

Rasmus Greiner

Die neuen Kriege im Film

Jugoslawien – Zentralafrika –
Irak – Afghanistan

SCHÜREN

Inhalt

Danksagung	7
Einleitung	8
1 Grundlagen	11
1.1 Das Phänomen der neuen Kriege	11
1.2 Die neuen Kriege und die Medienberichterstattung	26
1.3 Die neuen Kriege und der Film	37
2 Jugoslawien	56
2.1 Bilder des Balkans in der internationalen Filmgeschichte	56
2.2 Chronologie und politische Hintergründe des Jugoslawienkrieges	61
2.3 Die Rolle der Medienberichterstattung im Jugoslawienkrieg	64
2.4 Die filmische Darstellung des Jugoslawienkrieges	70
2.5 WELCOME TO SARAJEVO	78
2.6 BEHIND ENEMY LINES	103
2.7 NO MAN'S LAND	127
2.8 Zusammenfassung	150
3 Zentralafrika	154
3.1 Bilder Zentralafrikas in der internationalen Filmgeschichte	154
3.2 Chronologie und politische Hintergründe der neuen Kriege in Zentralafrika	163
3.3 Die Rolle der Medienberichterstattung in den neuen Kriegen in Zentralafrika	171

3.4	Die filmische Darstellung der neuen Kriege in Zentralafrika	178
3.5	BLACK HAWK DOWN	183
3.6	HOTEL RWANDA	215
3.7	BLOOD DIAMOND	240
3.8	Zusammenfassung	264
4	Irak	269
4.1	Bilder des Nahen Ostens in der internationalen Filmgeschichte	269
4.2	Chronologie und politische Hintergründe des Irakkrieges	282
4.3	Die Rolle der Medienberichterstattung im Irakkrieg	286
4.4	Die filmische Darstellung des Irakkrieges	295
4.5	THE HURT LOCKER	307
4.6	REDACTED	333
4.7	GREEN ZONE	359
4.8	Zusammenfassung	383
5	Afghanistan	389
5.1	Bilder Afghanistans in der internationalen Filmgeschichte	389
5.2	Chronologie und politische Hintergründe des Afghanistankrieges	396
5.3	Die Rolle der Medienberichterstattung im Afghanistankrieg	399
5.4	Die filmische Darstellung des Afghanistankrieges	406
5.5	CHARLIE WILSON'S WAR	410
5.6	LIONS FOR LAMBS	431
5.7	Zusammenfassung	454
6	Neue Kriege – neue Bilder – neue Geschichten?	458
7	Entgrenzungen	466
	Anhang	470
	Literatur- und Quellenverzeichnis	470
	Internetquellen	477
	Videospiele	484
	Filmografie	484
	Abbildungsverzeichnis	489

Einleitung

Die Gestalt des Krieges hat sich gewandelt. Das Auftreten substaatlicher Akteure, die systematische Missachtung der Menschenrechte, der Aufbau leistungsstarker Kriegsökonomien und der Einsatz von Strategien der asymmetrischen Kriegsführung machten neue politikwissenschaftliche Ansätze erforderlich. Mehr noch, die ‹neuen Kriege›¹ unterscheiden sich nicht nur in ihrer Beschaffenheit, sondern auch in ihrer medialen Repräsentation von früheren Konflikten: Aktuelle Technologien wie die Live-Schaltung und die weltumspannenden Informationskanäle des Internets revolutionierten die Berichterstattung und untergruben gleichzeitig die Glaubwürdigkeit der offiziellen Lesarten. Der bloße Verdacht², unter der Oberfläche der medialen Realität könne sich noch etwas anderes verbergen, begünstigte die Funktionalisierung eines anderen, bedeutend älteren Mediums in der Rolle eines übergeordneten Reflexionsraums: Der fiktionale Film besitzt die Macht, seine spezifischen Identitäten, Polaritäten und Stereotype in die Wahrnehmung der neuen Kriege nachhaltig einzuschreiben.

Die filmische Aufarbeitung der neuen Kriege zu analysieren heißt gleichermaßen, die Geschichte und das bisherige mediale Bild der bedeutendsten Krisengebiete nachzuzeichnen. Erst in der Gesamtschau, einem panoramatischen Überblick, der es erlaubt, zu vergleichen und zu kontrastieren, wird ersichtlich: Der fiktionale Film reflektiert nicht nur das Geschehen, sondern unterzieht auch die vorherrschenden Denkbilder und Klischees einer kritischen Re-Lektüre. Umgekehrt müssen die filmischen Darstellungen der neuen Kriege als Teile größerer Diskurse begriffen werden. Sie sind mit den Worten Knut Hickethiers ‹eingebettet in ein Feld unterschiedlicher Variablen und Bedingungen der tatsächlich ablaufenden

1 Vgl. Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg 2002.

2 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München 2000, S. 32.

historischen Prozesse».³ So wurde die Wahrnehmung der Kriege in Afrika und in Afghanistan durch den Jugoslawienkrieg und den Irakkrieg schlichtweg überlagert: Während der von 1991 bis 1995 andauernde Jugoslawienkrieg bereits von 1994 bis 2001 ausführlich in fiktionalen Filmen thematisiert wurde, spielten die seit Anfang der neunziger Jahre wütenden Kriege in Afrika erst in den Jahren nach 2001 eine bedeutendere Rolle. Allerdings brach das Subgenre des Afrikakriegsfilms Mitte 2006 – zeitgleich mit der Verschlechterung der Lage im Irak – für einige Zeit abrupt ab. Stattdessen wurden besonders in den Jahren 2007 und 2008 zahlreiche Irakkriegsfilme gedreht – eine Flut, die erst 2009 mit der Präsidentschaft Barack Obamas spürbar abflaute. Die filmische Auseinandersetzung mit dem Afghanistankrieg begann hingegen von vornherein äußerst schleppend: Erst ab 2007, sechs Jahre nach Kriegsbeginn, wurde eine Handvoll Filme gedreht. Die aktuellen Entwicklungen – der geplante Abzug der internationalen Schutztruppe und die anhaltende Gewalt – lassen allerdings vermuten, dass das «cycle»⁴ des Afghanistankriegsfilms noch nicht abgeschlossen ist.

Um jedoch die ästhetischen und stilistischen Gestaltungsprinzipien, die Erzählstrukturen, die Verfahrensweisen und die Wirkungsabsichten der Filme herausarbeiten zu können, sind differenzierte Einzelanalysen unumgänglich. Nur in ausführlichen Close Readings kann das volle filmische Darstellungsrepertoire erfasst werden. Zudem sollen die ausgewählten Filme die ganze Breite der fiktionalen Aufarbeitung der neuen Kriege im europäischen und us-amerikanischen Kino abdecken. Von besonderem Interesse ist hierbei der Bezug zu realhistorischen Geschehnissen, deren Reflexion und fiktionale Re-Inszenierung. Aufgeteilt auf die oben genannten vier geopolitischen Schwerpunkte der neuen Kriege wurden die jeweils wichtigsten Produktionen nach folgenden Kriterien ausgewählt: Die inhaltliche Thematisierung der realhistorischen neuen Kriege; die Bedeutung des Films für den öffentlichen Diskurs; internationale Auszeichnungen, die auf herausragende gestalterische Ansätze hindeuten; sowie der finanzielle Erfolg, an dem sich auch die jeweilige Publikumsreichweite ablesen lässt. In seiner Arbeit *Politische Kultur und Medienunterhaltung* kommt Andreas Dörner hinsichtlich des letzten Kriteriums zu dem Ergebnis, dass die kommerzielle Filmproduktion darauf bedacht sei, möglichst genau die Zuschauererwartungen zu erfüllen. Daraus schlussfolgert er:

«Der Mainstream des Kinos verweist auf den Mainstream der politischen Kultur; will man also die in einer Gesellschaft dominanten Vorstellungsmuster erfassen, muss man sich den kommerziell erfolgreichsten Filmen zuwenden.»⁵

3 Knut Hickethier: Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2007, S. 74.

4 Steve Neal: *Genre and Hollywood*. London 2000, S. 9.

5 Andreas Dörner: *Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*. Konstanz 2000, S. 165.

Dörners Einschätzung muss jedoch dahingehend ergänzt werden, dass auch kommerziell erfolgreiche Filme das Potenzial haben, dem öffentlichen Diskurs entscheidende Impulse zu geben und wichtige Denkansätze hinzuzufügen. Die künstlerisch-intellektuelle Leistungsfähigkeit des Mediums darf nicht unterschätzt werden. Um dennoch eine Einschränkung des Betrachtungswinkels zu vermeiden und einen multiperspektivischen Einblick zu ermöglichen, sollen auch Filme mit geringeren Zuschauerzahlen in die Überlegungen einbezogen werden. Die vorliegende Arbeit stellt hierbei keine Gesamtbeschreibung des verfügbaren Filmkorpus dar, sondern eine exemplarische Analyse ausgewählter Produktionen.

Die Untersuchung des Zusammenspiels gesellschaftlicher, politischer und medialer Mechanismen erfordert zwangsläufig einen interdisziplinären Forschungsansatz. Als Forschungsgegenstand dient in erster Linie der fiktionale Film, der jedoch – angelehnt an Siegfried Kracauers Überlegungen zur ideologiekritischen Filmanalyse – in soziale und historische Kontexte eingebettet werden muss.⁶ Die in Kracauers Theorie noch ausgeschlossene Ebene der Ästhetik gewinnt hierbei besonderes Gewicht, muss sie doch als Grundlage für jedwedes politisches Aussagepotenzial angesehen werden. Im Hinblick auf diese zentrale Stellung der audiovisuellen Form für die Wirkungspotenziale des Films erläutert Karl Prümm:

«Anschauungsform bedeutet im filmischen Medium nicht ein beiläufiges Wie im Prozess der Gegenstandsvermittlung, sondern eine alles entscheidende Größe der Bedeutungsproduktion und der Wahrnehmung.»⁷

Die formale Gestaltung verhilft den auf inhaltlicher und performativer Ebene vorformulierten, spezifischen Wahrnehmungsweisen, Handlungsnormen, Werten und Zugehörigkeiten zum Ausdruck und befördert auf diesem Weg die Ausbildung einer ganz bestimmten politischen Identität.⁸ Der Film muss also zwangsläufig als Summe aller seiner Bedeutungsebenen verstanden werden.

Letztlich münden die Überlegungen in zwei zentralen Fragen. Erstens: Wie wirken sich die neuen Kriege auf das Medium Film aus? Und Zweitens: Welche Rolle nimmt der Film in der medialen Gesamtkonfiguration ein? Nur auf der Grundlage dieser beiden Faktoren kann letztlich ein Licht auf die weitere Entwicklung des Kriegsfilm-Genres geworfen werden. Eines kann jedoch schon an dieser Stelle nicht mehr bestritten werden: Mit einer Vehemenz, die allenfalls vergleichbar ist mit dem Einfluss des Vietnamkriegsfilms, rüttelt die filmische Darstellung der neuen Kriege an der noch immer lebendigen und machtvollen Genretradition.

6 Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main 1979.

7 Karl Prümm: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. In: Ders., Silke Bierhoff, Matthias Körnick (Hrsg.): *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen*. Marburg 1999, S. 16.

8 Vgl. Dörner 2000, S 189.