

BANAL MILITARISM UND DIE KULTUR DES KRIEGES IM ZEITGENÖSSISCHEN US-AMERIKANISCHEN KINO

CARSTEN HENNIG

Die neuere wissenschaftliche Forschung nimmt Historien zunehmend auch als Konstruktionen bzw. Übereinkünfte in Prozessen gesellschaftlicher Kommunikation wahr, denen die Mediation von Moral- und Wertvorstellungen innewohnt. Im Hinblick auf die Einstellungen gegenüber Militär und Krieg spielt auch das Kino eine Rolle; eine Analyse der narrativen Strukturen von Kriegsfilmern wird daher Einsichten in das Phänomen des »Banal Militarism« liefern (vgl. Virchow/Thomas 2004).

Eine Veränderung dieser narrativen Strukturen in Bezug auf Militär, Patriotismus und Krieg zeigt die Analyse der Entwicklung amerikanischer Kriegsfilme seit den Ereignissen des 11. September 2001. Als Schlüsselfigur eines Films liefern der Filmheld sowie die von ihm im Rahmen des Handlungskonflikts eingeschlagenen Lösungswege die Interpretationsgrundlage, um die moralischen Haltungen, die sich unter der filmischen Oberfläche verbergen, zu erkennen und einzuordnen. Zentral hierbei ist die filmische Darstellung des Kriegshelden, der sich als Handlungsträger innerhalb des jeweiligen Konflikts bewegt und durch seine Erlebnisse, Taten und Haltungen den Wertehorizont skizziert, vor dem sich die Filmhandlung entfaltet. Anhand dieser Werte lassen sich Rückschlüsse ziehen auf die gesellschaftlichen Auffassungen von Krieg, die innerhalb des jeweiligen Films propagiert werden. Eine filmische Rückbesinnung auf Kriegshelden, die bereitwillig ihr Leben geben, insbesondere in Verbindung mit sowohl individuell wie auch kollektiv traumatisch besetzten Situationen, Darstellungen von Krieg als Symbol konstanter zivilisatorischer Selbsterneuerung, implizierte Schicksalhaftigkeit zwischenstaatlicher Gewaltanwendung und ein Wiederaufleben des Bürgerkriegsfilms, welcher schon immer für die Überwindung der inneren Spaltung als dem amerikanischen Kriegs-trauma per se steht, liefern in Prozessen einer Veralltäglichen des Militärischen Schablonen für eine

verstärkte Identifikation mit dem kriegs-rischen Habitus. Der Beitrag skizziert zunächst die Entwicklung des Kriegsfilmgenres, um sich dann einer medientheoretischen Argumentation über die Rolle von Film für die Verbreitung von Geschichtswahrnehmungen zuzuwenden.

DER AMERIKANISCHE KRIEGSFILM

In den USA war die Bedeutung von Kriegsfilmen schon früh wichtigen Akteuren in Politik und Militär bewusst: Als ein besonderer amerikanischer Ausdruck von Geschichtsbewusstsein liefert das Kino mit dem Kriegsfilm seit jeher einen Teil des Materials, aus dem Amerikaner ihre Auffassungen über Kriege formen konnten (vgl. Basinger 2003; Suid 2002; Rother 1998). Gleichzeitig entsprang den filmischen Bearbeitungen zwischenstaatlicher Gewalt stets auch ein politischer Kommentar, wie er generell in jeder Form von Stellungnahme zu einem gesellschaftlichen Status Quo implizit enthalten ist. Bereits vor 1920 lässt sich eine Zusammenarbeit der Streitkräfte mit den Produzenten von Filmen nachweisen, in denen das Militär dargestellt wurde (vgl. Suid 2002: 12-23). Mit dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg begann Hollywood, motiviert durch politischen Druck und Profitinteresse, seine kultur- und informationspolitischen Aufgaben deutlicher wahr zu nehmen. Nach dem Zweiten Weltkrieg trat das Fernsehen seinen Siegeszug an, und mit Vietnam bzw. Somalia wurde die Zweischneidigkeit der Kriegsberichterstattung deutlich: Alle konfliktbeteiligten Akteure hatten gelernt, die Medien – und mit ihnen die gesamte zivile Infrastruktur – zu instrumentalisieren, um die öffentliche Meinung und die Politik zu beeinflussen. Dies führte zu einem Ringen um den Zugriff auf sämtliche Mittel struktureller Aneignung (insbesondere in den Bereichen Informations- und Transportwesen), und dieser Kampf wird mit Ideen, Bildern und Vorstellungen ausgetragen, die mit Hilfe von Erzählungen verbreitet und herausgefordert werden. Er dreht sich folglich um die Kontrolle medialer Erzählformen und Verbreitungsmöglichkeiten. Während dem Fernsehen dabei die unmittelbare Präsentation von Kriegsereignissen entgegen kommt, entspricht deren mittelbare Repräsentation durch Kriegsfilme dem Charakter des Kinos.

Nachdem in den frühen 1990er Jahren die Entwicklung des Kriegsfilms zu einem Stillstand gekommen war (vgl. Basinger 2003: 332-341; Suid 2002: 645-673), schnellte die Produktion von amerikanischen Filmen, in denen kriegs-rische Auseinandersetzungen thematisiert werden, nach dem 11. September 2001 in beträchtlichem Ausmaß nach oben und erlebt eine wahre Renaissance (ebd.). Dabei ist nicht nur die Art von Filmen, die unter die klassische Bezeichnung »Kriegsfilm« fallen, wie etwa *Black Hawk Down* (Ridley Scott, USA 2001), *Hart's War* (Gregory

Hoblitz, USA 2002), *We were Soldiers* (Randall Wallace, USA/D 2002), *Windtalkers* (John Woo, USA 2002), *Tears of the Sun* (Antoine Fuqua, USA 2003), *Master and Commander* (Peter Weir, USA 2003), *Saints and Soldiers* (Ryan Little, USA 2003), *The Last Samurai* (Edward Zwick, USA/NZ/J 2003) oder *The Alamo* (John Lee Hancock, USA 2004), wieder verstärkt in Produktion gegangen, sondern das Thema »Krieg« hat auch auf andere Genres ausgestrahlt. Der Fantasie-Film eignet es sich an durch *King Arthur* (Antoine Fuqua, USA/IRL 2004), *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, USA 2004) oder die *The Lord of the Rings* Trilogy (Peter Jackson, USA/NZ/D 2001-2003), das Monumentalkino erwacht mit ihm in *Troy* (Wolfgang Petersen, USA/M/UK 2004), *Alexander* (Oliver Stone, USA/NL/D/UK 2004) und *Kingdom of Heaven* (Ridley Scott, USA 2005) zu neuem Leben, Dokumentarfilmer wie Paul Alexander mit *Brothers in Arms* (USA 2003), Errol Morris mit *The Fog of War* (USA 2003), Michael Moore mit *Fahrenheit 9/11* (USA 2004) sowie George Butler mit *Going Upriver – The Long War of John Kerry* (USA 2004) entdecken es für sich, und als eine Welle von »Civil-War-Filmen« kommen *Wicked Spring* (Kevin Hershberger, USA 2002), *Gods and Generals* (Ronald F. Maxwell, USA 2003) und *Cold Mountain* (Anthony Minghella, USA 2003) sowie *Strike the Tent* (A. Blaine Miller, USA 2005) auf den amerikanischen Markt. Die Spannweite der hinter den Kriegsdarstellungen liegenden potenziellen Thematiken reicht von Golfkriegs-Paranoia über rückwirkende Einbettungen nationaler Mythen und epischen Schlachten zwischen Gut und Böse bis zum Verschwimmen der Grenze zwischen intelligenter Dokumentation und plumper Propaganda. Um die neuen Strömungen des amerikanischen Kriegsskinos im Rahmen einer Untersuchung von »Banalem Militarismus« handhabbar zu machen, konzentriert sich vorliegende Untersuchung auf Spielfilme aus Produktionen mit maßgeblicher US-amerikanischer Beteiligung, die nach dem 11. September 2001 in den USA in die Kinos kamen, und in denen militärische Kampfhandlungen (vorzugsweise des US-Militärs) vor dem Hintergrund realer oder fiktiver Kriegsschauplätze dargestellt werden.

Die sozio-historische Funktion von Kriegskino

Die Analyse der zeitgenössischen US-amerikanischen Kriegsfilm erschließt deren sich in verschiedenen Kontexten wiederholende Repräsentationsstrategien, mit deren Hilfe kriegerische Auseinandersetzung als zentraler Teil des nationalen und individuellen amerikanischen Selbstverständnisses präsentiert wird. Das Kino stellt sich so in den Dienst eines gesellschaftlichen Mechanismus' nationaler Besinnung, mit dessen Hilfe sich das Trauma von New York verarbeiten lässt. Im Rahmen dieser Form von »Banal Nationalism« (vgl. Billig 1995) stellen die

jüngsten filmischen Auflagen militärischer Kampfhandlungen eine Neubearbeitung amerikanischer Kriegstraumata dar, die sich auf den verschiedenen Bedeutungsebenen der Filme materialisieren. Weil das Wiederaufleben des »Civil-War-Films« eine bedeutende Funktion innerhalb dieser komplexen Entwicklung des amerikanischen Kriegskinos hat, habe ich diese Entwicklung »Rebirth of a Nation« genannt (vgl. Hennig 2004). Der im Folgenden zu Grunde liegende filmanalytische Ansatz geht davon aus, dass mediale Repräsentationen von Krieg als Narrative in die gesellschaftlichen Prozesse kollektiver Konsensbildung eingebettet sind. Auf diese Weise lassen sich die im Phänomen »Rebirth of a Nation« enthaltenen Anteile von banalem Militarismus identifizieren. Das *Schichtenmodell des narrativen Films* (vgl. Schleicher 1991) eignet sich im Rahmen dieses Ansatzes als Analysemodell, denn es beschreibt die Tiefenstrukturen filmisch repräsentierter Narrative, wobei die unterschiedlichen Schichten jeweils verschiedene Stadien der Konstruktion bzw. Rezeption der betreffenden filmischen Sujets beschreiben, die ineinander verschachtelt sind. Während die oberste Schicht als Ebene der Präsentation die konkreten Mittel filmischer Darbietung beschreibt (Bildgestaltung, Montage etc., vgl. Bordwell 1985), verweist die unterste Schicht, im Lichte des konzeptionellen Rahmens, auf den jeweiligen »Weltentwurf« eines Films, sowie auf die damit verbundenen Selektionsprozesse, welche auf die Gesamtmenge realer Geschehnisse zurück verweisen. Diese »Rückanbindung« ist im Fall von Kriegsfilmen besonders ausgeprägt, denn es liegt in der Natur ihres Gegenstandes, Fiktion und Wirklichkeit durch die Konstruktion einer dramatischen Handlung vor einem historischen Hintergrund auf direkte Weise zu verbinden. Auch wenn die akkurate Darstellung von Geschichte noch nie eine der Stärken Hollywoods gewesen ist, bietet gerade das klassische Erzählkino mit seiner assoziativ-emotionalen Wirkweise eine intensive Art der Anteilnahme an seiner Form von Geschichte(n). Auf der untersten Ebene des Schichtenmodells findet daher die Einbettung der im Film dargestellten Thematiken und ihrer spezifischen Konstruktion als Narrative in den gesellschaftlichen Kontext statt. Deren Analyse verdeutlicht die Sinngebung, mit deren Hilfe das Kino die Konstruktion kollektiver nationaler Identität unterstützt; es muss daher als Medium zur Verbreitung von Geschichtswahrnehmungen gesehen werden (zum Zusammenhang von kollektiver Identität und Geschichtswahrnehmung vgl. Straub 1998).

Film als wohlgeformte Erzählung

Während filmische Geschichte immer eine Dramatisierung darstellt und damit teilweise fiktiv bleiben muss, ist ihre emotionale Wirkung, das Erleben der Geschichte, stets eine reale Erfahrung, die in einen narrativen Kontext eingebettet ist. Nach David Carr formen Narrative die

Basis menschlicher Identität, stellen sie doch die grundlegende Organisationsform dar, nach der Menschen ihre Erfahrungen strukturieren. Das gilt sowohl für die individuelle Ebene als auch für die gesellschaftliche Ebene, welche die Individuen einbindet. Folglich stellen Narrative ein Hauptmerkmal unserer historischen Existenz dar (vgl. Carr 1991). Gleichzeitig müssen »Historien« stets als Konstruktionen begriffen werden, die aus Übereinkünften resultieren, die in Prozessen sozialer Kommunikation verhandelt wurden, und die durch einen kreativen Akt eine technologische oder materielle Form und damit einen gewissen Grad an Objektivität erlangt haben (vgl. Straub 1998: 84-85), sei es z.B. als Text, als Monument oder als Film. Damit können Filme, die ein historisches Sujet behandeln, tatsächlich einen Einfluss auf die Selbstwahrnehmung einer Gesellschaft haben. Um unser Verhältnis zu solchen Repräsentationen dramatisierter Geschichte zu verstehen, ist es notwendig zu analysieren, wie die Struktur von Narrativen zur Konstruktion von Geschichte beiträgt, indem sie die Kluft aufhebt zwischen der Chronik von Geschehnissen und deren Dramatisierung. Die Identifikation der Merkmale einer »wohlgeformten Erzählung«, deren Funktion die Produktion kultureller Werte ist (Gergen 1998: 199), liefert hierfür notwendige Anhaltspunkte:

»Mit der Festlegung eines bestimmten Endpunkts und seiner Ausstattung mit einem bestimmten Wert, mit der Bevölkerung der Erzählung mit ganz bestimmten Akteuren und Gegebenheiten tritt der Erzähler in ein Reich der moralischen und politischen Bewertung ein. Als wertvoll gelten bestimmte Ziele (wie »gewinnen« im Gegensatz zum Handeln ohne Wettbewerbsgeist), bestimmte Individuen (wie Helden und Schurken im Unterschied zu Gemeinschaften) und besondere Formen der Beschreibung (beispielsweise der Welt als »materiell« im Gegensatz zu »spirituell«) (Gergen 1998: 187).

Eine glaubhafte Erzählung berücksichtigt außerdem spezifische kulturelle und subkulturelle Errungenschaften, die als soziale Formen »objektiver« Bewertung verstanden werden müssen, d.h. eine »wahre Geschichte« stellt nicht zwingend eine Erzählung von tatsächlichen Geschehnissen dar, sondern registriert vielmehr einen bestimmten Zustand im Bezug auf eine spezielle Gemeinschaft (vgl. Gergen 1998: 184). Narrative schaffen aber nicht nur kommunikative Welten, sondern sind selbst oft Bestandteile institutionalisierter Muster gesellschaftlichen Verhaltens und helfen in diesem Sinne bei der Erhaltung (bzw. bei der Veränderung) kultureller Tradition. Damit muss aber die Fähigkeit von Geschichte, »Wahrheiten« zu erschaffen, als kulturell definiert verstanden werden, wobei die Messbarkeit dieser Wahrheiten direkt mit bestimmten Gemeinschaften verbunden ist, und deren Aufrechterhaltung von der Fähigkeit dieser Gemeinschaften abhängt, kollektive Realitäten kontinuierlich (neu) zu verhandeln. Da auf diese Weise Historien und

ihre Narrative untrennbar mit kulturellen Werten und moralischen Standards verbunden sind, impliziert das Ausdrücken bestimmter Traditionen stets Zustimmung für die jeweilige Vorstellung über das Gute, das sie verkörpern. Repräsentationen von Geschichte handeln dementsprechend nur teilweise von der Vergangenheit, deren Bedeutung in Bezug auf das kulturelle Leben und dessen Wertespektrum aus einer jeweiligen Gegenwart heraus (re-)konstruiert wird, um aktuelle Auffassungen darüber zu erhalten, was »richtig« ist und was »falsch«. Im öffentlichen Diskurs entsteht »Konsens« (bzw. eine als geltend und als mehrheitlich anerkannt präsentierte Übereinkunft) über eine gemeinsame Geschichte in Bezug auf geteilte kulturelle Identität, wodurch in verschiedenen Gemeinschaften unterschiedliche Vorstellungen darüber entstehen können, auf welche Weise gemeinsame Vergangenheit gebildet wird und was sie beinhalten sollte. Auf diese Weise gewinnt der öffentliche Diskurs über kollektive Geschichte eine immense politische Bedeutung, und da es eine Frage kommunikativer und medialer Verhandlungen ist, welche Version die Oberhand gewinnt, beinhaltet der öffentliche Diskurs über Vergangenheit stets strategische Anteile struktureller Aneignung. Die Medien, als Vermittler des gesellschaftlichen Diskurses über kollektive Vergangenheiten und ihrer Repräsentationen, nehmen eine zentrale Stellung ein bei der Definition kultureller Identität, und im Hinblick auf das Kino liefert uns die Analyse der narrativen Strukturen von Kriegsfilmen Einsichten in dessen Beitrag zum Phänomen des »Banalen Militarismus«. Auf diese Weise kann die sozialpsychologische Funktion der Narrative, die im Mittelpunkt der dynamischen Prozesse zwischen Erinnerungskulturen und Mediationen von Moral- und Wertvorstellungen stehen, im zeitgenössischen populären Kino identifiziert werden als Mittel zur Konstruktion von gesellschaftlichem »Konsens«, in dessen Rahmen gemeinsame Geschichte(n), kollektive Erinnerung(en), soziale Mythen und ideologische Werte impliziert sind. Mit Hilfe der Analyse werden diese Haltungen offensichtlich gemacht und verdeutlicht, wie sehr das Kino eine spezielle (amerikanische) Form von Geschichts- und Politikbewusstsein darstellt – im vorliegenden Fall mit besonderem Augenmerk auf die Rolle des Militärs und des Krieges innerhalb dieses Diskurses.

AKTUELLE REPRÄSENTATIONEN VON KRIEG UND IHRE BEDEUTUNGEN

***Black Hawk Down* und der Wendepunkt eines Genres**

Mit Unterstützung des Militärs und der Regierung konnten der Regisseur Ridley Scott und der Produzent Jerry Bruckheimer ihren Film *Black Hawk Down* noch im Dezember 2001 in die amerikanischen Kinos bringen (vgl. Suid 2002: 670; Virchow/Thomas 2005: 301). Der Beginn des Films – untertitelt als »Hungersnot biblischen Ausmaßes« – verweist durch ästhetisierte Bilder im Stil der Nachrichten- und Hilfskampagnen, mit denen im Jahre 1992 der gesellschaftliche Konsens für ein militärisches Eingreifen der USA in Somalia mobilisiert wurde (vgl. Livingston 1997), auf Zeit, Ort und Motiv des sich in den folgenden zwei Filmstunden abspielenden Häuserkampfes. Der Film belebt die Schlacht von Mogadischu mit einer Akkuratheit wieder, wie man sie sich von einem Kriegsdrama mit historischem Hintergrund nur wünschen kann (vgl. Suid 2002: 670), gleichzeitig legen die einseitige Sichtweise der Filmhandlung und die Beschränkung auf die Kampfhandlungen der den Somalis militärisch weit überlegenen amerikanischen Elite-Soldaten dem Rezipienten Gefühle von Heldenmut, Stolz und Patriotismus nahe. Mit Hilfe einiger markanter Analysebeispiele wird die Dynamik der Konstruktion dieser Gefühle deutlich sowie die metaphorische Tragweite der durch sie implizierten Werthaltungen. Mit einem Dialog zwischen dem amerikanischen General und einem gefangenen somalischen Waffenhändler verweist der Film schon früh auf die blutige Eskalation des Mogadischu-Einsatzes am 3. Oktober 1993: Im Laufe dieses Verhörs etabliert die Kameraarbeit durch dezente Aufnahmeperspektiven die Unterlegenheit des Generals gegenüber dem Geschäftsmann. Der Dialog untermauert die Position der USA als fragwürdig, indem der Somali einen Vergleich zieht mit dem Revolverduell am O.K. Corral in Tombstone, bei dem 1881 Wyatt Earp, seine Brüder und Doc Holliday die Clanton- und die McLaury-Brüder konfrontierten. Die in *Black Hawk Down* von dem afrikanischen Gefangenen zu »K.O.« verdrehte Abkürzung deutet auf eine Umkehrung, denn in Mogadischu werden nicht die Kräfte von Recht und Gesetz siegen, und damit wird der Ausgang der Schlacht alles andere sein als »O.K.«. Außerdem steht der Verweis auf das wohl berühmteste Duell des Wilden Westens als Metapher für die »schießwütige« Haltung der amerikanischen Soldaten (die Ehrenhaftigkeit der Helden von Tombstone ist deutlich umstrittener als im modernen Western dargestellt), die an weiteren Stellen im Film aufgegriffen wird. Zum Beispiel wird einer der amerikanischen Soldaten im Basislager von einem Vorgesetzten zurechtgewiesen, weil er seine geladene Waffe ungesichert mit sich trägt. Der Soldat krümmt seinen Zeigefinger vor dem

Gesicht des Vorgesetzten, während er antwortet, dass dieser Finger seine Sicherung sei. Damit impliziert er, die Fähigkeit und die Autorität zu besitzen, sich über die allgemein gültigen militärischen Regeln hinweg zu setzen, während ihn die Geste selbst als »trigger-happy« bezeichnet. Später entgegnet der gleiche Soldat, während er sich darauf vorbereitet, sich erneut in das Kampfgebiet zu begeben, einem Kameraden, der Anstalten macht, ihn zu begleiten, dass er selbst besser kämpfe, wenn er auf sich allein gestellt sei. Diese Szene spielt sich kurz vor Ende des Films ab und kann im Rahmen weiterer politischer Implikationen des Films als Aussage gegen die Unterordnung amerikanischer Streitkräfte unter die Militärdoktrin der Vereinten Nationen gelesen werden, in der sich das Selbstverständnis der Vereinigten Staaten als »schießfreudiger Primus inter Pares« widerspiegelt. Diese Tendenz im Hegemonialstreben der Vereinigten Staaten von Amerika zieht sich durch die gesamte Erfolgsgeschichte des Medienprodukts »Schlacht von Mogadischu«, angefangen bei der an den Nachrichtenwerten des »violence journalism« (Sparre 2000: 254) orientierten Berichterstattung in den frühen 1990er Jahren über Film- und Zeitungsdokumentationen Mitte des vergangenen Jahrzehnts bis zu dem Bestseller (vgl. Bowden 2001), durch welchen die Schlacht von Mogadischu ihr besser bekanntes alias *Black Hawk Down* erhielt, sowie dessen gleichnamiger Adaption für die Leinwand (inkl. DVD- und Computerspiel-Vermarktung). Die Mechanismen des »Banalen Militarismus« innerhalb der filmischen (Re-)Konstruktion von Geschichte treten in der Gesamtentwicklung des Produkts deutlich hervor und zwar unabhängig von den Ereignissen des 11. Septembers, durch welche die Wahrnehmung von *Black Hawk Down* allgemein verzerrt wurde. Zunächst ist Scotts Film nämlich prinzipiell ein patriotisch aufgeladener Kriegsfilm wie jeder andere durchschnittliche Vertreter seines Genres auch. Er ist nicht mehr oder weniger rassistisch aufgeladen als die meisten anderen Filme, in denen der Gegner aus einem islamisch bzw. arabisch beeinflussten Kulturkreis stammt (vgl. Michalek 1989), und auch wenn die Darstellung der Somalis eher oberflächlich bleibt, so lässt sich das Gleiche über die Darstellung der amerikanischen Soldaten sagen. Zusätzlich übersahen Kritiker in der durch 9/11 beeinflussten Stimmung sogar das kritische Potenzial des Films, das sich zum Beispiel in den glorifizierenden Hubschrauberszenen in Verbindung mit einem rockigen Soundtrack zeigt, einer Referenz an den Hubschrauberangriff in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (USA 1979), eine der prominentesten Szenen innerhalb des Geschichte des Kriegsfilmgenres überhaupt. Ein Regisseur wie Ridley Scott muss sich im Klaren darüber gewesen sein, dass ein Verweis auf diesen Vietnam-Kriegsfilm das implizite kritische Potenzial mit sich bringt, das diesem Filmklassiker innewohnt. In diesem Sinne argumentiert auch Suid:

»After September 11, the cinematic images [in *Black Hawk Down*], however much blood flowed and however many men died, had the power to reinforce the patriotism that swept the United States« (Suid 2002: 673).

Viel signifikanter für die Analyse von Verschiebungen in Prozessen eines »Banalen Militarismus« nach dem 11. September ist die Rolle des Films als Einschnitt innerhalb der Entwicklungsgeschichte des Kriegsfilms: Zunächst ein Film in klassischer Combat-Tradition, stürzen mit den beiden Hubschraubern auch die Genrekonventionen ab. Scott dekonstruiert auf intelligente Weise die Regeln des Kampfes für das Publikum und für die Charaktere des Films, indem er auf unbekannte Ikonographie setzt (vgl. Basinger 2003: 339): Das Schlachtfeld in den Straßen ist unübersichtlich, die Kämpfer der Gegenseite tragen keine eindeutigen Erkennungsmerkmale, die Grenzen zwischen Zivilisten und Kombattanten sind fließend, die Strategien der Kampfparteien nicht vorhersehbar bzw. außer Kontrolle. Während die Mission der Soldaten im Chaos versinkt, verlieren auch die Rezipienten mehr und mehr die Orientierung, was auf der Ebene filmischer Umsetzung mit der Art von Kriegen korreliert, mit der sich demokratische Nationen in Szenarien nach Ende des Kalten Krieges mehr und mehr konfrontiert sehen (vgl. Münkler 2002).

Der neue Stil von Trauma und Heldenmythos

Die Entwicklung eines der traditionsreichsten amerikanischen Filmgenres hat durch *Black Hawk Down* mit den modernen Aspekten bzw. mit der Repräsentation heutiger Kriege gleich gezogen. Genau diese Entwicklung aber wurde mit der durch den 11. September 2001 ausgelösten neuen Welle von Patriotismus abgeschnitten und in traditionellere Bahnen zurückgeführt. So ist z.B. das kritische Potenzial eines Filmhelden gegenüber dem Krieg, das von ihm im Laufe der Evolution des Genres, insbesondere seit Vietnam, entwickelt wurde, quasi vollständig getilgt worden. Der von Randall Wallace gedrehte Film *We were Soldiers* beispielsweise gibt sich auf eine Weise visuell und emotional, als sei die Entwicklung der letzten 30 Jahre innerhalb der Filme über den Vietnam-Krieg niemals geschehen (vgl. Basinger 2003: 340), vielmehr bietet *We were Soldiers* eine siegreiche Perspektive auf das kollektive amerikanische Kriegstrauma des letzten Jahrhunderts, indem er die erste Auseinandersetzung im Rahmen des amerikanischen Engagements als militärischen Erfolg eines Himmelfahrtskommandos portraitiert, wunderbar hervorgehoben durch Parallelen zu General Custers Heldenmythos. Der Film beschreibt Ausbildung und Einsatz der ersten amerikanischen Mission im Vietnam-Krieg nach klassischem Erzählschema: Unter Lt. Col. Hal Moore (Mel Gibson) wird die Air-Cavalry neu zusammengestellt, parallel dazu präsentiert der Film das Privatleben der Soldaten,

deren Familien, Ehefrauen und Kinder. Dabei verknüpft die Darstellungsweise mit der Figur des Helden vielfältige Eigenschaften, z.B. seinen bis zur Waghalsigkeit reichenden Mut bei gleichzeitiger Dienstergebenheit (er testete vor diesem Einsatz Fallschirm-Prototypen). Er wird als liebevoller Familienvater dargestellt, seinen Männern gegenüber beweist er Führungsqualitäten, wobei auch die soldatische Männerbande als Familie dargestellt wird (dazu dient ein Gleichnis der Sioux-Indianer, in dem alle Krieger von allen Frauen des Stammes gesäugt wurden und alle Männer zu allen Frauen Mutter sagen, alle also Brüder sind). Seinem Land ist Lt. Col. Moore treu ergeben, und den Gefahren seines Berufs blickt er ins Auge, sogar als seinem Regiment die Nummer Sieben zugeteilt wird und der Film, unter Rückgriff auf General Custer, dem scheinbar unabwendbarem Massaker damit durch ein schlechtes Omen voraus greift (*The Last Samurai* bedient sich ebenfalls des Custer-Mythos', wenn auch in anderem Zusammenhang). In seiner Abschiedsansprache beteuert Moore/Gibson, dass er persönlich den ersten Fuß auf das Schlachtfeld setzen wird und sein Fuß auch der letzte sein wird, der es verlässt. Später demonstriert uns die Kamera aufdringlich, wie er sein Versprechen einlöst. Die vietnamesischen Soldaten in *We were Soldiers* werden nicht – wie in vielen anderen Filmen – vollkommen entpersonalisiert dargestellt: Sie haben ebenfalls Familien und erfüllen genauso ihre soldatischen Pflichten. In der Gebetsszene wird ihnen sogar das gleiche Anrecht zugesprochen, unter den Augen des Herrn zu kämpfen. Doch schon wenig später entpuppt sich diese Aussage als ironisch, denn es folgt die Bitte, die heidnischen Gebete der Gegner nicht zu erhören und die USA gewinnen zu lassen. Insgesamt erscheint die personalisierte Inszenierung des Gegners gestelzt, und gegen Ende des Films wird die Funktion dieser Darstellung deutlich: Die Lebensgefährtin eines gefallenen vietnamesischen Soldaten bekommt dessen Kriegstagebuch, welches während der Schlacht in amerikanische Hände fiel, von Moore/Gibson zugeschickt. Der Film benutzt den personalisierten Gegner, um an ihm die Tugenden des amerikanischen Soldaten kontrastieren zu können. Das Ende des Films zeigt das Vietnam-Kriegsdenkmal, abschließend werden die Soldaten, die in der im Film dargestellten Schlacht gefallen sind, mit Namen genannt. Der Film ist ein Heldenepos zum Gedenken an die Gefallenen, die Botschaft des in ihm enthaltenen »Banal Militarism« ist klar: Der taktische Sieg im Rahmen der strategischen Niederlage wird herausgehoben, um eine positive Identifikationsfläche für das hier transportierte Wertesystem und dessen Bedeutung für das kollektive Selbstverständnis einer kriegerischen Nation zu bieten. Mit Mel Gibsons Heldenhaftigkeit stellt *We were Soldiers* eine abstrakte Repräsentationsform von konstruktiv aufgearbeiteten Kriegstraumata dar. Andere Helden des zeitgenössischen US-amerikanischen Kriegsfilms streben ebenfalls nach Läuterung eines Kriegstraumas, wie etwa Nicholas Cage in *Windtalkers* oder Tom Cruise in *The Last Samu-*

rai, die durch erneutes Durchleben der traumatisierenden Situation versuchen, ihr persönliches Scheitern durch Erfolg bzw. durch Martyrium wieder gut zu machen. Die innere Reise des Helden, seine Selbstreflexion zur Überwindung des Krieges, wurde eingetauscht gegen die soldatische Pflicht zu sterben. Hier wird offensichtlich, wie sehr eine kritische Haltung gegenüber Krieg in den Hintergrund getreten ist, während die bewaffneten Konflikte aus Amerikas Vergangenheit sich zu stilisierten Darstellungen nationaler Mythen von Heldentum und Erlösung gewandelt haben (vgl. Hochgeschwender 2003).

Krieg als Wesenmerkmal der Natur

Auch der mit Oscars prämierte *Master and Commander* von Peter Weir bietet heldenhafte Tugenden im Überfluss, während mit kritischer Reflexion derselben geizt wird: Russel Crowe alias Capt. »Lucky Jack« Aubrey gibt sich zur Zeit der napoleonischen Kriege als erfahrener Draufgänger mit stolzer Autorität, je nach Situation gönnerhaft, energisch, bestimmt oder fürsorglich und immer pflichtbewusst. Um der Autorität von Capt. Aubrey Gewicht zu verleihen, setzt Weir als Symbol im Rahmen seiner Erzählstrategie das Bild von Admiral Nelson ein, unter dem der Kapitän gedient hat. Wichtig ist hierbei besonders die Geste des Kapitäns, der einem jungen Offiziersanwärter, der durch ein Gefecht einen Arm verlor, ein Buch aber Admiral Nelson schenkt. Der Innenband des Buches zeigt den Admiral ebenfalls mit fehlendem Arm: Die Botschaft der Szene ist die Ermutigung der Jugend, die Verdeutlichung der Kraft der Hoffnung und des Selbstvertrauens, inspiriert durch Vorbilder und Idole, und eine Aufforderung, mutig in den Kampf zu ziehen, was der Junge in der Endschlacht des Films dann auch mit großem Erfolg tut und damit selbst zum potenziellen Kriegshelden wird. Opfer müssen ebenfalls gebracht werden: Der beste Freund des Jungen stirbt im Kampf, und neben den zahlreichen Toten, die der Krieg fordert, stechen der Verlust eines Kameraden am Kap Horn und der Selbstmord eines Offiziersanwärters, der dem Druck der Führungsrolle nicht Stand hielt, hervor. In den Opfern und Schicksalsschlägen spiegelt sich immer wieder ein Grundthema der Darstellung, nämlich die Abhängigkeit des Menschen von höheren Mächten, Schicksal und Natur, die auch auf dem Schiff in der Person des Naturforschers präsent ist. Als Alter Ego der Heldenfigur wagt Dr. Stephen Maturin/Paul Bettany, Schiffsarzt, Biologe und Freund des Kapitäns, dessen ehrgeizige Haltung zu kritisieren. In bezeichnender Weise wird der Arzt dafür bei einem Unfall angeschossen, quasi eine Sanktionierung der Haltung, die sich gegen Obrigkeit und Bestimmung auflehnt. Auch biblischen Motiven trägt der Film Rechnung, wenn beim Gedenkgottesdienst für den Selbstmörder endlich der lang ersehnte Wind die lange Flaute beendet – ganz so, wie es zuvor das

Orakel, der schweigende alte Seebär, voraus gesagt hatte, der nur noch zusammenhangslos aus der Bibel zitiert, nachdem sein Kopfschuss in einer spektakulären Operation durch den Doktor behandelt wurde (er setzte ihm eine Münze aus Edelmetall ein). Die Schiffe stehen explizit für die jeweiligen am Konflikt beteiligten Akteure und sind damit stark national aufgeladen, was in den Äußerungen im Film so weit geht, den Anderen kulturell (als barbarisch) abzulehnen und zu bekämpfen. Dieser indirekte Hinweis auf die Gerechtigkeit des Krieges und das offene Ende des Films verweisen, in Zusammenhang mit den Darstellungen der Kämpfe auf dem Ozean als ewiges Katz und Maus Spiel, das hin und her wogt zwischen Kriegsglück und -list sowie zwischen Strategie und Material, auf einen Kreislauf der Natur, dem auch der Krieg angehört und unterliegt. Hier zeigt sich ein weiterer Aspekt von »Banalem Militarismus«, denn Krieg ist damit nicht mehr nur ein potenzieller Initiationsritus auf dem Weg in eine männlich dominierte Gesellschaft, sondern vielmehr ein allgemeines Symbol für eine grundlegendere Dynamik konstanter zivilisatorischer Selbsterneuerungsprozesse: Die Kriegshelden in *Master and Commander* und *The Last Samurai* sehen sich einer evolutionären Entwicklung von Technologie ausgeliefert, die sich als die Natur des Krieges deuten lässt bzw. mit welcher deutlich wird, wie sehr Krieg als ein zur Natur gehöriges Phänomen aufgefasst wird – ein Wandel, mit dem der kriegereische Habitus zum notwendigen Bestandteil des Menschen wird. Im Rahmen dieser filmischen Form von »Banalem Militarismus« liefern Helden, denen keine Wahl bleibt, als die Leiden des Krieges zu durchleben, ihrem Publikum Bewältigungsstrategien, um die dunklen Stunden der Geschichte erfolgreich in die kollektive Psyche zu integrieren, denn man kämpft und stirbt wieder für »das Gute«. Besonders deutlich wird diese Haltung innerhalb des neuen amerikanischen Kriegskinos in dem Film *The Alamo*, dessen Inhalt einer Metapher trotzigem Aufbegehrens amerikanischen Stolzes im Angesicht direkter Bedrohung des eigenen Territoriums gleicht, verkleidet als texanischer Mythos von Heldenmut und Martyrium für die Werte der Freiheit und Inbegriff des schießfreudigen *Primus inter Pares* innerhalb des amerikanischen Selbstverständnisses – stand doch Texas mit seinem Sonderweg als einziger Bundesstaat, der auf eine Vergangenheit als selbstständige Republik zurückblicken kann, stets als Sinnbild für den freiheitsliebenden (und Waffen tragenden) und unabhängigen Einzelgänger: texanischer Cowboy – amerikanischer Held (vgl. McEnteer 2004).

Die Renaissance des Bürgerkrieges

Im Rahmen der Wiedergeburt von Kriegsdarstellungen aus Hollywood nach dem 11. September 2001 materialisiert sich, in Europa tendenziell

unbemerkt, auch eine neue Welle von Filmen über den amerikanischen Bürgerkrieg. Der »Civil-War-Film« stand schon immer für die Überwindung eines kollektiven Traumas (vgl. Chadwick 2002), für die innere Heilung der nationalen Psyche der Vereinigten Staaten von Amerika. Dementsprechend beschränken sich diese Filme tendenziell auf die klassische Combat-Tradition ohne eine der beiden Konfliktparteien vollständig zu denunzieren, was einer endgültigen Wiedervereinigung im Wege stünde. Im »Civil-War-Combat-Film« sind es also weniger die unmittelbaren Inhalte der jeweiligen Filme selbst, als die Tatsache des auflebenden Phänomens als solchem, welche die These unterstreicht, das neue Hollywoodkino integriere mit seinen spezifischen Formen von »Banal Militarism« den Mythos von Krieg als evolutionärer und schicksalhaft gegebener Erscheinung der Natur in die Heilung der amerikanischen Psyche nach dem 11. September 2001. Auch *Cold Mountain* (Regie: Anthony Minghella), der wohl in Europa am stärksten rezipierte »Civil-War-Film« der neuen Welle, nimmt sich hier nicht aus, obwohl er vermeintlich starke Anti-Kriegstendenzen aufweist. Es stehen nämlich nicht die Schrecken des Kampfes an sich, sondern die üblen internen Zustände im Inneren des Landes, hervorgerufen durch die selbstgefälligen Aktionen der »Home Guard«, im Vordergrund der Darstellung von Kriegseignissen. Mehr noch als in *We were Soldiers* und *Master and Commander* dominieren christliche Motive die Einbindung der Charaktere in die Wirren des Krieges. *Cold Mountain* untermauert damit ebenfalls den Subtext von Kriegen als schicksalhaft bestimmten Ereignissen: Wenn die letzte Einstellung von Inmans (Jude Law) Tod einer auf dem Kopf stehenden Kreuzigungsszene gleicht, dann wird deutlich, dass zwar der Kampf gegen die innere Zerissenheit der Nation kein sinnloser ist, dass Inman aber sanktioniert wird, weil er ein Deserteur ist.

DIE FILMISCHE VERMITTLUNG DES KRIEGERISCHEN HABITUS

Filme dokumentieren die Situation ihrer Zeit, im Medium Kino manifestiert sich eine populäre Form des Diskurses kollektiver Gedächtnisbildung und dank Hollywood finden geschichtliche Stoffe ein Massenpublikum. Erfolgreiche Spielfilme setzen sich mit gesellschaftlichen Fragen von allgemeiner Bedeutung auseinander, in ihrem Zugriff auf historische Stoffe vermitteln sie Facetten nationaler Identität und beleben die entsprechenden Mythen als neue Muster wieder (vgl. Rother 1998). Ein Blick auf weitere aktuelle Kriegsdarstellungen bestätigt die Verbreitung des »Banal Militarismus« im Rahmen der neuen Repräsentationsstrategien. Die neueren Kriegsfilme aus Hollywood zeigen erschrockene Soldaten, die mit allen Mitteln für ihre Ideale einstehen und

notfalls das eigene Leben für die Freiheit geben, bevor das Filmende uns die Werte veranschaulicht, für die sich zu sterben gelohnt hat: Freie Menschen, geeint in bescheidenem Wohlstand und eingebettet in eine befriedete Nation. Der Wertewandel im neueren Kriegsfilm vermittelt, dass eine kritische Haltung gegenüber Krieg in den Hintergrund getreten ist. Die innere Reise des Kriegers zur Überwindung vorzivilisatorischen Konfliktmanagements (vgl. Simon 2002: 29) wurde abgelöst vom Sterben als notwendigem Teil von Krieg und gesellschaftlicher Erneuerung und Modernisierung. Der Kriegsheld hat seine lang erarbeitete kritische Grundeinstellung zurückgetauscht gegen die vollständige Identifikation mit kriegerischer Ideologie. Hinter dem Versuch, das Trauma durch erneute Kampfhandlungen zu tilgen, verbirgt sich eine Rachevorstellung. Die Idee, eine Krise durch erfolgreiche Re-Inszenierung zu überwinden, bejaht deren Gesamtumstände und stellt damit eine grundsätzliche Re-Identifikation mit Sinn und Mitteln des Krieges dar. Das neue Verständnis von Krieg in Hollywood spiegelt den gesellschaftlichen Einstellungswandel, der das traumatische Unglück von New York und die militärischen Auseinandersetzungen, die in diesem Zusammenhang von den Vereinigten Staaten geführt worden sind, in nationale Identifikationsangebote überführt und unter Rückgriff auf die Mechanismen des »Banal Militarism« den Krieg als notwendigen Bestandteil menschlichen Lebens symbolisiert.

LITERATURVERZEICHNIS

- Basinger, Jeanine (2003): *The World War II combat film: anatomy of a genre*. Updated filmography by Jeremy Arnold, Middletown/CT: Wesleyan University Press.
- Billig, Michael (1995): *Banal Nationalism*, London: Sage Publications.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Madison/WI: University of Wisconsin Press.
- Bowden, Marc (2001): *Black Hawk Down. A story of modern War*, New York/NY: Signet.
- Carr, David (1991): *Time, Narrative, and History*, Bloomington/IN: Indiana University Press.
- Chadwick, Bruce (2002): *The Reel Civil War. Mythmaking in American film*, New York/NY: Vintage.
- Gergen, Kenneth J. (1998): »Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein. Eine sozialkonstruktionistische Darstellung«. In: Jürgen Straub (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 170-202.
- Hennig, Carsten (2004): »Rebirth of a Nation. Das Kino im amerikanischen Kriegsdiskurs«. Newsletter Arbeitskreis Militärgeschichte 23.2, S. 37-40.
- Hochgeschwender, Michael (2003): »»Gods own Nation«: Der gerechte Krieg im Selbstbild der USA«. In: Nikolaus Buschmann/Dieter Langewiesche (Hg.), *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA*, Frankfurt/Main: Campus, S. 286-319.
- Livingston, Steven (1997): *Clarifying the CNN Effect. An Examination of Media Effects according to Type of Military Intervention*, Cambridge/MA: The Joan Shorenstein Center.

- McEnteer, James (2004): *Deep in the Heart. The Texas Tendency in American Politics*. Westport/CT: Praeger.
- Michalek, Laurence (1989): »The Arab in American Cinema: A Century of Otherness«. *Mar'a: a magazine dedicated to Mideastern cinema*. In: *Cineaste* 17.1, S. 3-9.
- Münkler, Herfried (2002): *Die neuen Kriege*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Rother, Rainer (Hg.) (1998): *Mythen der Nationen – Völker im Film*, München: Koehler und Amelang.
- Schleicher, Harald (1991): *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*, Tübingen: Niemeyer.
- Simon, Fritz B. (2002): »Was ist Terrorismus? Versuch einer Definition«. In: Dierk Baecker et al. (Hg.), *Terror im System. Der 11. September und die Folgen*, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Sparre, Kirsten (2000): »Conceptualising Changes in War Reporting«. *S+F. Vierteljahresschrift für Sicherheit und Frieden* 18.3, S. 252-258.
- Straub, Jürgen (1998): »Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung«. In: ders. (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Suid, Lawrence H. (2002): *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film*, Lexington/KT: University Press of Kentucky.
- Virchow, Fabian/Thomas, Tanja (2004): »Militainment als ›banaler‹ Militarismus. Auf dem Weg zu einer Militarisierung der politischen Kultur?«. In: Martin Löffelholz (Hg.), *Krieg als Medienereignis II: Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 297-325.

