

Peter Riedel

### Die Metastasen des Krieges. Über den Kriegsfilm als Genre und den Anachronismus der Sinne

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12036>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Riedel, Peter: Die Metastasen des Krieges. Über den Kriegsfilm als Genre und den Anachronismus der Sinne. In: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren 2007, S. 132–140. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12036>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Peter Riedel

## Die Metastasen des Krieges

### Über den Kriegsfilm als Genre und den Anachronismus der Sinne

„Ich legte mich auf den Boden  
und hörte die Welt ihre Runden drehn  
im Gleichschritt der Verwesung.“<sup>1</sup>

Krieg, um leben zu können, braucht Bilder. Soll ein Mensch in Bewegung sich setzen, nicht durch Befehl allein, sondern durch Suggestion eines souveränen Aktes, einer individuellen Entscheidung für den Krieg, muss eine Vorstellung abrufbar sein von der Natur seines Feindes, seiner selbst als Teil eines Volkes, einer Rasse, eines Staates oder einer Nation; ein Bild vom Zweck des Krieges, seinem denkbaren Ziel; bedarf es der *moving pictures*, bewegt-bewegender Bilder, als Mittel der Verfestigung und Steuerung imaginärer Mobilmachung.

Nicht weniger bedeutend ist die gegenläufige Tendenz. Spätestens seit dem zweiten Golfkrieg lässt sich angesichts der Nachrichtenbilder mit gleichem Recht von einer Demobilisierungsfunktion sprechen, das heißt vom Versuch, die Bildung organisierten Protestes durch ein Höchstmaß an informativer Steuerung, durch Bildregulierung, zu verhindern oder wenigstens einzudämmen.

\*

Selbst wenn wir hierzulande nur bedingt und in postheroischer Geisteshaltung in Kriegsgeschehen involviert sind, gehen wir doch permanent mit Bildern des Krieges um, verhalten uns zu ihnen und mit ihnen zur Wirklichkeit; konsumieren wir Genreproduktionen, deren Schematismen zunächst keine Verbindung mit einem wie auch immer gearteten Erfahrungsgehalt hiesiger Zuschauer eingehen zu können scheinen. Ihre Differenzbasis besteht aus einem mehr oder weniger breit abgesteckten Feld öffentlich kursierender Meinungen – den Signifikaten einer Gesellschaft – wie einer Vielzahl sozialer Ausdrucksformen, die von der Kriegsliteratur und *Oral History* über die tagesaktuelle Berichterstattung bis zum Kriegsfilm reichen, zum Dokumentarfilm, den Genreproduktionen einschließlich ihrer Parodien und nicht zuletzt zu essayistischen Eingriffen wie etwa *Loin du Vietnam* (*Fern von Vietnam*, 1967). Reale Kriegserfahrung hingegen, die für die Gestaltung vieler Produktionen, wie verzerrend auch

1 Müller 1977, 41.

immer, als Authentizitätsgarant von enormer Bedeutung ist, entfällt faktisch für einen Großteil der Zuschauer als Bezugsgröße.

\*

Nun scheint sich am Begriff des Krieges in den letzten Jahrzehnten eine Veränderung vollzogen zu haben, die sein Bild oder wenigstens dessen Auffassung durch das Publikum – einschließlich der analytischen Haltung – nicht unangetastet lassen kann. Eine zunehmende Konkretisierung jenes Diskurses scheint sich zu vollziehen, dessen Genese Michel Foucault in seiner Vorlesung *In Verteidigung der Gesellschaft* nachzeichnet, und demzufolge „die zivile Ordnung – an ihrer Basis, in ihrem Wesen, in ihren wesentlichen Mechanismen – eine Schlachtordnung ist“<sup>2</sup>. „Die Politik ist der mit anderen Mitteln fortgesetzte Krieg.“<sup>3</sup> Clausewitz' berühmte Formel, so Foucault, sei nur die Umkehrung dieses seit dem 17./18. Jahrhundert sich im Umlauf befindlichen Topos, der zunächst auf einen permanent schwelenden Rassenkampf zielte, späterhin aber Umkodierungen etwa in der dialektischen Geschichtsauffassung, im Modell des Klassenkampfes fand.<sup>4</sup> Die wesentliche Aufgabe bestünde darin, dass man „aus dem Frieden den Krieg herauslesen muss.“<sup>5</sup>

Anfang der 1990er 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 ehemaligen Jugoslawien oder in Ruanda zutragen, mit den Zerfallsprozessen in den westlichen Staaten, vom alltäglichen Vandalismus über die Ausschreitungen des rechtsradikalen Pöbels bis zu den Rassenunruhen in Los Angeles.<sup>6</sup> Ein globaler Bürgerkrieg sei im Gange, in sich ohne Ziel, ausgehend vom durchaus auch selbsterstörerischen Widerstand der Verlierer 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.“<sup>7</sup> Diese barbarisierte Variante des Bürgerkriegs habe längst schon Einzug in die Metropolen gehalten. „Seine Metastasen gehören zum Alltag der großen Städte.“<sup>8</sup> Wir stoßen auf eine Entfesselung der Kriegsmaschine im urbanen Milieu. Ein im engeren Sinne po-

2 Foucault 2001, 63.

3 Ebd.

4 Ebd., 99f.

5 Ebd., 67. Eine prominente konservative Spielart dieses Diskurses findet sich bei Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen* (1932) und *Theorie des Partisanen* (1963). Auch die noch zur Zeit des Kalten Krieges getätigte Äußerung Paul Virilios, „dass der totale Frieden der Abschreckung die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln ist“, stellt lediglich eine weitere Variante dar. Siehe Virilio/Lotringer 1983, 29.

6 Aus der jüngsten Zeit bieten sich die Unruhen in Frankreich und Australien als Beispiele an, ebenso die Gewaltausbrüche nach der Flutkatastrophe in New Orleans.

7 Enzensberger 1993, 17.

8 Ebd., 18.

litisches Bewusstsein existiert nicht mehr. Ideologien sind allenfalls noch äußerliches Etikett, „bloße Fetzen aus dem historischen Kostümfonds“<sup>9</sup>, „Faksimiles“<sup>10</sup>. Es geht buchstäblich um nichts, der Kampf ist zum Selbstzweck und Selbstläufer geworden.

Die Asymmetrisierung des Krieges, das Fehlen einer klaren Grenze zwischen Krieg und Frieden wie auch klar definierbarer Kriegsziele, das Verwischen der Differenz zwischen Kombattanten und Non-Kombattanten wie auch jener zwischen Front und Nicht-Front, die Tatsache also, dass die Kampfhandlungen nicht auf einen definierbaren Geländeabschnitt beschränkt bleiben, sondern prinzipiell überall aufflackern können – all diese Kennzeichen der neuen Kriege<sup>11</sup> finden sich auch hier, in der zum äußersten getriebenen Parzellierung des Kampfgeschehens, um zugleich die Möglichkeit einer emotiven Übersetzung der Bilder aus dem fernen Kriegsgeschehen in eigene Erfahrungszusammenhänge zu eröffnen. Es mögen dies abstrakte Verbindungsglieder sein; gleichwohl gewährleistet gerade die Unbestimmtheit des Geschehens, der mörderische Abstraktionsprozess selbst das Knüpfen dieser Verbindung.

Konnte Walter Benjamin im Ersten Weltkrieg noch einen „Versuch zu neuer, nie erhörter Vermählung mit den kosmischen Gewalten“<sup>12</sup> erkennen, so glitt jeglicher Überhebungsversuch an den heutigen Erscheinungsformen des Krieges ab. Seine Pathologie hat sich von Grund auf verändert. „In den Vernichtungsnächten des letzten Krieges erschütterte den Gliederbau der Menschheit ein Gefühl, das dem Glück der Epileptiker gleichsah.“<sup>13</sup> Ein Abgrund trennt die neuen Kriege von solcher Emphase der Vernichtung. Eher ließe sich von einem Verwesens sprechen denn von einem epileptischen Anfall, ließe sich eine Intoxikation der Menschheit diagnostizieren; erfahrbar hierzulande – vielleicht – im molekularen Krieg. Also Entropie statt kosmischer Gewalten.

\*

Das Bild der klassischen Schlacht, des Heldentums an der Front, bietet nur noch eine merkwürdige Verdrehung dieses Umstandes. 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, sich buchstäblich im Kreis bewegen lässt, mündet schließlich in die 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 des Aidid-Kabinetts tritt demgegenüber in den Hintergrund, das nationale Pathos stellt nur noch die Überformung einer unmittelbaren Kontiguitätsbeziehung dar.

Noch in anderer Hinsicht ist *Black Hawk Down* von Interesse: Als Film über einen der neuen Kriege steht er in einer anderen Relation zum historischen Bildervorrat als

9 Ebd., 23.

10 Ebd., 25.

11 Siehe hierzu ausführlich Münkler 2004.

12 Benjamin 1955, 124.

13 Ebd., 126.

etwa *Saving Private Ryan* (*Der Soldat James Ryan*, 1998). Zwar kann dieser als Gegenmodell zur sterilen medialen Berichterstattung aus den letzten Kriegen verstanden werden, als Versuch einer neuen Versinnlichung, einer Verleiblichung des Krieges<sup>14</sup>, so dass auch er qua Negation an die Bildtypen jüngerer Generation gebunden ist. *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, von 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 Kampfes gegen die USA und somit deren prinzipielle Verwundbarkeit vorgeführt werden soll.<sup>15</sup>

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.“<sup>16</sup> *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 steigt aus, 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.

\*

Wie verhält es sich nun aber mit anderen, parzellierten Formen des Kampfes, die auf keiner direkten Konfrontation bewaffneter Kämpfer mehr beruhen? Auf die jüngeren Formen terroristischer Kriegsführung wurde bereits verwiesen. Mit ihnen ist 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.<sup>17</sup> War aber nicht schon die Stadtguerilla Exempel eines in seiner Erscheinungsform grundlegend veränderten internationalen Kriegsgeschehens? Wie ließe sich rechtfertigen, einen Film über die Rote Armee Fraktion nicht als

14 Vgl. Paul 2003, 57 und 59.

15 Münkler 2004, 199.

16 Zitiert ebd., 52.

17 Ebd., 189.

Kriegsfilm einzustufen – vorausgesetzt, man möchte nicht bei einer Taxonomie der Oberflächenerscheinungen stehen bleiben und damit das Bild des Krieges, das im Genre-Kino produziert wird, analytisch verfestigen?

Vielleicht lässt sich, gerade in Würdigung des molekularen Kriegs, eine Perspektive entwickeln, die in Rechnung stellt, dass die neuen Kriege eher mit den vormodernen als mit den modernen zwischenstaatlichen Kriegen verwandt sind.<sup>18</sup> Dies aber impliziert auch ein divergierendes Bild des Kriegers. Mit der Verstaatlichung des Krieges, in deren Gefolge sich jener Diskurs vom im Frieden lediglich kaschierten Krieg herausbildete, ging zugleich die Disziplinierung des Kriegers einher<sup>19</sup>, seine Normierung und Unterordnung in der Armee als fester Institution; so wie nun umgekehrt der Zerfall der Staaten mit den neuen Kriegen auch die Entdisziplinierung der Bewaffneten nach sich zieht, die Dominanz marodierender Banden.<sup>20</sup>

Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelten aus dieser ursprünglichen „Äußerlichkeit der Kriegsmaschine gegenüber dem Staat den Mythos von der „nomadischen Kriegsmaschine“, sahen in ihr eine Gewalt am Werk, die sich gegen grundsätzlich jede Ordnung richte, und deren 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 die grundsätzlich Disziplinlosigkeit des Kriegers fördern, das Infragestellen der Hierarchie [...]“<sup>21</sup>

Welche Stellungen des (Kriegs-)Films zur Kriegsmaschine lassen sich nun unterscheiden, begreift man letztere als anti-hierarchische Negativität? Hier scheinen sich drei Tendenzen abzuzeichnen, von denen sich zumindest die ersten beiden von selbst verstehen mögen. Setzen wir zunächst an der äußersten Verkehrung an, der maximalen Einbindung in ein Ordnungssystem und eine klare Aktionslinie: Sie findet sich (trivialer Weise) vornehmlich in Kriegsfilmen, die mit territorialem Gestus operieren, Hierarchien und Segmentarität in Form geschlossener militärischer Einheiten, einer standhaften, schlagkräftigen Nation und ähnlichem propagieren. Nicht wenige Filme scheinen gleichwohl Ambivalenzen aufzuweisen, indem sie zwar an der Notwendigkeit von Kommandostrukturen festhalten, diese aber ‚vermenschlichen‘, an individuelles Führungsvermögen zu binden suchen. Dabei kann die Befehlsverweigerung 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 droht. So in Robert Aldrichs *Attack! (Ardennen)*, 1956) oder, in jüngerer Zeit, in Terrence Malicks *The Thin Red Line (Der schmale Grat)*, 1998).

Grundsätzlich speist sich diese erste Variante aus der Engführung von Konformismus, Unterordnung und – idealiter – ihrer absoluten Negation. Im Durchgang durch das Eine wird das Andere erreicht, werden Lebenswelten in Schutt und Asche gelegt –

18 Ebd., 59-89.

19 Ebd., 74 und 101f.

20 Ebd., 30. Vgl. Enzensberger 1993, 13.

21 Deleuze/Guattari 1992, 492.

aber stets mit dem Versprechen künftiger Ordnung. Eine klassische Kompromissbildung, die widerstrebende Interessen im selben Syntagma zu binden versteht. Die umfassende Zerstörung braucht einen noch umfassenderen Sinn, der ihre Kodifizierung ermöglicht, 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 attackiert: Er negiert das Einfangen, die heroische Überformung der Kriegsmaschine durch narrative und ideologische Schemata, sei es mittels satirischer Dekonstruktion in Genreparodien oder durch Überschreitung auf essayistische Ausdrucksformen wie in den Filmen *Loin du Vietnam* und *Krieg und Frieden* (1982). Die Funktion des letzteren sah Alexander Kluge darin, „dem Krieg Bilder zu nehmen, nicht ihm welche zu geben.“<sup>22</sup> Dies Nehmen der Bilder meint, sie von der bloßen Darstellung abzulösen, um sie in ihrer Funktionalität und somit in ihrer pragmatischen Dimension aufscheinen zu lassen. Sie sind nicht das Reale – außer für diejenigen die in ihnen denken<sup>23</sup> – 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 Produktion und Umproduktion realer Geschichte (nicht: ihrer Darstellung).

Diese Rückbindung an außerfilmische Bewegungen, das heißt der pragmatische Zusammenhang, die Verkettung mit einer eigenen kleinen Kriegsmaschine: den Protestbewegungen, mag als zumindest eine notwendige Bedingung für das Funktionieren des Anti-Kriegsfilms gelten. Eine Repräsentation als solche könnte kaum ernsthaft als Widerpart gesellschaftlicher Praxis fungieren. Der so verstandene Anti-Kriegsfilm fände seine wesentliche Differenzbasis im soziopolitischen Feld, wobei die Parodie den Akzent stärker auf genreimmanente Kriterien zu legen scheint, während der Essay-Film sich gänzlich außerhalb des Genres situiert. In jedem Fall bedarf es einer Aktivierung des Films als Element eines sozialen Gefüges.

Eine dritte Stellung des Kriegsfilms zur Kriegsmaschine setzt diese frei als anarchische Kraft, inszeniert ihre zersetzende Dynamik, auch ihre Schrecken, als abstrakte Utopie der Freiheit, ohne sich einer propagandistischen Übercodierung zu beugen. Hier ist an *Apocalypse Now* (1979) zu denken, der den Krieg ins schöpferische Delirium überführt, um seine nihilistische Dimension 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 in der Versicherung des Anderen der Zivilisation als solches bewahrt.

Eben dieser Traum von der ursprünglichen, undisziplinierten, keinen Reglementierungen unterworfenen Arbeit der Kriegsmaschine lebt nun, wengleich in kleinerer Münze, auch in diversen Produktionen fort, die nicht auf das eigentliche Kriegsgesche-

22 Kluge 1984, 322.

23 Ebd., 375: „Also: die Bildsequenzen sind etwas Reales für alle diejenigen, die in den Bildsequenzen denken.“

hen fokussieren: als Lebensform oder Ausdruckspotential, als das Negativ der Disziplinierung. So in Ted Kotcheffs *Rambo - First Blood* (*Rambo*, 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 Vietnamesewerden eines amerikanischen Elitesoldaten. Die einst über die Disziplin gegen den Soldaten gerichtete Gewalt<sup>24</sup> entäußert sich gegen ihren gesellschaftlichen Träger – eine Wiederaneignung der Kriegsmaschine. Vergleichbares geschieht im ersten Teil von *Full Metal Jacket* (1987), in dem am Ende einer brutalen, entwürdigenden Ausbildung die Rache des gedemütigten Private Pyle steht, der den Drill, die ihm widerfahrene Gewalt in einen Akt der Vernichtung gegen den Repräsentanten der Ordnung sich entladen lässt (ein Akt, der hier allerdings unmittelbar in Selbstzerstörung umschlägt).

Eine Variation dieses Topos bietet *Falling Down* (1993), der den Rachefeldzug eines vom Leben im Allgemeinen wie von seiner Frau im Besonderen enttäuschten Ex-Angestellten eines Rüstungskonzerns in Szene setzt. Die Stätten alltäglicher Zermürbung werden mit Waffengewalt bekämpft, vom übersteuerten 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.<sup>25</sup>

*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, um, anders als etwa in Filmen über terroristische Aktivitäten, weitgehend selbstbezogen zu operieren. Nicht wenige Action-Filme mögen in ihrem Kern entmilitarisierte Kriegsfilme sein, die auf zivile Kriegsmaschinen setzen. Man denke etwa an *Die Hard* (1988) und seine Sequels.

\*

Nun wird man einwenden, dass all dies mit dem Genre des Kriegsfilms nichts mehr zu tun habe, dass man hier allenfalls von einer symptomatischen Lektüre sprechen könne. Andererseits jedoch gehen bei Kriegsfilmen im engeren Sinne meist die Zusammenhänge verloren, werden verbogen, verschwindet der konkrete einzelne Krieg hinter ‚dem Krieg‘ als a-historischem Verderben.<sup>26</sup> Auch diese Filme sind nur Chiffren, müssen selbst symptomatisch gelesen werden.<sup>27</sup> Und entwirft am Ende nicht Danny

24 Münkler 2004, 74.

25 Ein klassischer Vertreter dieses Typus ist natürlich *Taxi Driver* (1976).

26 Vgl. Paul 2003, 42, 57 und 61.

27 Nicht mehr und nicht weniger übrigens als die Darstellungen antiker oder fiktiver Schlachten. Da nun Filme, die reale, moderne Kriege zum Gegenstand haben, diese so weit fiktionalisieren, dass es bei äußeren, oberflächlichen Authentizitätszeichen bleibt, scheint letztlich nichts gegen die Integration solcher Arbeiten in den Genrebegriff zu sprechen.



Boyles *28 Days Later* (2002) ein präziseres Bild der neuen Kriege, als die meisten augenscheinlich realistischen Kriegsfilme?

Natürlich orientiert sich das „lebendige Genrebewusstsein“<sup>28</sup> gerade an überkommenen Schemata, an stereotypen Situationen wie dem Schlachtgeschehen. Ihm könnte man Filme wie *Stammheim* (1986), *Falling Down* oder eben *28 Days Later* schwerlich als Kriegsfilme ‚verkaufen‘. Und eben 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 Zeit<sup>29</sup>, die ihn für eine kompakte Darstellung zu prädestinieren scheint, ist lange schon hinfällig. Dass Krieg etwas Anschauliches sei, ist allenfalls ein Gerücht. Das „lebendige Genrebewusstsein“ ist bereits auf der Ebene der Wahrnehmung hochgradig beschädigt. Oder zumindest begriffsstutzig, dergestalt, dass die Sinne nicht auf die neuen Kategorien eingestellt sind. Dass man Filme über den Terrorismus, aber zum Beispiel auch Spionagenfilme nicht als Kriegsfilme wahrnimmt, ist nur Zeichen eines sensitiven oder perzeptiven 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 zu relativieren, der den Krieg nur in seiner militärischen Erscheinung erfasst, andere Artikulationsformen ignoriert, und der im „lebendigen Genrebewusstsein“ seinen emotiven 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.<sup>30</sup>

Und: Die Inszenierung historischer Schlachten, so sie nicht unmittelbar pragmatisch gebunden ist – als Propaganda- oder Protestpartikel – ist vielleicht, allem Realismusversprechen zum Trotz, nur Ausdruck jener Negativität, die als Drängen einer Gegenwart, anti-realistisch, womöglich alle Genres trägt; verflüchtigt in die abstrakte Gestalt der Vernichtung; Widerschein jener Furie, von der Enzensberger in einem Gedicht schreibt, dass ihr, „die nicht auf uns hört“, alles gehört: „Hoffnung, denkt sie, / unendlich viel Hoffnung, / nur nicht für euch; / [...] / sie allein bleibt, ruhig, / die Furie des Verschwindens.“<sup>31</sup>

28 Vgl. Schweinitz 1994.

29 Vgl. Clausewitz 1980, 469: „In einem Punkt des Raums und der Zeit ist hier alles Handeln zusammengedrängt [...]“ [Herv. im Text].

30 Darauf verweist schon Knut Hickethier in Bezug auf die Darstellung klassischer (symmetrischer) Kriege. Siehe Hickethier 1989, v.a. 50-52. Anstatt nun Filme, die sich den tradierten Genrekonventionen verweigern (bzw. die in der Darstellung des Krieges nicht auf Kampfhandlungen im engeren Sinne fokussieren) aus dem Begriff des „Kriegsfilms“ auszuschließen, wird hier eine Perspektive angedacht, die die Ausschlussmechanismen des Genres wie der Genreanalyse gleichermaßen zu konterkarieren versucht.

31 Enzensberger 1980, 86.

## Literatur

- Benjamin, Walter: Einbahnstraße [1928]. Frankfurt/M. 1955.
- Clausewitz, Carl von: Vom Kriege [1832-1834]. Hg. von Werner Hahlweg. Bonn 191980.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari: Tausend Plateaus [1980]. Berlin 1992.
- Enzensberger, Hans Magnus: „Die Furie“, in: Ders.: Die Furie des Verschwindens. Gedichte. Frankfurt/M. 1980, S. 86.
- Enzensberger, Hans Magnus: Aussichten auf den Bürgerkrieg. Frankfurt/M. 1993.
- Foucault, Michel: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975/76). Frankfurt/M. 2001.
- Hickethier, Knut: „Krieg im Film – nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neueren Kriegsfilm-Diskussion.“ In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 75, 1989, S. 39-53.
- Kluge, Alexander: Die Macht der Gefühle. Frankfurt/M. 1984.
- Müller, Heiner: „Die Hamletmaschine“ [1977], in: Ders.: Material. Texte und Kommentare. Hg. von Frank Hörnigk. Leipzig 21990, S. 41-49.
- Münkler, Herfried: Die neuen Kriege. Reinbek bei Hamburg 2004.
- Paul, Gerhard: „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.
- Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Berlin 1932.
- Schmitt, Carl: Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen. Berlin 1963.
- Schweinitz, Jörg: „„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.
- Virilio, Paul, Sylvère Lotringer: Der reine Krieg [1983]. Berlin 1984.