv die eigenen ökonomischen Interessen zu schützen, d. h. einerseits staatliche Eingriffe im Sinne einer Zensur zu verhindern und andererseits die großen Studios, später die Me-

von der Production Code Administration zunächst abgelehnt bzw. mit Auflagen belegt worden, und nach seiner Premiere haben sowohl reale Senatsmitglieder als auch das Washingtoner Pressekorps mit heftigen Kritiken Einspruch erhoben, da der Film das politische System sowie die Senatoren und Journalisten in der Hauptstadt zu negativ zeichne. Auffällig ist in der Tat, dass viele derjenigen Filme, die explizit den politischen Prozess thematisieren, ein kritisches oder zumindest distanzierendes Bild entwerfen.¹³ Das gilt insbesondere für den Bereich des Wahlkampfes, der in den Filmwelten eine hohe Diskrepanz zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen zur Schau gestelltem Anspruch und realer Amoralität aufweist. So zeigt *THE BEST MAN* (1960, Franklin J. Schaffner) mit Henry Fonda den Wahlkampf als entwürdigende Schlammschlacht, der sich ein moralisch integerer Kandidat nur entziehen kann. *THE CANDIDATE* (1972, Michael Ritchie) mit Robert Redford in der Hauptrolle führt vor, wie ein junger Kandidat seine Ideale im Verlauf der Kampagne den strategischen Zielen unterordnet; und *BOB ROBERTS* (1992) von und mit Tim Robbins schließlich inszeniert die gesamte Kampagne eines populistischen Bewerbers als einen einzigen Betrugsvorgang.

Gleichwohl überwiegt letztlich doch die Aussicht, dass sich immer wieder individuelle Heroen finden, die gegen den korrupten Apparat aufbegehren und die Moral in der Politik wieder etablieren. Das gleiche Muster wie in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* kehrt in satirisch zugespitzter Form in *DAVE* (1993, Ivan Reitman) wieder. Hier ist es ein Doppelgänger, der den Präsidenten ersetzt, nachdem der beim Liebesspiel mit der Sekretärin einen Schlaganfall erlitt. Dave Kovic spielt die Rolle des Präsidenten zunächst willig als Marionette des mächtigen Stabschefs, und es wird hier deutlich, dass die Politik tatsächlich zu einem reinen Show Business verkommen ist, in dem ein beliebiger Schauspieler – die Reminiszenz an Ronald Reagan ist unübersehbar – den Posten des mächtigsten Politikers der Welt übernehmen kann. Dennoch wächst auch hier der ‚kleine Mann‘ über sich selbst hinaus, füllt seinen Posten moralisch aus und zeigt der Nation, dass es doch noch Raum gibt für eine moralisch integere ‚gute Politik‘. Die Zweifel am Zustand des Politischen werden also häufig utopisch gewendet.

Ein wichtiges politisches Themenfeld war und ist schließlich der Krieg. So haben in der Zeit des Zweiten Weltkriegs prominente Regisseure aus Hollywood wie John Ford und Frank Capra Propagandafilme gedreht.¹⁴ 1942 wurde darüber hinaus ein *Bureau of Motion Pictures* im *Office of War Information* gegründet, das die Spielfilmproduktion dahingehend überwachte, dass keine zu kontroversen Inhalte in gesellschaftlicher und politischer Hinsicht verfilmt wurden. Im neueren ameri-

dienkonzerne, vor Restriktionen durch eine zu weitreichende Anti-Kartellpolitik der Regierung zu bewahren.

13 Siehe dazu auch Louis Bosshart: Die Demontage politischer Autorität im US-Spielfilm. In: Kurt Imhof, Roger Blum (Hg.): *Zerfall der Öffentlichkeit*. Wiesbaden 2000, S. 213–223.

14 Vgl. James Combs: *Film Propaganda and American Politics. An Analysis and Filmography*. New York 1994.

kanischen Film ist dann vor allem das Vietnam-Trauma verarbeitet worden. Der Film wurde hier zu einem wichtigen Reflexionsmedium, in dem die gesellschaftlichen Kontroversen um den Krieg und die Niederlage fokussiert werden konnten.¹⁵ In den 1980er Jahren erfolgte eine Offensive des militärisch definierten Patriotismus, der die Niederlage als Folge mangelnder Unterstützung der Truppen durch die Politik und die Gesellschaft darstellte. In dieser amerikanischen Version der Dolchstoßlegende waren es Action-Helden wie John Rambo (Sylvester Stallone) und Colonel Braddock (Chuck Norris), welche die Ehre der Nation wieder herstellten und neues amerikanisches Selbstbewusstsein demonstrierten.¹⁶ Dieser Trend zur Rehabilitation des US-Militärs fand in Militärfilmen wie TOP GUN (1986, Tony Scott) seine konsequente Fortsetzung.¹⁷ Die Gegenposition wurde vor allem in den Filmen Oliver Stones formuliert, die nicht nur die barbarisierende Wirkung des Krieges, sondern auch das interessegeleitete Handeln der Politik im Hintergrund anprangerten.¹⁸ In den letzten Jahren gab es eine erneute Konjunktur von Kriegsfilmen, die sich jedoch vor allem mit dem Zweiten Weltkrieg und mit den jüngsten kriegerischen Einsätzen beschäftigen.¹⁹ Insgesamt gilt, dass die Figur des Präsidenten im Genre des Kriegsfilms eher randständig bleibt. Die Hauptakteure waren hier in der Regel unbekannte Alltagshelden, die außerhalb des Kriegsgeschehens in der Anonymität der Masse verschwinden.

15 So z.B. THE DEER HUNTER (1978, Michael Cimino) und APOCALYPSE NOW (1979, Francis Ford Coppola) sowie, mit einer linken politischen Stellungnahme, COMING HOME (1978, Hal Ashby).

16 Siehe vor allem RAMBO: FIRST BLOOD PART II (1985, George Pan Cosmatos) und MISSING IN ACTION (1984, Joseph Zito).

17 Siehe zu dieser Entwicklung ausführlich Michael Ryan, Douglas Kellner: *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington 1988 und Stephen Prince: *Visions of Empire. Political Imagery in Contemporary American Film*. New York u.a. 1992. Zur Vietnam-Verarbeitung im amerikanischen Kinofilm siehe Antony Easthope: *Realism and Its Subversion. Hollywood and Vietnam*. In: Alf Louvre, Jeffrey Walsh (Hg.): *Tell Me Lies about Vietnam. Cultural Battles for the Meaning of the War*. Milton Keynes, Philadelphia 1988, S. 30–49 und Jeffrey Walsh: *First Blood to Rambo. A Textual Analysis*. In: Ebd., S. 50–61.

18 Zwar hielt sich Hollywood zu Kriegszeiten noch weitgehend zurück. Patriotische Filme wie THE GREEN BERETS (1968), in dem John Wayne mit Regie führte, bildeten die Ausnahme. Nach Kriegsende jedoch begann die Auseinandersetzung, zunächst aus einer kritischen Perspektive, die vor allem die dehumanisierende Seite des Krieges vorführte: vgl. PLATOON (1986), immerhin der Film mit dem drittbesten Einspielergebnis 1986; BORN ON THE FOURTH OF JULY (1989), HEAVEN AND EARTH (1993) und natürlich JFK (1991). Vgl. dazu u.a. Frank Beaver: *Oliver Stone. Wakeup Cinema*. New York 1994; Norman Kagan: *The Cinema of Oliver Stone*. New York 1995 und Susan Mackey-Kallis: *Oliver Stone's America. „Dreaming the Myth Outward“*. Boulder u.a. 1996.

19 Siehe zu den aktuellen Kriegen und Konflikten u.a. THREE KINGS (1999, David O. Russell), BLACK HAWK DOWN (2001, Ridley Scott), THE JACKET (2004, John Maybury), JARHEAD (2005, Sam Mendes), HOME OF THE BRAVE (2006, Irwin Winkler) und IN THE VALLEY OF ELAH (2007, Paul Haggis). Zum Erbe des Zweiten Weltkriegs siehe etwa HART'S WAR (2000, Gregory Hoblit), ENIGMA (2001, Michael Apted), PEARL HARBOR (2001, Michael Bay), WINDTALKERS (2001, John Woo), THE SAINTS OF WAR (2003, Ryan Little) und natürlich die reflektierten Weltkriegsfilme von Clint Eastwood, FLAGS OF OUR FATHERS und LETTERS FROM IWO JIMA (2006).

2. Der Präsident als Kämpfer

Einige der oben erwähnten Präsidentenfilme in den 1990er Jahren haben eine neue Facette sichtbar gemacht, die dann nach der Jahrtausendwende vom politischen Diskurs aufgegriffen und zu Zwecken der öffentlichen Symbolpolitik verarbeitet werden konnte.²⁰ Der Präsident wird nicht länger nur als zivile Institution dargestellt, die letztlich aufgrund der moralischen Integrität des Amtsinhabers das Funktionieren des demokratischen Apparates sicherstellen kann. Sondern der Präsident wird nun selbst zum entschlossenen Kämpfer, der bereit ist, an vorderster Front die Sicherheit nicht nur der Nation, sondern der gesamten Welt zu bewahren. Dieses Bild begegnet uns in *AIRFORCE ONE*, wo der Präsident als Held fast im Alleingang eine Gruppe von Terroristen besiegt, die versucht, die titelgebende Präsidentenmaschine zu entführen. Der Film im Genre-Rahmen des Actionthrillers erinnert von seiner gesamten Dramaturgie her deutlich an Actionfilme wie die Streifen der *DIE HARD*-Reihe mit Bruce Willis (1988–2007), in der ebenfalls ein aufrechter Kämpfer entgegen aller Wahrscheinlichkeit im Alleingang ganze Banden von Terroristen und Drogendealern zur Strecke bringt. Die Besetzung der Hauptrolle von *AIRFORCE ONE* mit Harrison Ford stellt einen deutlichen intertextuellen Verweis auf das Action-Genre dar, da Ford seinen internationalen Durchbruch den Abenteuern der *INDIANA JONES*-Filme verdankte. Der Präsident erfährt in *AIRFORCE ONE* einen Imagewechsel vom politischen Akteur in Washington zum militanten Einzelkämpfer, der als ehemaliger Soldat die Waffengewalt so einzusetzen weiß, dass das Wohl des Landes gewahrt bleibt.²¹

Einen Schritt weiter noch geht das Drama *INDEPENDENCE DAY*, das den Präsidenten nicht nur als *Commander in Chief*, als Obersten Befehlshaber der Streitkräfte, sondern als aktiven Angehörigen derselben vorführt. Das Szenario des Films ist im Bereich der Science Fiction angelegt. Jedoch ist die innerdiegetische Welt so konstruiert, dass das Geschehen nicht in ferner Zukunft stattfindet, sondern in der Gegenwart. Der Angriff von übermächtig erscheinenden Außerirdischen kann gleichsam jederzeit in unsere Welt einbrechen und zur alles entscheidenden Charakterfrage für die Spezies Mensch und ihre einzelnen Vertreter werden. *INDEPENDENCE DAY*

20 Zur Tradition und zur aktuellen Entwicklung der Figur des Präsidenten im amerikanischen Film siehe u.a. Imme Tschentlin-Bauer: Mann, Macht, Mythos. Die Darstellung von US-Präsidenten im amerikanischen Kinofilm der 90er Jahre. In: *medien praktisch* 23, 1999, S. 49–54; Jan Distelmeyer: Landesväter und Staatskörper. Präsidenten-Bilder aus Hollywood. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* B. 44, 2005, S. 25–31, sowie die Beiträge in John W. Matviko (Hg.): *The American president in popular culture*. Westport 2005 und Peter C. Rollins, John E. O'Connor (Hg.): *Hollywood's White House: the American presidency in film and history*. Lexington 2005.

21 So ist es diese neue politische Semantik des politischen Führers als Actionhelden, welche die Kommunikationsexperten der deutschen Sozialdemokratie beim «Krönungsparteitag» im April 1998 dazu treibt, den Kanzlerkandidaten Gerhard Schröder zur Filmmusik von *AIRFORCE ONE* in die Leipziger Kongresshalle einmarschieren zu lassen. Hier sollte die Aufbruchstimmung nach 16 Jahren Kanzlerschaft des «Aussetzers» Helmut Kohl sinnlich spürbar werden.

entwirft das utopische²² Szenario eines ‚Armageddon‘, eines apokalyptischen ‚letzten Gefechts‘, in dem die Existenz der Menschheit auf dem Spiel steht und letztlich durch militärisches Handeln gerettet wird.²³ Die Vision ist hier die einer vereinigten Weltgesellschaft unter amerikanischer Führung, gleichsam die weitergehende Erfüllung jenes realen Führungsanspruchs, den die USA schon jetzt für die westliche Welt behaupten. Der Film verweist so Mitte der 1990er Jahre auf eine Situation, in der die USA sich selbst an die Spitze einer breiten Koalition der zivilisierten Welt gegen die Bedrohung – zwar nicht durch Außerirdische, aber doch durch den jenseits der Zivilisation stehenden Terror und seine mutmaßlichen Unterstützer – imaginiert haben. Auch diese Vision verweist auf eine ‚gereinigte‘ Welt, in der die USA nach der Überwindung des Terrors, der letzten ‚Schurkenstaaten‘ und der ‚Achse des Bösen‘ an der Spitze einer integrierten Weltgemeinschaft stehen könnten.

Das eindringlichste Bild dieses Szenarios ist ohne Zweifel der Auftritt des fiktiven Präsidenten Thomas J. Whitmore, der im frühen Morgengrauen auf einem amerikanischen Militärflughafen eine Ansprache an die Truppen hält. Die Szene ist eingeleitet durch eine Einstellung, in der das Sternenbanner auf einem Wachturm weht und so den national-patriotischen Rahmen setzt. Der Präsident, hier noch durch seine Kleidung (Jacke, Hemd, Krawatte) als Zivilist gekennzeichnet, beschwört bei dieser Ansprache die politische Semantik des amerikanischen Nationalfeiertags, des *Independence Day* am 4. Juli, an dem ein Flugzeuggeschwader zum Kampf gegen die Außerirdischen aufbrechen soll. Dieser Feiertag solle, so die Rede, zu einem Unabhängigkeitstag für die gesamte Menschheit werden, da diese am 4. Juli nun ihre Existenz gegen den Angriff von Außen verteidigen müsse:

«Good morning. In less than an hour, aircraft from here will join others from around the world. And you will be launching the largest aerial battle in the history of mankind. ‚Mankind. That word should have new meaning for all of us today. We can’t be consumed by our petty differences anymore. We will be united in our common interests. Perhaps it’s fate that today is the Fourth of July, and you will once again be fighting for our freedom... not from tyranny, oppression, or persecution... but from annihilation. We are fighting for our right to live. To exist. And should we win the day, the Fourth of July will no longer be known as an American holiday, but as the day the world declared in one voice: We will not go quietly into the night! We will not vanish without a fight! We’re going to live on! We’re going to survive! Today we celebrate our Independence Day!»

22 Zum utopischen Potential von Unterhaltungswelten siehe die Analysen von Richard Dyer: *Entertainment and Utopia*. In: Rick Altman (Hg.): *Genre: The Musical. A Reader*. London u.a. 1981, S. 175–189.

23 Die Vorstellung von Armageddon und dem letzten apokalyptischen Gefecht ist in den konservativ-christlichen Kreisen der USA weit verbreitet; sie wurde u.a. durch Ronald Reagan als Präsident rhetorisch genutzt, um den Kampf gegen das «evil empire» der Sowjetunion zu rechtfertigen; vgl. dazu Andreas Dörner: *Zur rhetorischen Konstruktion politisch-kultureller Identitäten. Selbst- und Fremdbilder in zwei Reden Ronald Reagans*. In: Paul Goetsch, Gerd Hurm (Hg.): *Die Rhetorik amerikanischer Präsidenten seit F. D. Roosevelt*. Tübingen 1993, S. 285–305 und Victor Trimondi, Victoria Trimondi: *Krieg der Religionen. Politik, Glaube und Terror im Zeichen der Apokalypse*. München 2006.



Abb. 1: INDEPENDENCE DAY: Präsident Whitmore am Ende seiner Rede vor dem Flugeinsatz

Die Botschaft dieser kurzen Rede ist durch die Verknüpfung des Militäreinsatzes mit dem amerikanischen Nationalfeiertag klar formuliert: Rettung kann die Welt nur dann erfahren, wenn sie sich unter Führung der USA zusammenfindet, alle Unterschiede und internen Konflikte ausblendet und mit Waffengewalt gegen den äußeren Feind kämpft. Genau dies stellte später auch die Rhetorik dar, mit der Präsident Bush den Feldzug gegen den Irak inszenieren wollte – nur dass an die Stelle der Außerirdischen vermeintlich hochgerüstete Araber gerückt waren.

Die Kamera fährt während der Rede über die Gesichter der Zuhörer, und diese Kamerafahrt bietet eine visuelle Integrationsutopie an: zunächst für die Gesellschaft der USA, weitergehend aber für die gesamte Welt: Hier finden sich Alte und Junge, Schwarze und Weiße, Hispanics and Menschen asiatischer Herkunft, Männer und Frauen, biedere Bürger und Motorradfreaks, Etablierte und Angehörige der Alternativkultur zusammen. Und alle brechen am Ende der Rede, das musikalisch von einem orchestralen, pathetisch-hymnischen Crescendo untermalt ist, in einen Begeisterungsturm der Kampfbereitschaft aus (Abb.1).

Die entscheidende Pointe der Szene wird jedoch in der Nachfolgesequenz geliefert. Der Präsident nämlich begnügt sich nicht mit seiner Rolle als Rhetor und ‹Cheerleader› der Nation, eine Rolle, die in den 1980er Jahren vor allem der ‹große Kommunikator› Ronald Reagan aufgeführt hatte. Zum Entsetzen der eigenen Generalität zieht sich der Präsident, ein ausgebildeter Kampfflieger, selbst die Fliegermontur an und geht zu seinem Jet, um an vorderster Front seine Truppen anzuführen. Der politische Führer ist damit nicht mehr länger nur Redner und Stratege, sondern er wird zum Akteur, der die eigenen Worte auch selbst in die Tat umsetzt. Dieses Bild hat das amerikanische Publikum besonders tief beeindruckt. Es stellte eine Brücke her zwischen dem Charisma des Präsidentenamtes und jener



Abb. 2: INDEPENDENCE DAY: Präsident Whitmore nach dem Einsatz im Kreis von Kameraden

faszinierenden Welt der Kampfflieger, die Tom Cruise zehn Jahre zuvor zu rockigen Rhythmen in TOP GUN so erfolgreich dargeboten hatte, dass die Zahl der freiwilligen Meldungen zur US Navy umgehend hochschnellten.²⁴ Die US-amerikanische Nation griff begierig auf solche Bilder der militärischen Stärke zurück, um ihr Vietnam-Trauma überwinden und sich in neue außenpolitische Auseinandersetzungen begeben zu können.

Nach erfolgreich beendeter Mission gegen die Außerirdischen lässt sich Präsident Whitmore im Kreise von siegreichen, ausgelassen fröhlich auftretenden Kameraden sehen (Abb.2).

Der Präsident agiert als Soldat, das ist die Botschaft dieser Bilder. Erfolgreiches politisches Handeln wird hier mit erfolgreichem militärischem Handeln in eins gesetzt – ein Handeln, das der Oberste Befehlshaber nicht nur aus der sicheren Distanz der Kommandozentrale heraus vorführt, sondern im Fronteinsatz als Kampfflieger. Diese Perspektive stellt ein visuelles Konstrukt aus der Unterhaltungskultur der 1990er Jahre dar, das später gleichsam als Instrument symbolischer Politik für reale politische Akteure in der Medienöffentlichkeit zur Verfügung stand.

3. Die Fiktion als Realität

Kein Wunder also, dass die symbolpolitischen Strategen des Weißen Hauses gerne auf eine solche visuelle Infrastruktur zurückgriffen, als es darum ging, den Präsidenten im Kontext des Irak-Kriegs als erfolgreichen *Commander in Chief* zu inszenieren und der Weltöffentlichkeit wie der eigenen Nation sinnlich fassbar vor

24 Siehe dazu die Ausführungen von Douglas Kellner: *Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London, New York 1995, S. 75ff.



Abb. 3: Präsident Bush auf der Naval Air Station North Island am 1. Mai 2003 (Pressefoto, vertrieben vom White House)

Augen zu führen, dass der Präsident nicht nur redet, sondern auch handelt.

Es ist der 1. Mai 2003, und die Aufgabe für den Amtsinhaber George W. Bush besteht darin, nach der erfolgreichen Invasion amerikanischer Truppen in den Irak das Ende der Kampfhandlungen zu verkünden.²⁵ Die Invasion hatte stattgefunden in deutlichem Bezug auf die Anschläge des 11. September und den daraufhin verkündeten «Krieg gegen den Terror». Mit allen Mitteln der kriegsvorbereitenden Propaganda hatte die US-amerikanische Administration den Angriff auf den Irak, der angeblich ein gewaltiges Arsenal an Massenvernichtungsmitteln besaß, legitimierend vorbereitet. Nun galt es,

nachdem die unmittelbare Gegenwehr der regulären irakischen Truppen überwunden war, den Erfolg der Militäraktion einer vielfach noch immer skeptischen und kritischen Öffentlichkeit zu «verkaufen». Und so konnte Bush nun verkünden: «Major combat operations in Iraq have ended. In the battle of Iraq, the United States and our allies have prevailed.»²⁶ Es ging darum, den «Sieg als Bild» zu inszenieren.²⁷

Als Setting des wie eine Filmsequenz inszenierten Auftritts wurde der amerikanische Flugzeugträger *USS Lincoln* gewählt. Hier konnte Präsident Bush nicht nur imagefördernd direkt zu den Truppen sprechen, sondern es konnte auch ein eindrucksvoller Auftritt konstruiert werden, der das populäre Bild des handelnden

25 Zur Inszenierungspolitik der Präsidentschaft Bush im Kontext des Irak-Krieges siehe, mit kritischer Ausrichtung, Marcy Wheeler: *Anatomy of Deceit: How the Bush Administration used the Media to Sell the War*. Berkeley 2007; Jim A. Kuypers: *Bush's War: Media Bias and Justifications for War in a Terrorist Age*. Lanham u. a. 2006 sowie Ben Fritz, u. a.: *All the President's Spin: George W. Bush, the Media, and the Truth*. New York u. a. 2004.

26 Siehe die Dokumentation auf CNN.com, «Bush makes historic speech aboard warship», unter: www.cnn.com/2003/US/05/01/bush.transcript/ (Zugriff am 9.12.2008).

27 Vgl. Gerhard Paul: Der «Pictorial Turn» des Krieges. Zur Rolle der Bilder im Golfkrieg von 1991 und im Irakkrieg von 2003. In: Barbara Korte, Horst Tonn (Hg.): *Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden 2007, S. 113–136, S. 125.



Abb. 4: Präsident Bush im Kreise von Besatzungsmitgliedern der USS Lincoln am 1. Mai 2003 (Pressefoto, vertrieben vom White House)

Präsidenten aus INDEPENDENCE DAY gleichsam in direktem Zitat übernahm. Bushs Stab hatte es nämlich vermieden, den Präsidenten wie sonst üblich per Helikopter an den Schauplatz des Geschehens einfliegen zu lassen. Stattdessen flog der Oberste Befehlshaber, der zwar eine Fliegerausbildung, aber keine Fronterfahrung hat, auf dem Kopilotensitz eines Kampffjets vom Typ S-3B Viking auf die USS Lincoln. Die Bilder vom Anflug und der Landung des Jets in der vormittäglichen Sonne eröffneten deutliche Parallelen zu den ästhetisierten Bildern der Marineflieger aus TOP GUN.

Vor allem aber die späteren Pressefotos und Bildübertragungen in den Nachrichten machten deutlich, dass der Präsident in seiner Montur als Kampfflieger in die visuellen Fußstapfen des fiktionalen Filmpräsidenten Whitmore aus INDEPENDENCE DAY treten sollte (Abb.3).

Dieses Pressefoto, das vom Weißen Haus um die gesamte Welt geschickt wurde, zeigt den Präsidenten auf der Naval Air Station North Island in San Diego, an der Seite von Pilot Lt. Ryan Philips zur Maschine gehend und zur Seite hin grüßend. Er posiert hier nicht für die Kamera, sondern wird *in action* dargestellt, konzentriert auf die Sache und den kommenden «Einsatz». Ein solches Bild hat beste Chancen, bei der heimischen Bevölkerung gut anzukommen. Der Präsident erscheint hier nicht als Redner, sondern als Handelnder, der bereit ist, den Kampffjet zu besteigen – auch wenn in diesem Fall alle wissen, dass der Flug nicht an die Front und zu einem Kriegseinsatz

führt, sondern zum eigenen Flugzeugträger, der wenige Meilen vor der heimischen Küste kreuzt. Die Nutzung der Ikonografie aus INDEPENDENCE DAY ist unübersehbar. Ein solcher Rückgriff auf Material der Unterhaltungskultur wird in den USA goutiert, solange die Inszenierung stimmig und einigermaßen glaubwürdig wirkt.

Später, nach der Landung auf der USS Lincoln, wird dann doch noch für die Kamera posiert (Abb.4):

Der Präsident zeigt sich Seite an Seite mit einfachen Soldaten, Mitgliedern der Flugzeugträger-Crew, die den Auftritt vor der Weltöffentlichkeit sichtlich genießen. Der *Commander in Chief* ist hier, wie der fiktive Präsident Whitmore, ein Teil der Truppe, ein *primus inter pares*, der den Weg an die Front nicht scheut und immer einsatzbereit ist, um das Wohl des Landes militärisch zu wahren. Das fröhliche Lachen der Akteure ist bestens geeignet, die für Politainment-Effekte so wichtige *Feel-Good*-Stimmung zu produzieren.²⁸ Es ist das Lachen der Sieger im Gefühl, das Schlimmste dieses Kriegseinsatzes halbwegs ungeschoren hinter sich gebracht zu haben. Man schaut zufrieden und optimistisch in die Kamera. Auch dieses Bild wurde vom Weißen Haus verbreitet,²⁹ um dem Publikum zu zeigen, dass die umstrittene Intervention im Irak zu einem schnellen und guten Ende geführt wurde.

Diese Stoßrichtung wird noch verstärkt durch ein weiteres Detail der Gesamtszenierung, das später bei der Rede Bushs auf dem Flugzeugträger sichtbar wird. Der Präsident tritt hier wieder staatsmännisch in Zivil auf. Die Inszenierung ist sozusagen *invers* zu INDEPENDENCE DAY strukturiert: Aus dem Kämpfer ist nun, nach erfolgreich beendetem Einsatz, wieder der Zivilist geworden.

Während der Ansprache, in der das Ende der Kampfhandlungen verkündet wird, ist im Hintergrund deutlich ein riesiges Transparent sichtbar, das vom Turm des Flugzeugträgers herunterhängt. Auf diesem Transparent ist, vor dem Hintergrund des Sternenbanners, die Aussage «Mission accomplished» zu lesen (Abb.5).

Mit diesem Spruch wird nochmals gleichsam offiziell bestätigt, dass der militärische Einsatz erfolgreich und die gesamte Aktion damit im Prinzip abgeschlossen sei. Auch wenn Bush in seiner Rede selbst darauf hinweist, dass noch viel Arbeit zu tun bleibe, erweckte der Slogan auf dem Transparent den Eindruck, mit der Militäraktion sei das Gesamtproblem Irak behoben und somit auch in gewissem Maße Genugtuung für die Demütigung vom 11. September 2001 erlangt worden. Noch Jahre später wurde Bush in der Öffentlichkeit diese symbolpolitische Aktion angesichts stets weiter steigender Opferzahlen bei den Besatzungstruppen immer wieder als zynische Lüge vorgeworfen.

Die Anleihen bei unterhaltungskulturellen Vorbildern dienen zur Konstruktion eines neuen, Zuversicht schaffenden Images des Präsidenten als erfolgreichem Kämpfer. Wie sehr der gesamte Auftritt Bestandteil eines wohlüberlegten Kalküls war, erhellen zwei Details: Das Weiße Haus setzte zunächst auf Nachfragen der Presse Verlautbarungen ab, die das Banner «Mission accomplished» als spontane Aktion

28 Siehe dazu Dörner 2001 (wie Anm. 1), S. 57ff.

29 Siehe <http://www.whitehouse.gov/news/releases/200305/images/> (Zugriff am 9.12.2008).



Abb. 5: Präsident Bush bei seiner Ansprache auf der USS Lincoln (Pressefoto, vertrieben vom White House)

der Schiffsbesatzung erscheinen lassen sollten. Später musste man einräumen, dass das Transparent, finanziert von Sponsoren, durch das Weiße Haus selbst in Auftrag gegeben worden war. In die gleiche Richtung weist ein weiterer Punkt: Das Weiße Haus hatte zunächst für die Presse eine pragmatische Notwendigkeit als Grund des Transports per Kampfjet vorgeschoben: Angeblich lag der Flugzeugträger so weit vor der Küste, dass eine Landung per Hubschrauber nicht möglich gewesen wäre. Später musste man einräumen, dass die Entfernung deutlich geringer war. Üblichen Protokollen entsprechend hätte Bush, wie alle seine Vorgänger auch, zivil und unspektakulär per Helikopter einschweben müssen. Dann aber wäre das charismatische Potential der kämpferischen Bilder aus INDEPENDENCE DAY und TOP GUN symbolpolitisch ungenutzt geblieben. Die spätere kritische Diskussion zu den Bildern in den Printmedien hat der amerikanische Durchschnittszuschauer ohnehin nicht mitbekommen. In seinem visuellen Gedächtnis blieben die eindrucksvollen Bilder haften. Erst viel später, als die Zahl der amerikanischen Kriegsoffer immer größer wurde, die finanziellen wie menschlichen Kosten des Irakkfeldzugs unaufhaltsam anstiegen und sich mit den vielen Heimkehrern ähnliche Dramen abspielten wie zu Zeiten des Vietnamkriegs, erst da wendete sich die visuelle Politik des Präsidenten in ihr Gegenteil. Was einstmals charismatisch erschien, bekam nun die Wirkung einer zynischen und menschenverachtenden Geste. Das deutliche Wahlergebnis im Herbst 2008 zugunsten von Barack Obama erscheint vor diesem Hintergrund auch wie eine Abrechnung mit einem Polit-Schauspieler, von dem sich das Volk am Ende seiner Amtszeit betrogen fühlte.

Visualisierung einer symbolischen Entmachtung

«Operation Iraqi Freedom» und die Aktualität
der traditionellen Siegesikonografie

1. Ein Einstieg in den Bilderkrieg

Wo Krieg ist, ist Propaganda – besonders innerhalb der Bildpolitik. Nicht nur despotische oder faschistische Diktaturen, sondern auch demokratische Regierungen nutzen die vielschichtigen Möglichkeiten, die Bevölkerung, und damit die öffentliche Meinung, auf ihre Seite zu ziehen.¹ Das gilt gleichermaßen für den Irakkrieg 2003: Neben dem militärpolitischen Ziel, das Saddam-Regime zu stürzen, hatte die so genannte *Operation Iraqi Freedom* ebenso die sichtbare Zerstörung seiner äußeren Machtinsignien zum Ziel. Um dies der Bevölkerung schließlich zu vermitteln, musste die Demontage bildlich festgehalten werden. Auf diesem Weg wurden Fotografien wie die von John Moore und Goran Tomasevic, die im Folgenden beispielhaft betrachtet werden sollen, zu bildlichen Ikonen der Siegermächte, denn sie stehen für die symbolische Entmachtung des Diktators Saddam Hussein, jedes auf seine Art – und doch in ähnlicher Form. Mit dem Ritual der Denkmalzerstörung, welches Tomasevic auf seiner Abbildung festhält, wird den Fotojournalisten zum Beispiel ein Motiv geliefert, das in bildhistorischer und politischer Tradition von höchstem Interesse für die Medien ist.² Die Fotografien solcher rituellen Ereignisse verdichten den Krieg sinnbildlich, um ihn verstehbar und emotional nachfühlbar zu machen.³ Kriegsberichterstattung ist demnach stets eine Form der medialen Konstruktion von Wirklichkeit – im Falle der traditionellen Siegesikonografie in der Regel nach militärischen Vorgaben: Mit besonderen Modellierungsstrategien wird das Wesen des Krieges verhüllt und gleichzeitig ästhetisiert. Der Schrecken wird genommen, denn «der fotografische Blick vermag derart die Gewalt zu doku-

1 Vgl. Stefan Krempl: *Krieg und Internet: Ausweg aus der Propaganda?* Hannover 2004, S. 223ff.

2 Kathrin Fahlenbrach, Reinhold Viehoff: Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. In: Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln 2005, S. 383.

3 Eben auf diese Art entstehen Bildikonen; vgl. dazu Fahlenbrach/Viehoff 2005 (wie Anm. 2), S. 363.

mentieren und zugleich hinter dem Gewand der Komposition, des *künstlerischen Effekts* und des Ausschnitts, die Wirklichkeit des Krieges zu verbergen.»⁴

Im Folgenden soll anhand ausgewählter Ereignisse des Irakkriegs 2003 ein Einblick in das Wesen des Siegerfotos gegeben werden: Welche symbolische Wirkkraft steckt in derartigen Bildikonen? Wie gestaltet sich ihre Inszenierung und in welcher Tradition stehen sie? Bei der Betrachtung spielt das Medium der Fotografie eine wichtige Rolle. Doch dürfen gerade bezüglich des Irakkriegs 2003 auch die weiteren Medien nicht außer Acht gelassen werden: So war die *Operation Iraqi Freedom* nicht nur «der erste wirkliche Bilderkrieg der Geschichte, der mit Hilfe von Bildern geplant, inszeniert und ausgefochten wurde»⁵, er wurde auch als solcher in den audiovisuellen Massenmedien – und letztlich zu großen Teilen im Internet – geführt.

Bei den Überlegungen zur Rolle des Internets in Bezug auf den Irakkrieg 2003 wird stets als dessen Stärke betont, dass es maßgeblich zur Verbreitung von Informationen und Bilder beigetragen hat, die den von offizieller Seite über die Massenmedien verbreiteten entgegenstanden. Es ist ebenso unbestritten, dass es gerade das Internet war, welches das von der Bush-Regierung gewünschte Kriegsbild in Frage stellte.⁶ Im Vergleich zum Golfkrieg 1990 war 2003 neu, dass das Internet von seinen Nutzern als wichtiges «Gegenmedium» zur offiziellen Darstellung des Krieges verwendet wurde. Es bildete sich – nicht nur in den USA – eine geradezu anarchische Gegenöffentlichkeit, die im Netz danach suchte, das Geschehen aus anderen Perspektiven betrachten zu können; eine Gegenöffentlichkeit, die den kritischen Umgang mit den Informationen wünschte. Doch soll an dieser Stelle die Tatsache betrachtet werden, dass auch die siegreichen Truppen es verstanden, ihre Symbolik über das Internet zu verbreiten. Zumindest gelang dies zunächst. Letztlich schossen die Soldaten bereits Ende April 2003 nicht nur durch ihre Folterhandlungen im Gefängnis von Abu Ghraib über das Ziel hinaus. Die von ihnen gemachten Fotografien und Filme, die über das World Wide Web der Weltöffentlichkeit eine andere, grausame Kriegswirklichkeit präsentierten, sollten den Stellenwert von Siegestrophäen einnehmen. Sie unterminierten jedoch in Form eines «moralischen Supergaus»⁷ im Rahmen des Bilderkrieges die Sympathie für die Truppe an der Heimatfront. Nicht zuletzt das Internet ermöglichte es, das vom Pentagon gewünschte und inszenierte Image des Irakkrieges zu untergraben. Doch wird dabei oftmals vergessen, dass das Internet gerade aufgrund seiner Liberalität vor Falschmeldungen und Manipulationen nicht gefeit ist.

4 Hubertus von Amelunxen: Von der Vorgeschichte des Abschieds. Bilder zum Zustand des Kriegerischen in der Fotografie. In: *Fotogeschichte*, Jg. 12, 1992, Nr. 32, S. 33; vgl. auch Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004, S. 469f. sowie Heinz-B. Heller: «Wir warten auf die Bilder...» Beobachtungen und Anmerkungen zur Irak-Kriegsberichterstattung 2003. In: Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam 2005, S. 240.

5 Gerhard Paul: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der «Operation Irakische Freiheit»*. Göttingen 2005, S. 212.

6 Vgl. u.a. Krempf 2004 (wie Anm. 1), S. 199ff. sowie Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 119ff.

7 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 181.

Die bewegten Internetbilder der einfachen Soldaten jedoch – patriotische Privataufzeichnungen –, die die Räumlichkeiten des besiegten Herrschers für sich einnehmen, haben eine im Sinne der siegreichen Macht positive Wirkkraft: Sie potenzieren noch dazu durch das lebendige Moment der Bewegung und durch den homevideotypischen Charakter der (schein-)authentischen Spontaneität die symbolische Aussagekraft der Kriegsfotografien.

2. Demontage der Privaträume

Am 7. April 2003 besetzten die Soldaten des 3. Bataillons der 7. US-Infantry Saddam Husseins Palast der Republik im Zentrum Bagdads. Dabei schoss John Moore jene Fotografie, die als Schlüsselbild des Golfkrieges in das Bildgedächtnis eingegangen ist: Drei der Soldaten sitzen relativ bequem auf den prunkvollen Möbeln des Diktators, die anderen drei stehen mehr oder weniger desorientiert im Raum (Abb.1). Allesamt tragen sie zusätzlich zu ihrer Uniform noch die schweren kugelsicheren Westen. Auf dem Boden befindet sich Schutt, der wohl bei der Erstürmung des Palastes entstand. Im Zentrum des Bildes, vom einfallenden Licht beschienen, sitzt Sgt. Chad Touchett und raucht eine Zigarre. Auf dem kleinen Tisch links neben ihm hat einer der Soldaten Helm und Waffe abgelegt. Der Raum wurde militärisch wie bildlich von ihnen eingenommen, wobei mehrere Bedeutungsebenen zusammenreffen: Interieur und Sessel verkörpern die Macht und den Thron des Herrschers, die US-Soldaten stehen gleichermaßen sinnbildlich für Triumph und Befreiung wie auch für die gleichzeitige Niederlage und die Vertreibung des Diktators.⁸

Die Fotografie steht für die Eroberung des Intimbereichs des gestürzten Herrschers und lässt gleichzeitig erkennen, dass der Fotograf sich offensichtlich der Wirkkraft und der historischen Bedeutung des Augenblicks bewusst war. Bildaufbau und -komposition lassen darauf schließen, dass es sich um keine zufällige Momentaufnahme handelt. So lässt das Bild erkennen, dass sich die abgelichteten Soldaten offensichtlich beobachtet fühlen und sich daher eher unsicher und fremd in der Rokoko-Sitzgruppe bewegen – nur Sgt. Touchett scheint die Situation gänzlich zu erfassen. Er wirkt selbst- und siegessicher. Er scheint «seine Rolle zu genießen und sich dessen bewusst zu sein, dass die Zigarre aus dem Humidor des Hausherrn ein wichtiges Requisite der psychologischen Kriegsführung ist».⁹

Solche Siegesmomente wurden seit Anbeginn der Kriegsfotografie für die Heimatfront sorgfältig in Szene gesetzt. Siegesbilder, die in das kollektive Gedächtnis Eingang finden, entstehen nur selten spontan ohne bewusste Inszenierung, denn sie haben genauen Anforderungen in Aufbau und Symbolik zu entsprechen, damit sie

8 Vgl. Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 98.

9 Christopher Schmidt: Fritten den Hütten! Der Vergleich zwischen Historienmalerei und aktuellem Agenturfoto verdeutlicht: Der Versuch, die Vergangenheit auszulöschen, bereitet nur deren machtvollere Wiederkehr vor. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9.4.2003; vgl. auch Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 100.



Abb. 1: Palast der Republik (Foto: John Moore, 7.4.2003)

zu Ikonen werden können.¹⁰ Um die Inszenierung einer solchen Siegesikone ging es auch im Palast der Republik.

Christopher Schmidt von der *Süddeutschen Zeitung* erinnert Moores Aufnahme an Anton von Werners Historiengemälde *IM ETAPPENQUARTIER VOR PARIS* aus dem Jahr 1894 (Abb.2). Das Gemälde basiert auf Reiseeindrücken des Malers während des deutsch-französischen Krieges und stellt unter anderem die Überlegenheit der preußisch-deutschen Kultur über die «dekadente», «welsche» dar. Schmidt beschreibt das Bild wie folgt:

«Das Gemälde zeigt die Soldaten, wie sie es sich im requirierten Schloss gut gehen lassen. Die Szene verströmt biedere Behaglichkeit und eher gusseisernes wilhelminisches *savoir vivre*. Die schlammverspritzten Stiefel und das verstreute Brennholz veranschaulichen, dass man sich nicht einschüchtern lässt vom kostbaren Rokoko-Interieur. Ein Ulan hat Pickelhaube und Seitengewehr abgelegt; eine Hand salopp in der Hosentasche, die Wangen gerötet vom Genuss des edlen Tropfens, von dem man einige Bouteillen aus dem Weinkeller geholt hat, bringt er ein Ständchen zu Gehör, wobei er von einem Kameraden am Flügel akkompagniert wird. Im bequemen Fauteuil des Hausherrn lümmelt sich ein respektloser Offizier. Lässig lässt er ein Bein über die Armlehne baumeln. Zwei andere Kameraden haben ihre Porzellanpfeifen angesteckt und rauchen».¹¹

10 Eines der bekanntesten Beispiele: Im Mai 1945 hissten die Sowjets die Rote Fahne als Symbol des Sieges über den Faschismus auf dem Reichstagsgebäude in Berlin. Ein Foto, nachgestellt für die Kameras, ging um die Welt.

11 Schmidt 2003 (wie Anm. 9).

Ins Auge fallen einige Übereinstimmungen in den beiden Bildern: Auch die Soldaten der 7. Infantry lassen es sich wohl ergehen in einem Rokoko-Interieur. Auch Sgt. Touchett «lummelt» sich respektlos im Sessel des Hausherrn. Auch wurden Waffe und Helm abgelegt. Der gesamte Bildaufbau gleicht sich in gewisser Weise. Beide Kriegsbilder tragen als Siegesikonen ihrer Zeit zur Bildung einer kollektiven bildgestalterischen Siegerkultur bei. In wie weit von Werners Gemälde Moore tatsächlich als Inspiration im Moment seiner Aufnahme diente, kann nicht gesagt werden. Doch ist die Ähnlichkeit verblüffend, was die These unterstützt, dass der fotografische Blick auf Krieg nie voraussetzungslos ist, sondern vielmehr den Konventionen der etablierten Bildsprache unterliegt.

Bei dergleichen Fotografien bleibt es nicht. Die Entmachtungssymbolik wird heute im World Wide Web fortgeführt. Im Internet kursieren noch immer Videos, in welchen Soldaten der siegreichen Besatzungsmächte neugierig durch die Räume des Palastes streifen, die Toilette Saddam Husseins benutzen, an dessen Tisch ihre Mahlzeit einnehmen oder sich ausgelassen in dessen Pool tummeln.¹² Diese bewegten Bilder, die den einfachen Soldaten zeigen, wie er die Räumlichkeiten des besiegten Herrschers für sich einnimmt, haben eine ähnliche Wirkkraft wie das fotografierte Motiv Moores: Dargestellt wird ein Akt der symbolischen Entmachtung, getreu dem Motto «Friede den Hütten! Krieg den Palästen!»¹³

So gehört nicht nur Moores Fotografie in eine lange Reihe von Bildern der symbolischen Entmachtung von Herrschern durch die Zurschaustellung deren persönlichen Bereichs. Mittlerweile sind auch die bewegten Bilder im Internet Teil dieser Tradition geworden. Das Eindringen in die Wohnräume eines Herrschers – und damit in dessen Intimsphäre – symbolisiert die Zerstörung seiner Macht, seinen Sturz. Die bildliche Dokumentation dessen komplettiert sodann die militärische Entmachtung, und zwar im Privatbereich des Despoten. Sie zeigt den Untertanen den «wahren» Herrscher und trägt damit zu seiner Entmythisierung bei. Was Schmidt bezüglich der Fotografie Moores ausführt gilt gleichermaßen – wenn nicht noch deutlicher, da die sichtliche Bewegung der Soldaten in der herrschaftlichen Umgebung diese noch drastischer entzaubert – für die selbst gedrehten Soldatenvideos, die innerhalb weniger Stunden im Internet auftauchten: «Genauso wie das Vorrücken der amerikanischen und britischen Truppen auf die strategisch bedeutungslosen Paläste Saddams Akte der symbolischen Entmachtung darstellen, sind die Bilder der Soldaten im Ameublement des Diktators Dokumente einer Thronbesteigung von großem inszenatorischen Aplomb».¹⁴

12 Eine kleine Auswahl: «Inside Sadam's Bathroom»: http://www.youtube.com/watch?v=BncB-Kb_O8Q&feature=Playlist&p=E1BB6BDAD7C163198&playnext=1&index=26; «Saddam's Presidential Palace»: http://www.youtube.com/watch?v=3N8T-i-ITy0&feature=Playlist&p=E1BB6BDAD7C163198&index=27&playnext=2&playnext_from=PL; «Presidential Palace in Baghdad»: <http://www.youtube.com/watch?v=NngO50WFws8>; (Zugriff 16.1.2009).

13 Revolutionsparole aus Georg Büchners und Friedrich Ludwig Weidigs Flugschrift: *Der Hessische Landbote. Erste Botschaft 1834*. Marburg 1973.

14 Schmidt 2003 (wie Anm. 9).



Abb. 2: Anton von Werners Historiengemälde *Im Etappenquartier vor Paris* (1894) (Quelle: Staatliche Museen zu Berlin/Nationalgalerie)

3. Symbolischer Tyrannenmord

Zwei Tage nach der Besetzung des Palastes der Republik, am 9. April 2003, fand ein weiteres, ebenso symbolträchtiges Ereignis den Weg in die Medien: Der Sturz der Saddam-Statue auf dem *Firdos Square* am Ostufer des Tigris in Bagdad (Abb.3). Eines der bekanntesten Fotos von diesem symbolträchtigen Ereignis wurde jenes von Goran Tomasevic, welches tags darauf der internationalen Presse als Titelbild diente.¹⁵ Das Bild ist in drei Ebenen aufgeteilt. Im Vordergrund zeigt es am rechten Rand das Profil eines US-amerikanischen Soldaten, dessen Körper jedoch nur angeschnitten zu sehen ist. Die Aktion selbst, der Sturz der Statue, tritt dadurch in den Mittelgrund. Die Statue wird im Zentrum des Bildes von einem Seil, das um den Hals gebunden wurde, vom Sockel gezogen. Auf der Abbildung ist sie bereits so weit umgerissen, dass sie und der Sockel einen 90-Grad-Winkel bilden. Saddams eigentlich nach vorn gerichteter Arm zeigt nun nach unten, in Richtung Fall. Im Hintergrund ist eine Ansammlung von Zuschauern zu erkennen, die dem Ereignis beiwohnen. Eine genaue Aussage darüber, um was für Personen es sich handelt, ist nicht möglich. Das Ereignis, in der Weise fotografiert, erweckt den Anschein,

15 Die Fotografie von Goran Tomasevic war u. a. auf den Titelseiten des *Daily Express* sowie der deutschen Zeitungen *Die Welt* und *Frankfurter Rundschau*.

als habe das Bagdader Volk die Herrschaftsinsignie selbst zu Fall gebracht. Die Besatzungsmacht – symbolisch dargestellt durch den abseits stehenden, beobachtenden, nicht handelnden Soldaten – ist nur vor Ort, um den gefahrlosen Ablauf der ›Selbstbefreiung‹ zu gewährleisten.¹⁶

Diese Fotografie steht entsprechend symbolisch für die aus US-amerikanischer Sicht zu vermittelnde Idee der gesamten *Operation Iraqi Freedom*: Die Bevölkerung des Iraks befreit sich selbst von seinem Tyrannen – unter dem Schutz der Alliierten. Und genau so wurde sie in den internationalen Printmedien wie auch im Fernsehen interpretiert.¹⁷

Die Zerstörung der Statue auf dem *Firdos Square*, der sich zudem direkt vor dem *Hotel Palestine* befindet, in dem die gesamte internationale Presse untergebracht war¹⁸, kann als Höhepunkt der visualisierten symbolischen Entmachtung Saddam Husseins gesehen werden. So notierte die *Süddeutsche Zeitung* am 10. April, das Bild von der fallenden Statue werde sicherlich «in allen Jahresrückblicken zu sehen sein».¹⁹ Gerhard Kromschröder prognostizierte gar: «Die Szene vom gestürzten Saddam wird sicher in die Ikonographie dieses Krieges eingehen, sie ist geschichtsbuchträchtig [...] ein großer amerikanischer Sieg an der Medienfront.»²⁰ Tatsächlich ist der Sturz der Statue nicht nur als massenmedial wirksamer symbolischer Akt zu sehen, sondern auch als Etablierung einer Ikone des Sieges über das Böse. Die Aufnahmen sind, entsprechend den Konventionen der Bildsprache, global zu verstehen und ermöglichen somit eine positive kollektive Identifikation:

«Als solche Medienikonen sollten sie nicht nur für das irakische Volk die Befreiung von der Diktatur symbolisieren, sondern auch für das US-amerikanische Volk und die Weltöffentlichkeit den US-amerikanischen Sieg im Zeichen von ›Demokratie‹ und als Zeichen von ›Demokratie‹ deuten, also als Zeichen einer machtvollen Befreiung, die vom Volke selbst ausgeht».²¹

Der Fall der Saddam-Statue fügt sich ein in eine lange Tradition von Statuenstürzen.²² In diesem «Ritual»²³ bedienen sich die neuen Machthaber der Symbolkraft, die die Statue des Diktators verkörpert: Das Abbild repräsentiert einerseits die persönliche Macht des tyrannischen Herrschers, andererseits auch dessen politisches System.

16 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 101.

17 Vgl. hierzu *ARD-Tagesthemen* vom 9.4.2003, Moderation Ulrich Wickert: Auch dort wird das Foto Tomasevics genutzt und wie erläutert kommentiert.

18 Vgl. Lars Klein: Vom «Enthauptungsschlag» zum Fall der Saddam-Statue. Der jüngste Irak-Krieg in der Medienberichterstattung. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 1, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208310/default.aspx>. (16.1.2009).

19 Krempl 2004 (wie Anm. 1), S. 175.

20 Gerhard Kromschröder: *Bilder aus Bagdad. Mein Tagebuch*. Hamburg 2003, S. 129:

21 Fahlenbrach/Viehoff 2005 (wie Anm. 2), S. 358.

22 Aus der jüngeren Geschichte sei zu verweisen auf die Bilder der Zerstörung des Stalin-Denkmal in Budapest, die zum Symbol des Ungarnaufstandes 1956 wurden, oder aber auf die Demontage kommunistischer Denkmäler in der ehemaligen DDR nach der Wende 1989.

23 Fahlenbrach/Viehoff 2005 (wie Anm. 2), S. 373.



Abb. 3: Firdos Square, Bagdad (Foto: Goran Tomasevic, 9.4.2003)

Somit ist verständlich, dass der Sturz solcher Statuen vordringliches Ziel der neuen Machthaber ist. Mit der Zerstörung der Statue wurde also auf semantischer und symbolischer Ebene die Herrschaft Saddam Husseins offiziell beendet. Auch Sensche nennt als wichtigste Zäsur, neben dem Angriff auf den Irak, den 9. April 2003, den Tag der Einnahme Bagdads und des Statuen-Sturzes auf dem *Firdos Square*.²⁴

Bei der Online-Video-Plattform *YouTube* ist ein Video eingestellt, das die *FOX-News-Live*-Übertragung der Ereignisse einbettet in einen schriftlichen Kommentar. Dieses Video ist demnach den US-Truppen gewidmet, die dem irakischen Volk dabei halfen «taking down the statue of iraqi dictator Saddam Hussein». ²⁵ Auf den Nachrichtenteil folgen sodann weitere schriftliche Angaben, die nacheinander eingeblendet, effekthascherisch herangezoomt und abschließend wieder ausgeblendet werden: «The dictator has fallen. – Iraq is now a free republic. – Although the road to victory has been long and bloody, and sometimes controversial, victory in Iraq is inevitable.» Diese unkritische Betrachtung mit der schriftlichen Kommentierung der bewegten Bilder durch das *YouTube*-Mitglied «Plankton2142» vermittelt die Wirk- und Aussagekraft solcher Statuenstürze: 2003 wurde der Irak in direkter Folge der Ereignisse auf dem *Firdos Square* offiziell als vom Tyrannen und somit als von der Diktatur befreit erklärt. Offensichtlich wurde die Ergreifung des leiblichen

24 Nicole Sensche: *Kriegsberichterstattung zwischen Propaganda und Aufklärung. Journalistische Selbstreflexion aus Anlass des Irak-Krieges 2003*. Marburg 2004, S. 42.

25 <http://de.youtube.com/watch?v=X7n-Zik8THM> (Zugriff 16.1.2009).

Saddam Hussein zur Nebensache, denn dessen Gefangennahme sollte noch bis zum 13. Dezember des Jahres auf sich warten lassen.

Zurück zur Ausgangs-Fotografie von Goran Tomasevic: Bei Tomasevic sind es der gewählte Bildausschnitt, der Standort der Kamera sowie die Perspektive, die die Fotografie zu einer Inszenierung werden lassen, nicht – wie wahrscheinlich bei Moore – die Platzierung der Soldaten. Der im Vordergrund abgebildete US-Soldat steht – auf diese Art fotografiert – für die Befreiungsmacht, die sich nun schützend zurückzieht, während sich das Volk selbst (symbolisch) von seinem Diktator befreit.

Doch offenbaren weder die Aufnahme Tomasevics noch das *YouTube*-Video was auf dem *Firdos Square* tatsächlich passierte; Klein beschreibt die Ereignisse wie folgt:

«Die versammelten Iraker hatten zunächst versucht, die Statue mit bloßen Händen und Hämmern [...] zum Wackeln zu bringen. Als das nicht gelang, fuhr ein gepanzertes amerikanisches Truppenfahrzeug vor, das sich bisher im Hintergrund gehalten hatte. Ein Seil wurde um die Statue gelegt, der Panzer fuhr an, die Statue aber blieb stehen. Statt das Seil um den Bauch zu wickeln, wurde es nun am Oberkörper angebracht, wozu der Kran des Panzers ausgefahren werden musste. Ein amerikanischer Soldat kletterte zur Statue und zog ihr eine amerikanische Flagge über den Kopf. [...] «Dies», sagte Dietmar Ossenberg gleich am Anfang von *ZDF-Spezial* am 9. April, «wäre das denkbar schlechteste Bild gewesen.» Es blieb nicht dabei, denn die Soldaten ersetzten die amerikanische Flagge durch die irakische [...]. Mit Kran und ohne jede Flagge stürzte die Statue schließlich, und mit ihr, so sahen es die meisten Korrespondenten, symbolisch der seit Kriegsbeginn abwesende Diktator.»²⁶

Ulrich Tilgner betrachtete die Szenerie wie folgt: «Der Sturz zieht sich [...] hin, bis dem Koloss endlich eine Stahlkette um den Hals gehängt wird und der Bergungspanzer seine volle Kraft einsetzen kann. Langsam zieht er die Statue nieder, ihr Beharrungsvermögen erstaunt jeden Beobachter.»²⁷

Die Dinge, die gleich zu Beginn schief liefen, also auch die Verhüllung des Statuenkopfes mit der US-Flagge sowie deren Ersetzen durch die irakische, zeigen weder Fotografie noch Internet-Video. Und das bewusst, denn es würde der symbolischen Wirkkraft entgegenstehen. Durch das Ausblenden der «Bildstörungen» sollte die visuelle Konstruktion des Ereignisses Eingang in das kulturelle Gedächtnis finden, und zwar als bildliche Zeichen des symbolischen Tyrannenmordes.

4. Entmythisierung des Tyrannen – durch «humane Erniedrigung»

Nachdem bereits im Juli 2003 die beiden bei einem Feuergefecht ums Leben gekommenen Söhne Saddams im Sinne der symbolischen Entmachtung des irakischen Terrorregimes von der Besatzungsmacht zur Schau gestellt wurden, konnte

26 Klein 2005 (wie Anm. 18).

27 Ulrich Tilgner: *Der inszenierte Krieg. Täuschung und Wahrheit beim Sturz Saddams*. Berlin 2003, S. 125.

letztlich am 13. Dezember 2003 der Diktator selbst gefangen genommen werden (Abb.4). Von der *Operation Red Dawn* direkt existieren keine Bilder. Fotografen und Reportern war es erst später erlaubt, den Schauplatz, eine Erdhöhle in der Nähe von Tikrit, zu betreten. Da jedoch scheinbar abseits der Bilder keine Kriegshandlungen stattfinden,²⁹ wurden bei einer Pressekonferenz als Beweis der Ergreifung des Flüchtligen die Videoaufnahmen von dessen medizinischer Untersuchung demonstriert. Diese Bilder zielten direkt auf die visuelle Zerstörung des Mythos Saddam Husseins ab: Präsentiert wurde «ein verwirrte[r], verdrehte[r] und verwehrte[r] Mann, der eher einem Clochard als einem gefürchteten Diktator

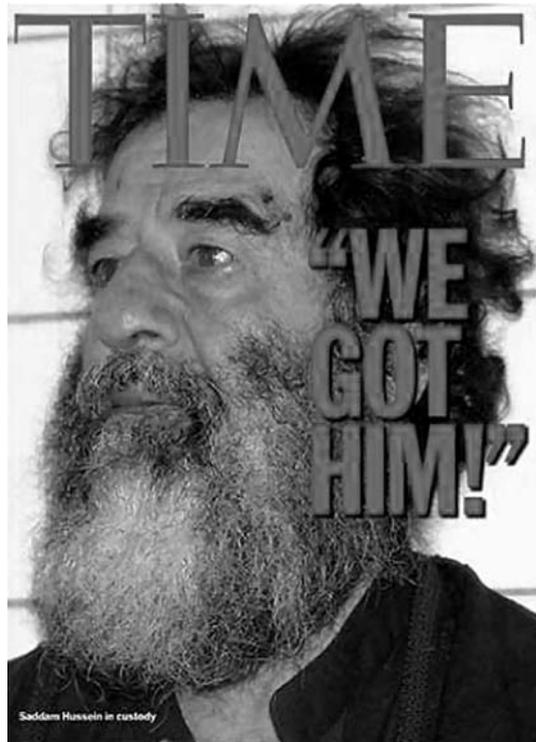


Abb. 4: Cover der US-amerikanischen sowie der asiatischen Ausgabe des *TIME Magazine* vom 23.12.2003²⁸

gleich.»³⁰ Gary Thatcher, zu der Zeit *Kommunikationsdirektor der Besatzungsbehörde in Bagdad*, erklärte dazu in der *New York Times*: «The image of him undergoing a physical examination for lice in the hair and having his tongue pushed down with a tongue-depressor is about as routine as it gets, which showed basically that he was an ordinary mortal, was not superhuman, that he was not longer a threat.»³¹ Während der Pressekonferenz am frühen Nachmittag des 14. Dezember wurden weitere Aufnahmen vom letzten Versteck Husseins präsentiert, einer dreckigen kleinen, mit einfachem Ventilationssystem ausgestatteten Erdhöhle inklusive einer provisorischen, nicht aufgeräumten Küche (sogar benutztes, verdrehtes Geschirr der letzten Tage war zu sehen) sowie dem verschmutzten Schlafräum.

28 <http://www.time.com/time/magazine/europe/0,9263,901031222,00.html> (Zugriff 19.1.2009)

29 Anton Holzer: Das fotografische Gesicht des Krieges. In: Ders. (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*. Marburg 2003, S. 13.

30 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 106.

31 Jim Rutenberg: Careful U.S. Plan to Dispel All Doubts in Hussein's Fate. In: *The New York Times*, 15.12.2003.

Die Inszenierung des Ereignisses und damit die Darstellung des gefassten Diktators ist geprägt von ausdrucksstarker Siegersymbolik: Der ehemalige Tyrann, der stolze Führer eines auserwählten Volkes, ist zum Feigling mutiert, der es vorzog, sich in einem Erdloch zu verstecken. Auch kämpft er nicht – den eigenen Tod heldenhaft in Kauf nehmend – um seine Freiheit, sondern begibt sich widerstandslos in Gefangenschaft und Demütigung. Bei der entwürdigenden Untersuchung, die einer Viehbeschau gleicht, öffnet er folgsam den Mund und lässt wirres Haar sowie Vollbart nach Läusen absuchen. Mit dieser Inszenierung schien «der Diktator [...] entzaubert, sein Mythos gebrochen.»³²

Die Bilder der «humanen Erniedrigung»³³, wie Gerhard Paul sie nennt, reihen sich ein in eine traditionelle Kriegskonografie: Stets war und ist es Anliegen der Siegermacht, ihren Krieg auch abseits der politischen Ideologie als gezielte und notwendige «Säuberung von gefährlichem Ungeziefer»³⁴ auszuweisen, indem die Besiegten als verdreckte, verlauste und verwahrloste Kreaturen vorgeführt werden. So werden dem Bild der sauberen und disziplinierten Ordnungsmacht stets Bilder von Zerstörung und Schmutz gegenübergestellt. Der Gegner wird dabei nicht nur mit Chaos und Unordnung in Verbindung gebracht, sondern auch mit Ungeziefer, Dreck und Unrat. Soldaten der besiegten Macht werden unrasiert, ungepflegt und zerlumpt dargestellt, wie Saddam Hussein nach seiner Gefangennahme. Als intendierter Rückschluss steht aus dem Äußeren die falsche politische Gesinnung, die «Unmoralität» des besiegten Regimes zu folgern. Und dies wiederum ist letztlich Beweis und Rechtfertigung zugleich, dass der Krieg wichtig und richtig war.

Um den Gedankengang abzuschließen muss auch noch auf das Bild des «rezipilisierten» Saddam Hussein verwiesen werden: Erst nach Vollendung der medizinischen Untersuchung wurde der besiegte Diktator rasiert und neu eingekleidet. Sein bekanntes Erscheinungsbild wurde wieder hergestellt, und zwar nicht nur um zu beweisen, dass der vorgeführte «Wilde» auch wirklich der ehemalige Diktator ist. Die Reetablierung des äußeren Erscheinungsbildes kann ebenso im Sinne der «humanen Erniedrigung» gelesen werden, denn auch auf diese Weise stellte die Siegermacht im übertragenen Sinne die Ordnung wieder her.

5. Voyeuristischer Ausklang des Bilderkrieges?

Kriegsfotografien können eine distanzierende, eine ver- oder gar entfremdende Wirkung haben, gleichzeitig aber auch Nähe und Solidarität ausstrahlen. Sie sind seit jeher für die Vermittlung und Darstellung von Kriegen von großer Be-

32 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 108.

33 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 107.

34 Ahlrich Meyer (Hg.): *Der Blick des Besetzers/Le regard de l'occupant. Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942-1944/Marseille vue par des correspondants de guerre allemands, 1942-1944*. Bremen 1999, S. 84.; vgl. auch Paul 2004 (wie Anm. 4), S. 239.

deutung.³⁵ Dies gilt gleichermaßen für die Bilder der symbolischen Entmachtung Saddam Husseins und seines Regimes. Sie reihen sich ein in eine Motivtradition der Kriegsbilder, die schon vor Erfindung der Fotografie existierte und zugleich in das neue virtuelle Medium, in die (bewegten) Bilder des Internets Einzug hält. Siegesmomente wurden und werden für die Heimatfront sorgfältig in Szene gesetzt. Das Ausnutzen der Wirkkraft dieser traditionellen Motive lässt die Aufnahmen der symbolischen Entmachtung Husseins zu Bildikonen des US-amerikanischen Sieges über die Diktatur werden – ungeachtet der auf die jeweiligen Aufnahmen folgenden, für das Image der kriegsführenden Bush-Regierung sich negativ auswirkenden Ereignisse im Irak.

Die Instrumentalisierung der Bilder im Irak-Krieg 2003, dem nach Paul ersten wirklichen Bilderkrieg der Geschichte, erfolgte in den US-Medien in Form einer medialen Show. Das Pentagon, das spätestens seit dem «unzensurierten Vietnamkrieg»³⁶ darum bemüht ist, nur die *richtigen* Informationen an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen, strebte eine maximale Kontrolle der veröffentlichten Bilder an.³⁷ Dies bedeutete, von Fall zu Fall die Bilder selbst zu produzieren. Den Startschuss zum Bilderkrieg gab bereits Anfang jenes Jahres eine von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommene Aktion: Am 27. Januar verhüllten technische Mitarbeiter der Vereinten Nationen das *Guernica*-Gemälde Picassos im Eingangsbereich des Sitzungssaals, welches dort als Mahnmal gegen den Krieg platziert worden war, durch einen blauen Vorhang.³⁸ Picassos Gemälde vom Leid der Opfer der baskischen Stadt Guernica, die 1937 durch die deutsche Luftwaffe zerstört wurde, passte nicht zu den Intentionen, den bevorstehenden Krieg als chirurgisch präzise und sauber zu vermitteln. So konnte der damalige Außenminister der USA, Colin Powell, am 5. Februar von jeder visuellen Provokation befreit dem Sicherheitsrat seine berühmt gewordene *Powell-Point-Präsentation* vorführen. Auch der tatsächliche Feldzug sollte dann nach sorgfältiger Planung des Pentagon ablaufen, entsprechend einem «detaillierten Script à la Hollywood»³⁹: Alle wichtigen Angriffe fanden zur amerikanischen Prime-Time statt, die US-Nachrichten sendeten fast nur Live-Berichte, dazu strahlte das Fernsehen Gesprächsrunden mit patriotischen Experten und ehemaligen Kriegshelden aus, die zumeist die militärische Überlegenheit der USA zum Thema hatten. Bei den ersten Fotografien des Krieges, die die westliche Welt zu sehen bekam, handelte es

35 Vgl. Marion G. Müller, Thomas Knieper: Krieg ohne Bilder? In: Dies. (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln 2005, S. 20; sowie Jens Baumgarten, Jens Jäger, Martin Knauer: Krieg als inszenierte Wahrheit? In: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.): *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung*. Frankfurt/M. 2003, S. 11.

36 Erstmals ließ das Fernsehen den Krieg zum *Living-Room War*, zum *Television-War* werden, was den Bürger zu einem entscheidenden Kriegsfaktor werden ließ.

37 Heller 2005 (wie Anm. 4), S. 227.

38 Vgl. Tom Holert: Smoking Gun. Über den «forensic turn» der Weltpolitik. In: Rolf F. Nohr (Hg.): *Evidenz ... Das sieht man doch!* Münster 2004, S. 29.

39 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 47.

sich um die eines «ästhetischen Feuerwerksspektakels»⁴⁰: Momentaufnahmen vom nächtlichen US-Angriff ohne Aussagekraft. Die Berichterstattung wirkte zunächst durch nichtssagende Bilder und gab keine Fakten des Krieges preis. Suggestiert wurde einzig die immerwährende Live-Authentizität.⁴¹

Es folgten Bilder von irakischer Seite, die gefangen genommene und gefallene US-Soldaten zeigten. Die wiederum sind mit den Aufnahmen – und der Vorführung – der getöteten Söhne Saddam Husseins beantwortet worden. Deren Inszenierungsgrad ging soweit, dass bei Kusai und Udai Hussein die im Gefecht zerstörten Gesichtspartien weitestgehend wieder hergestellt wurden, um damit durch die Beweiskraft der Bilder die skeptische Öffentlichkeit vom tatsächlichen Ende der Saddam-Nachfolger überzeugen zu können.⁴² Nach den Visualisierungen der zuvor ausführlich behandelten symbolischen Entmachtung erschienen Fotografien der verkohlten Leichen aus Falludscha und die Folterbilder von Abu Ghraib im Internet. Übertroffen wurden diese schließlich noch von den Enthauptungsvideos der islamistischen Extremistengruppe *Muntada al Ansar*: «Jedes Bild provozierte ein Gegenbild mit immer brutaleren Szenen und stellte damit die These von der Macht der Bilder unter Beweis.»⁴³ Daher ist es nicht verwunderlich, dass im Internet letztlich auch Videos von der Hinrichtung Saddam Husseins auftauchten. Denn diese, stellt man sie in die Reihe der unter der Regie der Besatzungsmacht entstandenen Bilder und Filme zur Demontage des Diktators – Einnahme der Paläste, inszenierter Sturz der Statue, das Zeigen der toten Söhne und des gefangenen Husseins sowie die offiziellen Prozessbilder –, können als voyeuristischer Ausklang der Demontage und Entmythisierung, aber auch der humanen Erniedrigung des Diktators gedeutet werden.⁴⁴

Was Karl Prümm zum Tschetschenienkrieg ausführt gilt in gleichem Maße für die Bilder des Irakkrieges 2003: «Die mediale Inszenierung des Krieges überlagert fast gänzlich das Ereignis, diktiert die Wahrnehmung und die Bewertung.»⁴⁵ Die *Operation Iraqi Freedom* wurde mit Hilfe von Bildern geplant, durch Bilder für die Öffentlichkeit inszeniert sowie an der Bilderfront ausgefochten. Für die USA jedoch ging der (Bilder-)Krieg spätestens aufgrund der Folterbilder aus dem Gefängnis von Abu Ghraib auf dem visuellen Schlachtfeld verloren.

40 Heller 2005 (wie Anm. 4), S. 214.

41 Vgl. hierzu Sensche 2004 (wie Anm. 24), S. 39ff; sowie Heller 2005 (wie Anm. 4), S. 232.

42 Vgl. Spiegel-Online vom 25. Juli 2003: *Saddam-Söhne. Leichen-Schau in Bagdad*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,258570,00.html> (Zugriff 10.2.2009).

43 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 214.

44 Vgl. dazu Jasper von Altenbockum: Hinrichtungsvideo. Irakkrieg der Voyeure. In: *Frankfurter Allgemeine*, 9.1.2007.

45 Karl Prümm: Vom Wegschauen. Der Tschetschenienkrieg im Fernsehen. In: *epd medien* 18 (2000), S. 3-6, S. 3.

Autorinnen und Autoren

Sonja Czekaj, M.A., wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Univ. Marburg und Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*, promoviert derzeit zum jüngeren deutschen Non-Fiction-Film.

Andreas Dörner, Professor für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. 1994 Promotion zum Thema politischer Mythos an der Universität Essen, 1999 Habilitation mit einer Arbeit über den Zusammenhang von politischer Kultur und Unterhaltungsmedien an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg. Lehrstuhlvertretungen an den Universitäten Wuppertal, Duisburg-Essen und Dresden. Derzeit Leiter eines von der DFG geförderten Drittmittelprojekts zur empirischen Analyse von Präsentationen politischer Akteure in Personality-Talkshows des deutschen Fernsehens.

Jörn Glasenapp (geb. 1970), PD Dr. habil.; studierte Germanistik, Anglistik und Amerikanistik an der Georg-August-Univ. Göttingen; von 1997 bis 2000 wiss. Mitarbeiter am Göttinger Sonderforschungsbereich 529 («Internationalität nationaler Literaturen»); von 2000 bis 2006 wissenschaftl. Angestellter am Inst. für Angewandte Medienforschung der Univ. Lüneburg; 2007 und 2008 Professurvertretungen an den Univ. Köln und Oldenburg; seit April 2009 Akademischer Oberrat am Inst. für Medienwissenschaften der Univ. Paderborn. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik, Geschichte und Theorie der Fotografie und des Films, Text-Bild-Relationen sowie mediale Komik. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Die deutsche Nachkriegsfotografie: Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*. Paderborn 2008; als Hg.: *Riefenstahl revisited*. Paderborn 2009; *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Paderborn 2008.

Heinz-B. Heller (geb. 1944), Studium in Marburg, Paris, Freiburg; 1973 Promotion, 1983 Habilitation; 1973-1984 Wiss. Assistent an der Univ.-GH Wuppertal; seit 1987 Professor für Medienästhetik und Mediengeschichte an der Philipps-Univ. Marburg; Gastprofessuren in Austin/TX, Kairo und Moskau. Zahlreiche Veröffentlichungen v. a. zur deutschen und internationalen Filmgeschichte, zur Theorie des Films, zum Dokumentarismus in Film und Fernsehen, zu Problemen und Aspekten der Drehbuchpraxis, zum Komplex «Intermedialität». Jüngste Buchveröffentlichungen: *Filmgenres: Komödie* (Hg. mit Matthias Steinle 2005); *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms* (Hg. mit B. Röwekamp, M. Steinle 2007).

Jörg Probst, M.A. (geb. 1971), Kunsthistoriker und Kurator, Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin, Paris und Florenz, Forschungen zur Bildgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (Schwerpunkte: Künstlerische Dokumentations-, Ideengeschichte der Bildwissenschaft). Jüngste Publikationen: *Horst Bredekamp*,

Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden (Hg.), Berlin 2007; *Großes Kino, kleines Kino. 1.968 Bilder* (Hg. mit Hanns Zischler), Berlin 2008; *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Achtzehn Porträts* (Hg. mit Jost Philipp Klenner), Frankfurt/M. 2009 (in Vorbereitung).

Peter Riedel, Dr. phil. (geb. 1971), Studium der Philosophie, Literatur- und Medienwissenschaft. Wiss. Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Univ. Marburg. Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehästhetik sowie zur Photographie- und Filmtheorie. Buchpublikationen (u.a.): *Pragmatik der Photographie*. Marburg 2002; *Die lyrische Leinwand. Die Bildkunst des Kameramanns Robby Müller*. Marburg 2006 (Hg. mit Karl Prümm u.a.); *Ein Architekt der Sinnlichkeit. Die Farbwelten des Kameramanns Slawomir Idziak*. Marburg 2007 (Hg. mit Karl Prümm u.a.).

Burkhard Röwekamp, Dr. phil. (geb. 1965), seit 2000 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Studium: Neue deutsche Literatur und Medien sowie Politikwissenschaft in Marburg. 2002 Promotion zum Film noir (*Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg 2003). Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Ästhetik, Geschichte und Theorie des Films, Krieg im Film, Medienpragmatik. Zur Zeit Habilitationsprojekt zur historischen Poetik und Pragmatik des Antikriegsfilms. Jüngste Buchveröffentlichungen: *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms* (Hg. mit H.-B. Heller und M. Steinle 2007).

Matthias Steinle, Dr. phil. (geb. 1969), Maître de conférence am Fachbereich Cinéma et audiovisuel der Universität Sorbonne Nouvelle – Paris III. Studium der Film- und Medienwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Mainz, Marburg und Paris, 1999–2008 wiss. Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Univ. Marburg. 2002 Promotion im Rahmen einer Cotutelle über die gegenseitigen Darstellung von Bundesrepublik und DDR im Dokumentarfilm. Zahlreiche Publikationen zur Film- und Rundfunkgeschichte, u.a. *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. (Hg. mit H.-B. Heller, B. Röwekamp) Marburg 2006. Weitere Forschungsschwerpunkte: Dokumentarfilm, mediale Geschichtsbilder, DEFA, deutsch-französische Medienbeziehungen.

Monika Weiß, M.A., Studium der Medienwissenschaft, Neueren Geschichte und Politikwissenschaft, derzeit wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Univ. Marburg. Promotionsvorhaben zum televisuell-gesellschaftlichen Umgang mit Geschichtsthemen in Living-History-Formaten unter Berücksichtigung eines internationalen Vergleichs.