

Michael Roth

War Games

Der „Krieg der Knöpfe“. Zu einigen medialen Aspekten des Krieges oder: Die Wirklichkeit hat das Kino wieder eingeholt

Vorbemerkung

Dieser Artikel wurde noch ganz unter dem Eindruck des Golfkrieges im Januar/Feber 1991 geschrieben. Er erschien erstmals im „Filmfolder“ im März 1991. Damals konnte niemand die Entwicklung im ehemaligen Jugoslawien voraussehen. Heute findet ein Krieg vor unserer Haustüre statt, der anstatt die von der Operation „Desertstorm“ der alliierten Truppen in Erinnerung befindlichen Bilder eines „unwirklichen“, hochtechnologischen Krieges täglich sehr reale Bilder schrecklicher Kriegsgreuel liefert. Der Bürgerkrieg in Bosnien-Herzegowina und Kroatien bringt uns die Schrecken bewaffneter Auseinandersetzungen täglich via Fernsehen in die Wohnzimmer. Angesichts dieser Umstände mag es zynisch erscheinen, sich mit Krieg als medialer Begebenheit bzw. mit dem Genre des Kriegsfilms auseinander zu setzen, ohne auf die aktuellen Ereignisse des Sommers 1992 einzugehen. Mir erscheint es jedoch ebenso zynisch, den Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien als Ausgangspunkt neuer, revidierter Erkenntnisse zum Thema „Krieg und Kino“ zu nehmen. Ich habe daher in der leicht überarbeiteten und erweiterten Form meines Artikels bewusst auf eine Aktualisierung verzichtet.

Vom ersten alliierten Bombenangriff auf Bagdad an (17. 1. 91) verfolgten Millionen von Menschen gebannt den Golfkrieg am Bildschirm. Aber die Fernsehbilder, die uns frei Haus geliefert wurden, blieben eigentümlich unreal. Gewohnte Seherfahrungen kollidierten einerseits mit einer Realität, die gar nicht in ihrem ganzen Umfang wahrgenommen werden konnte (bzw. die man nicht wahrnehmen wollte); andererseits war der Krieg selbst „medial“ geworden: ein audiovisuel-

les Mega-Ereignis per se, das, um die Verwirrung vollständig zu machen, von den „herkömmlichen“ Medien, vornehmlich vom Fernsehen, nicht in seiner ganzen Tragweite erfasst wurde, u.a. auch wegen der rigorosen Militärzensur. Ein doppelter „Medienkrieg“ also, zum einen Kriegsführung mit Hilfe hochentwickelter Medien, zum anderen Krieg als Medienereignis ...

Und Hollywoods Studios schienen bereitzustehen, ihren Golfkrieg zu produzieren. „Skip“, die Werbepostille der Kinobranche, wusste es damals am besten: In den USA wurden angeblich im Gefolge des Golfkrieges einschlägige Filme gedreht, laufende Produktionen wurden „aktualisiert“ und umgeschrieben. Das Medienereignis des Jahres hätte durchaus auch seinen Niederschlag auf der Kinoleinwand finden können – auszuschließen ist es noch immer nicht.

Krieg und Kino: Paul Virilio, Rainer Gansera

„Kino ist Krieg, weil der Krieg nicht nur das materielle Leben, sondern auch das Denken erfasst“ (Gustav LeBon).

Folgt man der Argumentation des französischen Philosophen Paul Virilio¹, so besteht ein enger Zusammenhang zwischen Krieg und „Kino“ generell und zwischen der Entwicklung modernster Kriegstechnologien einerseits und der Entstehung kinematographischer Gegebenheiten andererseits. Für Virilio ist Krieg „ein auf die Sinne gerichtetes magisches Schauspiel“²; Waffen sind „sowohl Werkzeuge der Zerstörung als auch der sinnlichen Wahrnehmung, Simulatoren der Sinneswahrnehmung“³; „Eroberungen

werden auf dem Gebiet der Wahrnehmung“⁴ gemacht; und: „Der Kriegsfilm muss nicht ein bestimmtes kriegerisches Geschehen wiedergeben, da der Film selbst in die Kategorie der Waffen gehört“⁵.

Entscheidende Veränderungen in der Kriegsführung ergaben sich durch Einbeziehung neuer Medien. Dazu gehörten der von Jules Janssen nach dem Vorbild des Trommelrevolvers entwickelte „astronomische Revolver“ zur Herstellung von Reihenaufnahmen (1874), die während des amerikanischen Bürgerkrieges von Unionstruppen verwendeten Lufttelegraphen zur Übermittlung von kartographischer Informationen und die im 1. Weltkrieg von kleinen Aufklärungsflugzeugen aus zwecks Luftaufklärung eingesetzten Fotoapparate. (Gerade das Beispiel des „astronomischen Revolvers“ zeigt, in welchem Ausmaß bei der Entwicklung neuer Medientechniken die Kriegstechnologie Pate stand).

Für Virilio ist es dabei von besonderer Bedeutung, dass alle technologischen Veränderungen (betreffen sie nun die Medien oder den Krieg) auf dem Gebiet der Wahrnehmung gemacht werden: „Das Schlachtfeld war von Anfang an ein Wahrnehmungsfeld, und das Kriegsgerät für Heerführer und Waffenträger ein Darstellungsmittel, vergleichbar dem Pinsel und der Palette des Malers (...). Für den Krieger geht die Funktion des Auges auf in der Funktion der Waffe. Deshalb haben die Kinematik der Kriegsflierei und der von ihr bewirkte Zusammenbruch des räumlichen Kontinuums seit 1914 die alte homogene Sicht der Dinge zum Platzen gebracht und zur Heterogenität der Wahrnehmungsfelder geführt.“⁶ Und: „Der Film kann

Unsichtbares sichtbar machen, das Sehen erleichtern. Er verbindet sich mit den Intentionen der Militärs, die feindliche Landschaft zu deuten und mittels beobachteter Prozesse unbekannte Prozesse zu realisieren.“⁷ Obwohl Virilios „Krieg und Kino“ bereits 1984 erstmals erschien, lesen sich Teile seiner Ausführungen wie hell-sichtige Kommentare zu beiden Aspekten des Golfkrieges, zur Art der alliierten Kriegsführung selbst und zur medialen Aufbereitung des Krieges durch das Fernsehen. Besonders interessant scheint mir dabei folgende Beobachtung: „Innerhalb von 150 Jahren hat sich das Schussfeld in einen Drehort verwandelt, das Schlachtfeld ist zu einem für Zivilisten zunächst gesperrten Filmset geworden.“⁸ Hier sei an die Aufnahmen erinnert, die uns von an Bomben befestigten Videokameras geliefert wurden. Das Auge des Fernsehzuschauers verfolgt dabei unmittelbar und direkt das anvisierte Ziel, wird gleichsam zum das Ziel anvisierenden Sprengkopf – bis nach dessen Detonation alle Sineseneindrücke verwischen und in eine totale Bildstörung übergehen: Sprengkopf und Auge des Betrachters haben ihr Ziel gefunden und „zerstört“; Ziel plus Bombe/Kamera = Auge werden im Augenblick der Einswerdung entmaterialisiert, der Wahrnehmung entzogen.

Gleich in doppelter Hinsicht aber ging die Realität des Golfkrieges über die von Virilio aufgestellten Thesen hinaus: Das oben erwähnte Beispiel lässt seinen Satz „Bei der Aufklärung aus der Luft mit Hilfe hochentwickelter Technologien werden die Aufzeichnungen zur *Echtzeit*, sie werden kinematisch“⁹ obsolet erscheinen, wurden doch Aufzeichnung und aufgezeichnete Aktion eins, zur quasi *doppelt wahrnehmbaren/wahrgenommenen Echtzeit*. Und Virilios Annahme, aufgrund des nuklearen Gleichgewichts des Schreckens sei die Anwendung der Waffensysteme nicht nur nicht vorstellbar, sondern fast unwichtig geworden („... geht es im

Krieg weniger darum, *materielle* – territoriale, ökonomische – Eroberungen zu machen, als vielmehr darum, sich der *immateriellen* Felder der Wahrnehmung zu bemächtigen“¹⁰) muss modifiziert werden. Denn die Eroberungen der alliierten Streitkräfte wurden auf beiden Gebieten gemacht, die immaterielle Bemächtigung der Wahrnehmungsfelder hatte die materielle Bemächtigung des kuweitischen und irakischen Territoriums zur Folge. Der Golfkrieg scheint daher den amerikanischen Philosophen Paul Feyerabend zu bestätigen: „Anything goes“.

„Stell' dir vor, es gibt Kriegsfilme, und keiner geht hin“ (Rainer Gansera)

Der deutsche Filmpublizist Rainer Gansera geht bei seinen „Anmerkungen zum Kriegsfilm“¹¹ sowohl von Paul Virilios Thesen zu Krieg und Kino als auch von Georg Pichts Arbeiten über den Krieg und Theodor W. Adornos Studien zum autoritären Charakter aus, sowie von der Unvorstellbarkeit eines Krieges: „... weil es den Krieg, zu dem man hingehen könnte, gar nicht mehr gibt“¹².

Gansera stellt fest, dass bei Kriegsfilmbesuchern die Bereitschaft besteht, an einem „Delirium der Gewalttätigkeit“¹³ teilzunehmen. Diese Bereitschaft sei zusammengesetzt aus: Schwäche, Angst, Langeweile, Fremdheit, Ausdruckslosigkeit oder Marginalität im sozialen Leben; für den „autoritären Charakter“ fand Theodor W. Adorno analog dazu die Polarität von: Sentimentalität und Vernichtungswut; Gemütlichkeit und Brutalität; Kitsch und Sadismus. Als Grundmuster, so Gansera, finde man diese Polaritäten auch in allen Kriegsfilmen. „Dieses Muster bildet ein *Faszinosum* – und noch der, der darüber spricht, benutzt eine Lust an diesem *Faszinosum*. (...) Der Lust am *Faszinosum* gilt das eigentliche Interesse, unausgesprochen auch dann, wenn an Kriegsfilmen sich immer wieder heftig die Frage entzündet, ob sie Anti- oder Pro-Kriegsfilme sind.“¹⁴ Weiters ver-

wendet Gansera, in Anlehnung an Georg Picht, den Begriff *magische Identifikation*: „Die Einsicht in magische Identifikationen, die Einübung, im Freund-Feind-Schema zu denken, zu fühlen, zu sehen – dafür war und ist das Kino der bevorzugte Übungsplatz. Schon das Verhältnis des Zuschauers zum Leinwandhelden ist (...) das Paradebeispiel für eine *magische Identifikation*.“¹⁵ Grundlegend dabei ist Ganseras These, dass „in Bereichen und Diskursen, die aufs erste gar nichts mit ‚Krieg‘ zu tun haben, das Moment der Aufrüstung, der Zurüstung auf Krieg“¹⁶ zu entdecken ist.

In einer Analyse der Filme APOCALYPSE NOW und KOMM UND SIEH gelingt Gansera der Nachweis, dass auch sich „kritisch“ oder „aufgeklärt“ gebende Kriegsfilme inszenatorisch dem *Faszinosum des Autoritären*, der *magischen Identifikation*, dem Denken im *Freund-Feind-Schema* erliegen.

Somit bleibt festzuhalten:

„Film“ und „Kino“ korrespondieren heftig mit „Krieg“, egal, ob sie den Krieg zum Thema haben oder nicht. In Bezug auf die Wahrnehmungsweise ist „Kino“ gleich „Krieg“.

Als Genre kann der Kriegsfilm nicht nur an den üblichen Merkmalen geographischer, zeitlicher, thematischer, motivischer, dramaturgischer oder produktionstechnischer Natur bestimmt werden, sondern an seiner doppelten Affinität zum „Krieg“ im Wahrnehmungsbereich (Virilio) und dem ideologischen Korsett des generellen *Faszinosums*, das auch inszenatorisch kaum zu sprengen ist und jeden Versuch der Kategorisierung in „Anti“- und „Pro“-Kriegsfilme zum Scheitern verurteilt (Gansera).

Am Beispiel des amerikanischen Vietnamfilms (der nicht notwendigerweise den „Krieg“ darzustellen hat, um als „Kriegsfilm“ zu gelten) lässt sich nachweisen, dass Filmemacher nicht nur an der oben aufgezeigten inszenatorischen Unmöglichkeit „kritisch“ zu sein scheitern, sondern auch an der politischen, his-

torischen oder gesellschaftlichen Funktion von Film und Kino.

Krieg im Kino: Die amerikanischen Vietnam-Filme 1975–1990. Vergangenheitsbewältigung oder Geschichtsklitterung?

Schon beim Vietnamkrieg spielten die Medien eine entscheidende Rolle. Als Anfang 1968 die nordvietnamesische Volksarmee und der Vietcong während der Tet-Offensive bis nach Saigon vorrückten und die alte Kaiserstadt Hue eroberten, verfolgten Millionen von Amerikanern vor dem Fernsehschirm die Niederlage der US-Soldaten in diesem ersten live übertragenen Krieg der Weltgeschichte. Die bis dahin gespaltene Nation wurde via Rundfunk und Fernsehen geeint. Die Stimmung schlug um, immer mehr Amerikaner forderten einen Ausstieg aus dem Vietnamkrieg. Die Medien, die die logistische Unterstützung der US-Öffentlichkeit sichern wollten, scheiterten an ihren eigenen Mitteln. „Die Geschichte über TET ist eine Geschichte über zwei Nationen – über Amerika vor und über Amerika nach TET. Es kam einem Einschnitt in unsere Geschichte gleich.“ (Mark Perry)

Die US-Filmbranche jedoch, die immer schon sensibel auf heikle gesellschaftliche und politische Stimmungen im Lande (re)agiert hatte, hielt sich (mit Ausnahme von *DIE GRÜNEN TEUFEL*, 1967) wohlweislich zurück. Erst Mitte der 70-er Jahre wurde der Vietnamkrieg zum Kino-Thema. Erste Annäherung an das amerikanische Trauma waren Filme, die die psychischen Deformationen der Vietnam-Heimkehrer zu zeigen versuchten (*TAXI DRIVER*, Martin Scorsese, 1975, *COMING HOME*, Hal Ashby, 1977)¹⁷; mit *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola, 1976–1979) und *DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN* (Michael Cimino, 1978) fand der vietnamesische Dschungel als

Schauplatz Eingang in den Film. Wenn aber am Schluss von *The Deer Hunter* die Protagonisten „God Bless America“ anstimmen, bleibt die Frage, ob es sich dabei um ein patriotisches Statement oder um blanken Hohn und Spott für dieses Amerika handelt, offen.¹⁸

Die Bereitschaft der Amerikaner, sich kritisch mit ihrer Vietnamkriegs-Vergangenheit auseinanderzusetzen, nahm in dem Maße ab, in dem der Krieg in die Ferne rückte. Besonders deutlich wird dies an *RAMBO* (Ted Kotcheff, 1982) und den Filmen Oliver Stones (*PLATOON*, 1986; *GEBOREN AM 4. JULI*, 1989). Ted Kotcheff und Co-Autor Sylvester Stallone blieb es vorbehalten, die Lage der amerikanischen Nation am Beginn der 80-er Jahre und die veränderte Einschätzung des Vietnamkrieges exakt widerzuspiegeln: *RAMBO* brachte das Dilemma auf den Punkt. Nicht die Fehler der amerikanischen Außenpolitik, die den Krieg überhaupt ermöglicht hatten, wurden für das Desaster verantwortlich gemacht, sondern der „vorschnelle Rückzug“ – man habe die Soldaten im Stich gelassen und davon abgehalten, ihren Job zu erledigen. John Rambo war der Prototyp des desillusionierten, doppelt traumatisierten Vietnam-Veteranen: Als Angehöriger einer geschlagenen Armee mit dem Stigma des Verlierers behaftet, war er in ein Land zurückgekehrt, das mit ihm und seinesgleichen schon lange nichts mehr zu tun haben wollte. Mit der Kleinstadt, die im pyrotechnisch brillanten Finale in Flammen aufgeht, ging auch die Hoffnung, diesen Krieg produktiv zu bewältigen, in Flammen auf.

Es fällt auch schwer, Oliver Stones *PLATOON* die angeblich kritische Gesinnung abzunehmen. Dennoch wurde der Film mit Preisen überhäuft: Drei „Golden Globes“, ein „Goldener Bär“ bei den Filmfestspielen in Berlin, vier „Oscars“. Der Film erzählt von Heldentum, Kameradschaft, Verrat, von jungen, den Kriegsergebnissen fast hilflos ausgesetzten

Soldaten und von alten Haudegen, die einander bekämpfen, als ob es keinen anderen „Feind“ gäbe. Wie wahr. Der „Feind“ ist in *PLATOON* eine gesichtslose Masse, der Krieg ein geschichtsloses Ereignis, der Film selbst eher ein „Buddie-movie“ im Kriegskostüm denn die behauptete Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Vietnam. Während die amerikanische Fachpresse Oliver Stones autobiographischem Film attestierte, „objektiv“ und fair mit dem Thema Vietnam umgegangen zu sein, stieß *PLATOON* in Europa berechtigterweise auf größere Skepsis.

Mit *PLATOON* und *GEBOREN AM 4. JULI* hat Oliver Stone zum Vietnamkrieg die wohl unbefriedigendsten Filme geliefert. Stone erlag nicht nur der Faszination der filmischen Kriegsdarstellung, ohne auch nur im geringsten an Coppolas wuchtigen Stil anschließen zu können; im Verein mit seiner totalitären, alles der „guten Absicht“ unterstellenden und den Zuschauer auf seine, Stones, ideologische Position fixierenden, zum Teil aber auch uninspirierten und bewusst auf ein Massenpublikum gerichteten Inszenierung ist auch die gute Absicht kaum mehr erkennbar.

Die meisten amerikanischen Vietnamfilme scheiterten an der Darstellung des Traumas, inhaltlich und/oder formal. (Die Betonung liegt dabei auf amerikanisch – denn der seriöseste Vietnamfilm ist eine britische Produktion eines amerikanischen Regisseurs: *FULL METAL JACKET* von Stanley Kubrick). *RAMBO* ist dabei in seiner kruden Vereinfachung, in seiner reaktionären Haltung durchaus bemerkenswert. Kotcheff und Stallone gaben erst gar nicht vor „kritisch“ und „aufgeklärt“ zu sein, leisteten aber filmisch durchaus Beachtliches. *RAMBO* war der sichtbare Ausdruck der amerikanischen Krise¹⁹, und deshalb wird sich Sylvester Stallone sein Stirnband nicht mehr umbinden und den Golfkrieg gewinnen müssen – obwohl *RAMBO IV* bereits angekündigt ist.

Literatur:

Rainer Gansera: „Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode“ (Shakespeare). Anmerkungen zum Kriegsfilm. In: epd Film Nr. 11/1988, Seite 18 ff.

James Monaco: American Film Now. Carl Hanser Verlag, München, Wien 1985.

Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Fischer Taschenbuch 6645, Frankfurt am Main 1989 (= Fischer Sozialwissenschaft).

Anmerkungen:

- 1) Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt 1989.
- 2) Virilio, Seite 10.
- 3) Virilio, Seite 10.
- 4) Virilio, Seite 13.
- 5) Virilio, Seite 14.
- 6) Virilio, Seite 35.
- 7) Virilio, Seite 46.
- 8) Virilio, Seite 20.
- 9) Virilio, Seite 33.
- 10) Virilio, Seite 13.
- 11) Rainer Gansera: „Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode“ (Shakespeare). Anmerkungen zum Kriegsfilm. In: epd Film.
- 12) Gansera, Seite 19.
- 13) Gansera, Seite 18.
- 14) Gansera, Seite 19 (Hervorhebungen von mir).

15) Gansera, Seite 19 (Hervorhebungen von mir).

16) Gansera, Seite 19.

17) Der Rückgriff auf den Vietnamkrieg als Erklärungsmuster für psychische Deformationen (TAXI DRIVER; CUTTER'S WAY, Ivan Passer, 1981) erscheint nicht immer logisch bzw. notwendig. Travis Bickle könnte ebenso gut einem Roman von James Ellroy oder Andrew Vacchs entsprungen sein, ohne dass deren psychopathische bzw. soziopathische „Helden“ auch nur das Geringste mit dem Vietnamkrieg zu tun hätten.

„In TAXI DRIVER haben die paranoiden Begabungen des Drehbuchautors Paul Schrader und des Regisseurs Scorsese ihre Entsprechung gefunden; der rastlose Robert de Niro ist der Dritte im Bunde. Sie haben versucht, in den Siebzigern einen ‚film noir‘ wie in den späten vierziger Jahren zu machen. (...) Leider ist 1976 nicht 1948. Was soll also heute ein ‚film noir‘.“ (James Monaco, American Film Now, Seite 119).

„Obwohl die Filmemacher wahrscheinlich nicht bewusst darauf spekuliert haben, galt doch ein großer Teil der Aufmerksamkeit, die COMING HOME erregte, den Liebesszenen und anderen Details aus den Lebensumständen eines Querschnittgelähmten.“ (Monaco, Seite 214).

18) Ciminos Interesse für amerikanische Geschichte hielt noch eine Zeit an. Aber Amerika wollte plötzlich nichts mehr davon wissen. Das Liebkind der Filmindustrie fiel in Ungnade, sein großartiger, geschichtsträchtiger Spätwestern HEAVENS GATE (1980) ruinierte nicht nur seinen Ruf in den USA, sondern

auch die Produktionsfirma United Artists. Fünf Jahre später kehrte Cimino zurück. Wieder ist es ein widersprüchlicher, umstrittener Film, und wieder geht es (indirekt) um Vietnam (IM JAHR DES DRACHEN).

19) Dass John Rambo im zweiten Teil (RAMBO II – DER AUFTRAG) nach Vietnam zurückkehrt, ist die ebenso logische wie überflüssige Konsequenz des reaktionären Klimas unter Reagan. Ebenso logisch ist der Absturz von RAMBO III an der Kinokassa: Zum einen handelte es sich nicht um einen (offiziellen) amerikanischen Krieg, zum anderen kam der Film um mindestens zwei Jahre zu spät. Gorbatschow, so schien es, hatte die Welt verändert, für John Rambo war in dieser anderen Welt kein Platz mehr.

Dr. Michael Roth, Filmwissenschaftler der Aktion „Film Österreich“ (zur Zeit der Abfassung des Beitrages).