

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Kriegsbilder und Bilderkriege – die Darstellung von Krieg  
im US-amerikanischen Spielfilm und deren  
Transformation nach 9/11

Verfasser

Julian Schmid

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 300

Studienrichtung lt. Studienblatt: Politikwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Eva Kreisky

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Einleitung.....                                                                  | 4  |
| 1.1 Warum Film? .....                                                               | 7  |
| 1.2 Methodische Filmanalyse.....                                                    | 10 |
| 2. Politischer Rahmen.....                                                          | 17 |
| 2.1 Was ist Krieg? .....                                                            | 17 |
| 2.1.1 Krieg und Staatlichkeit.....                                                  | 21 |
| 2.1.2 Krieg als Fortsetzung geschlechtlich stratifizierter Arbeitsteilung.....      | 23 |
| 2.1.3 Sicherheit.....                                                               | 30 |
| 2.2 Von den totalen zu den postmodernen Kriegen .....                               | 33 |
| 2.2.1 Neue und postmoderne Kriege .....                                             | 35 |
| 2.3 Film und Krieg.....                                                             | 41 |
| 2.3.1 Hollywood – politische Kultur und Ideologie .....                             | 43 |
| 2.4 9/11 – (k)ein Tag, der die Welt veränderte.....                                 | 46 |
| 2.4.1 9/11 als politischer Bruch? .....                                             | 46 |
| 2.4.2 Der <i>war on terror</i> als ideologische Fortsetzung des Kalten Krieges..... | 48 |
| 2.4.3 9/11 in seiner Reproduktion.....                                              | 55 |
| 3. Filmanalyse.....                                                                 | 59 |
| 3.1 Kriego- und Antikriegsfilme .....                                               | 59 |
| 3.2 Analysekatogorien.....                                                          | 64 |
| 4. Analyse der Darstellungskonventionen.....                                        | 66 |
| 4.1 Raum.....                                                                       | 66 |
| 4.1.1 Darstellung vor 9/11.....                                                     | 66 |
| 4.1.2 Darstellung nach 9/11 .....                                                   | 71 |
| 4.2 Körper.....                                                                     | 75 |
| 4.2.1 Darstellung vor 9/11.....                                                     | 76 |

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| 4.2.2 Darstellung nach 9/11 .....                   | 79  |
| 4.3 Staatlichkeit, Heldentum und Patriotismus ..... | 82  |
| 4.3.1 Darstellung vor 9/11.....                     | 83  |
| 4.3.2 Darstellung nach 9/11 .....                   | 87  |
| 4.4 Herrschaft.....                                 | 90  |
| 4.1.1 Darstellung vor 9/11.....                     | 90  |
| 4.1.2 Darstellung nach 9/11 .....                   | 96  |
| 4.5 Geschlecht .....                                | 101 |
| 4.5.1 Darstellung vor 9/11.....                     | 103 |
| 4.5.2 Darstellung nach 9/11 .....                   | 107 |
| 5. Conclusio .....                                  | 111 |
| Anhang .....                                        | 113 |
| Bibliographie.....                                  | 113 |
| Literatur .....                                     | 113 |
| Internetquellen.....                                | 124 |
| Filmographie.....                                   | 124 |
| Abstracts zu den Filmen .....                       | 127 |
| Abstract (deutsch) .....                            | 131 |
| Abstract (english).....                             | 132 |
| Lebenslauf .....                                    | 133 |

# 1. Einleitung

„Das erste Opfer des Krieges ist das Konzept der Realität.“<sup>1</sup> - Paul Virilio

Krieg ist und bleibt augenscheinlich ein wichtiger Bestandteil politikwissenschaftlicher Forschung. Mir erscheint das zu Ende gehende Jahr 2011 wieder einmal eines zu sein, in dem Gewalt als Mittel zur Verfolgung eines bestimmten Zwecks oder Ziels besonders gefragt war. Durch die Entwicklung des so genannten arabischen Frühlings, anschließende BürgerInnenkriege oder die Ermordung von Osama bin Laden Anfang Mai in Pakistan durch eine US-amerikanische Spezialeinheit, um nur einige Beispiele zu nennen, feierte die Gewalt ihren Einzug in die internationale Politik. Dabei führen gerade diese Gewaltereignisse zu politischen Diskussionen zwischen ExpertInnen wie auch LaiInnen, zwischen liberalen und konservativen Medien um die Definitionsmacht der Ereignisse.

Gewaltereignisse werden allerdings nicht losgelöst von der Geschichte aller bisherigen Konflikte und Kriege gesehen. Dabei spielen die jeweiligen nationalen Gegebenheiten eine große Rolle. Wird beispielsweise in medialen Darstellungen und Filmen Japans immer wieder auf Hiroshima und Nagasaki Bezug genommen und damit ein nationales Trauma benannt und verarbeitet – selbst in Filmen, die nicht das Trauma als Ausgangspunkt der Handlung haben wie *Akira*<sup>2</sup> – gestaltet sich das Narrativ in US-amerikanischen Medien als eines von durchgehenden Erfolgen und Siegen. Wahrheitsgetreue Wiedergabe historischer Realitäten zählt dabei nicht zu den Hauptzielen der Reproduktion, vielmehr geht es um die Konstruktion eines stringenten Narrativs. Auch im *war on terror* werden alte und aktuelle Konflikte wiedergegeben, in Filmen oder Fernsehproduktionen und erschaffen so einen bestimmten Blick auf die eigene Geschichte und ordnen neue Konflikte in diese Geschichte mit ein. Jörg Schönenborn vom Westdeutschen Rundfunk erklärte nach der Ermordung von Osama bin Laden: „Die Amerikaner haben jahrelang auf Rache gesonnen, jetzt spüren sie Genugtuung. Die USA sind ein Land, das sich heute nicht mehr aus eigener Stärke definiert, sondern aus Tod und Niederlage anderer.“<sup>3</sup> Wenn diese vehemente Kritik an der Außenpolitik der USA stimmt, müsste sich das nicht auch in der filmischen Reproduktion von Konflikten und Gewalt niederschlagen?

---

<sup>1</sup> Virilio 1989 S.59

<sup>2</sup> Vgl. *Akira* 1988

<sup>3</sup> Schönenborn 2011 0:19

Die vorliegende Arbeit soll dazu dienen, die Reproduktion verschiedener Konfliktformen durch das Hollywood-Kino zu beleuchten und zu analysieren. Schließlich dient sie zur Beantwortung meiner Forschungsfrage, die lautet: Welche Aspekte machen die Darstellung von Kriegen im US-amerikanischen Spielfilm vor und nach 9/11 aus? Verändern sich in der Darstellung nach 9/11 die Darstellungskonventionen im Vergleich zu vorher?

Zunächst werde ich eine Argumentationsgrundlage dafür schaffen, warum es sich lohnt, Film aus politikwissenschaftlicher Sicht zu betrachten. In der Politikwissenschaft ist Film als Forschungsgegenstand nach wie vor zweitrangig. Warum Film jedoch als Text wie jeder andere betrachtet werden soll und muss, wird im ersten Kapitel erklärt. Ebenso möchte ich im ersten Kapitel meinen methodischen Zugang erläutern, der sich stark an der ideologiekritischen Filmanalyse orientiert.

Im zweiten Kapitel werde ich die aus heutiger Sicht wichtigen Entwicklungen von Kriegen und kriegesischen Konflikten von der Moderne bis zu aktuellen Kriegen betrachten. Dabei ist es wichtig, zu berücksichtigen, dass Krieg und Staat zwei ineinander verzahnte und einander bedingende Systeme sind. Dieser enge Zusammenhang hat auch geschlechtliche Implikationen, da sich die asymmetrischen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern im Krieg zumindest wiederfinden und meistens noch verstärken. Ebenso wie Krieg sind aktuelle Sicherheitsdiskurse geschlechtlich konnotiert. Um die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Sicherheit geht es ebenfalls im zweiten Kapitel. Interessanterweise scheint in der Auseinandersetzung zunehmend unklarer zu werden, ob es bei Sicherheit um ein Konzept zur Schaffung von Frieden oder zur Erhaltung von Krieg geht. Diese Dichotomisierung von Krieg und Frieden hat abermals Implikationen für die Konstruktion eines hierarchischen Verhältnisses zwischen Männern und Frauen.

Weiters werde ich mich mit der Entwicklung von den modernen Kriegen, deren Höhepunkt die totalen Weltkriege waren, zu den postmodernen Kriegen beschäftigen. Hand in Hand mit der Entwicklung des Krieges im 20. Jahrhundert geht dabei die Entwicklung des Hollywoodfilms. Die totalen und die postmodernen Kriege sind in ihrer technologischen Entwicklung also parallel mit der Entwicklung und zunehmenden Technisierung von Film zu sehen. So ist in der Reproduktion von Kriegen auch eine gewisse Kontinuität im Hollywoodfilm zu bemerken. Während 9/11, wie ich zeigen werde, keinen politischen Bruch auf internationaler Ebene bedeutete, begann sich Hollywood dankbar des *war on terror*

anzunehmen. Dabei erfindet Hollywood sich und die Welt nicht neu, sondern rekurriert vielmehr auf alte Erzählmuster aus der Zeit des Kalten Krieges. In seiner Reproduktion gestaltet sich der *war on terror* also vor allem als Fortsetzung alter Narrative und bleibt in diesen verhaftet.

Im dritten Kapitel werde ich mich mit der Schwierigkeit einer Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm auseinandersetzen. So lässt sich kaum ein gemeinsamer Nenner finden, welche Filme als Kriegsfilme verstanden werden und welche Filme sich gegen Krieg und Militarismus positionieren. Fast jeder Film, der auf der einen Seite von KritikerInnen als Antikriegsfilm gelobt wird, wird auf der anderen Seite von anderen AutorInnen als martialisch-militaristische Kriegsverherrlichung abgetan. Eine präzise Definition und Unterscheidung von Kriegs- und Antikriegsfilm lässt sich daher nur schwer vollziehen.

Im vierten Kapitel widme ich mich der Analyse der von mir ausgewählten Filme anhand von fünf relevanten Kategorien. Diese Kategorien sind umfassen Raum, Körper, Staatlichkeit, Heldentum und Patriotismus, Herrschaft und Geschlecht. Die Einteilung der Kategorien bedeutet keine Abgeschlossenheit, vielmehr sind die fünf Kategorien miteinander verbunden, nehmen aufeinander Bezug und könnten jederzeit erweitert werden. Entlang dieser fünf Kategorien habe ich insgesamt sieben Filme ausgewählt, die ich mir näher ansehen möchte. Zum einen sind das drei Filme, die den Pazifikkrieg zwischen den USA und Japan darstellen: *The Thin Red Line*<sup>4</sup> und *Pearl Harbor*<sup>5</sup> vor 9/11 und *Flags of our Fathers*<sup>6</sup> danach. Zum anderen habe ich vier Filme ausgewählt, die Interventionen der USA in der Phase postmoderner Kriege zeigen. Dies sind *Three Kings*<sup>7</sup> und *Black Hawk Down*<sup>8</sup> mit den Konflikten des Golfkriegs 1991 und der Somaliaintervention 1993 für die Zeit vor 9/11 und *The Hurt Locker*<sup>9</sup> sowie *Body of Lies*<sup>10</sup> nach 9/11.

Die Auswahl dieser sieben Filme begründet sich in ihrem Mainstream-Charakter als Hollywood-Blockbuster, wodurch sie alle für einen großen Teil der US-amerikanischen

---

<sup>4</sup> Vgl. *The Thin Red Line* 1998

<sup>5</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001

<sup>6</sup> Vgl. *Flags of our Fathers* 2006

<sup>7</sup> Vgl. *Three Kings* 1999

<sup>8</sup> Vgl. *Black Hawk Down* 2001

<sup>9</sup> Vgl. *The Hurt Locker* 2008

<sup>10</sup> Vgl. *Body of Lies* 2008

Bevölkerung zugänglich waren und sind. Der Hauptfokus der Arbeit soll auf diesen sieben Filmen liegen, dennoch werden auch andere Filme in die Analyse mit einfließen.<sup>11</sup>

Schließlich soll anhand dieser Filme die Frage beantwortet werden, inwiefern sich die geschilderten Aspekte und Darstellungskonventionen nach 9/11 verändern, gleich bleiben oder nur eine bloße Fortsetzung alter Konventionen und Narrative sind.

## **1.1 Warum Film?**

Die Bildanalyse, also das kritische und methodische Betrachten von bewegten und unbewegten Visualisierungsformen, befindet sich in der Sozialforschung immer noch in den Anfängen.<sup>12</sup> Dabei kann heute kaum mehr bestritten werden, dass vor allem Fernsehen und Film, aber auch Computerspiele und verschiedene Darstellungsformen in Internet und Print auf Individuen einwirken. „Politische Sozialisation ist daher immer zu begreifen als Semiotisation, als Einübung in Konventionen der Produktion und Rezeption von politischen Zeichen.“<sup>13</sup>

Film und Medien machen Politik erfahr- und fühlbar. Dörner sieht die filmische Reproduktion politischer Realität als Habitualisierung im Sinne Bourdieus, als „Systeme von Erzeugungsmustern, die kraft einfacher Übertragung auf die unterschiedlichsten Bereiche der Praxis anwendbar sind [und] als Lebensstile fungieren.“<sup>14</sup> Es geht hier also um die sozial angeeigneten Denk- und Wahrnehmungsmuster, die durch äußere Faktoren beeinflusst werden. Die Wechselbeziehung zwischen soziokultureller Normalität und deutungskultureller Elite (MeinungsmacherInnen und SinnproduzentInnen wie JournalistInnen, SchriftstellerInnen, Intellektuelle im Bezug auf filmische Kommunikation) ergibt das komplexe Geflecht einer Politischen Kultur. Die Politische Kultur ist hier zu verstehen als „ein kollektiv geteiltes Muster zur alltäglichen Konstruktion von politischer Realität.“<sup>15</sup> Man könnte auch sagen, dass Filme „maßgeblich an der Konstruktion von Deutungsmustern und kulturellen Selbstverständnissen beteiligt“<sup>16</sup> sind. Dabei ist die Wirkung eines Textes, wie der

---

<sup>11</sup> Abstracts zur Orientierung und Information über den Inhalt der sieben Filme finden sich im Anhang

<sup>12</sup> Vgl. Dörner 1998a S.199 und Raabe 2009 S.30

<sup>13</sup> Dörner 1998a S.204

<sup>14</sup> Bourdieu 1987 S.278

<sup>15</sup> Dörner 1998a S.204

<sup>16</sup> Machura/Voigt 2010 S.10

Film einer ist, nicht zu unterschätzen. Denn Filme beeinflussen nicht nur und tragen zu einer Habitualisierung bei, “social memory is constructed by historical narratives and political discourses, as well as resonant images.”<sup>17</sup>

Hierbei sind zwei Faktoren wichtig. In der Tradition des Poststrukturalismus steht die Annahme, dass „the very *idea* of the ‚real world‘ has been ‚abolished‘ [...] leaving *only* perspectives, *only* interpretations.”<sup>18</sup> Das bedeutet, dass *die Welt* ähnlich wie ein visueller Text unterschiedlichen Interpretationen und Interessen ausgesetzt ist und kaum oder in den seltensten Fällen eindeutig rezipiert werden kann. *Die Welt* entspricht somit einer Idee, die nicht der Realität entsprechen kann. Vielmehr setzt sich die Realität der *Welt* zusammen aus einem zusammenhängenden Konstrukt aus Interpretationen, Perspektiven und Einstellungen, die von jedem Individuum adaptiert oder kritisch hinterfragt werden können. Der zweite Faktor ist eine Folge des ersten, denn wenn man, wie gezeigt, davon ausgehen kann, dass das Bild nicht weniger Wert sein darf als der Text und man de facto auch *die Welt* selbst als Text wahrnehmen kann, dann wird klar, dass das Kino und der Film auch für die Politikwissenschaft relevant sind.<sup>19</sup>

(Politische) Wirklichkeiten „sind demnach die Produkte von Beobachtungssystemen.“<sup>20</sup> Es geht aber nicht darum, dass Filme unbedingt politisch sein müssen oder sich mit Politik beschäftigen müssen, um politisch zu sein. Das bedeutet, dass auch in nicht explizit politischen Filmen Codes, Begriffe und Kategorien enthalten sind, die die RezipientInnen tagtäglich zur Konstruktion der eigenen (politischen) Realität heranziehen.<sup>21</sup> Dabei verläuft die Auswahl der Themen in Film und Fernsehen nicht willkürlich. Vielmehr stellt sich das Verhältnis zwischen Gesellschaft, Politik und Medien als Wechselwirkung dar, da sie Einfluss aufeinander nehmen und sich aufeinander beziehen. Genauso wie politische AkteurInnen versuchen die Medien dabei, eine möglichst große Resonanz zu erhalten.

„It is thus a form of commercial culture and its products are commodities that attempt to attract private profit produced by giant corporations interested in the accumulation of capital. Media culture aims to a large audience, thus it must resonate with current

---

<sup>17</sup> Kellner 2008 S.294

<sup>18</sup> Devetak 2009 S.186

<sup>19</sup> Vgl. Raabe 2009 S.42

<sup>20</sup> Voigt 2005 S.41

<sup>21</sup> Vgl. Dörner 1998a S.205

themes and concerns, and is highly topical, providing hieroglyphics of contemporary life.”<sup>22</sup>

Nicht ausschließlich, aber gerade auch für die USA hat “das Medium des Films äußerste soziale Bedeutung.”<sup>23</sup> Dementsprechend gab und gibt es den Versuch staatlicher Akteure, Filme und das Filmschaffen kontinuierlich zu beeinflussen. Lampe sieht zwischen Politik und Film insofern einen Zusammenhang, denn „[j]e ‚wirklicher‘ das Medium, desto stärker die Zensur bzw. desto eingreifender die Gestaltung der Materialien, die ‚Wirklichkeit‘ in ‚Realität‘ verwandeln.“<sup>24</sup> Vor allem das Pentagon hat es in den USA geschafft, in wenigen Jahrzehnten ein ausgeklügeltes System zur Zensur von Filmen zu schaffen. Diese Zensur hat Auswirkungen darauf, ob Filme, die Krieg und Militär zeigen, zum Beispiel militärisches Equipment oder militärische BeraterInnen zur Seite gestellt bekommen.<sup>25</sup> Filme wie *Pearl Harbor* oder *Black Hawk Down* beispielsweise veränderten ihr Drehbuch und wurden an die Vorstellungen von Pentagon und CIA angepasst. Nicht finanziert wurde hingegen *Forrest Gump*<sup>26</sup>, bei dem vor allem die Darstellung eines kognitiv beeinträchtigten Menschen, der sich innerhalb der Army als äußerst erfolgreicher Soldat herausstellt und somit das Militär selbst zumindest ansatzweise ad absurdum führt, ein Problem für die Zensur war.<sup>27</sup> Hier kommt auch zu tragen, dass ein Film wie *Black Hawk Down* ohne Unterstützung des Militärs gar nicht realisiert hätte werden können.

Der Versuch der Kontrolle über Film als Medium – natürlich Hand in Hand mit der Kontrolle über andere Medien – zeigt seine Wichtigkeit für das politische System. „Media culture is also the site where battles are fought for the control of society.“<sup>28</sup> Film erzeugt Bilder, wie es kein anderes Medium kann, und schafft es über das Erzählen, Emotionen bei den RezipientInnen zu evozieren. Dieses intensive Verhältnis zwischen Medium und RezipientInnen trägt schlussendlich nicht unwesentlich zur dessen/deren Identitätsbildung bei. Sogar Identitäten staatlicher Akteure können durch medialen Einfluss transformiert werden. So führt Voigt ins Feld, dass im Kosovokrieg extra für den Krieg Bilder inszeniert wurden – fast

---

<sup>22</sup> Kellner 1995 S.1

<sup>23</sup> Litvinova/Machura 2005 S.107

<sup>24</sup> Lampe 2002 S.129

<sup>25</sup> Vgl. Robb 2004 S.25

<sup>26</sup> Vgl. *Forrest Gump* 1994

<sup>27</sup> Vgl. Robb 2004 S.77-95

<sup>28</sup> Kellner 1995 S.35

schon so wie in einem Kriegsfilm – die die öffentliche Meinung und zuletzt auch die policy von Staaten beeinflussen konnten.<sup>29</sup>

Gerade Kriegsfilme haben einen relativ hohen Identifikationsgrad, denn hier werden historische Ereignisse „uminterpretiert und mythologisiert.“<sup>30</sup> Es scheint nur logisch, dass die einzelnen nationalen Narrative unterschiedliche Auffassungen von Geschichte haben. So ist es beispielsweise kaum möglich, dass der deutsche Kriegsfilm der Nachkriegszeit vergleichbar wäre mit dem Hollywoods. „Wer zum Geschichtemachen zugelassen ist und wer nicht, wessen Erfahrung als relevant ins Bild kommt und wessen nicht, ist keine im Voraus ausgemachte Sache.“<sup>31</sup> Vielmehr spiegelt der Zugang zur Gestaltung von Medien innergesellschaftliche Machtverhältnisse wider. Filmanalyse soll genau auf diesen Zusammenhang zwischen sozio-politischen Faktoren und ihrer filmischen Reproduktion aufmerksam machen. Sie soll beleuchten, welche Konfliktlinien in der Filmwelt gezeigt und welche dramatisiert werden, welche Gruppenbildungen entstehen und welche kollektiven Identitätszuschreibungen durch Inklusion und Exklusion entstehen.<sup>32</sup>

## ***1.2 Methodische Filmanalyse***

Filmanalyse im Sinne einer wissenschaftlichen, systematischen Analyse muss zunächst unterschieden werden von der reinen Betrachtung bzw. Rezeption von Film, selbst wenn diese reflektiert und kritisch verläuft. Die (politikwissenschaftliche) Filmanalyse

„geht über das bloße (und subjektive) Meinen der Kinogänger und die differenziertere Kennerschaft der Filmkritik hinaus und beschäftigt sich mit den Phänomenen Film und Kino im Medienkontext als Gegenstand umfassender wissenschaftlicher, d. h. systematischer Forschung.“<sup>33</sup>

Gleichzeitig ist es schwer, eine methodisch-politikwissenschaftliche Filmanalyse greifbar zu machen. Das liegt schlichtweg daran, dass diese innerhalb der Politikwissenschaft eine eher nachrangige Rolle einnimmt. Vielmehr dienen unbewegte, wie auch bewegte Bilder vor allem als Beiwerk zum schriftlichen Text. „Dies führt dazu, daß Bilder nicht primär, d. h. als etwas nicht Eigenständiges, behandelt und betrachtet werden, sondern sekundär in ihrer Wertigkeit

---

<sup>29</sup> Vgl. Voigt 2005 S.28-29

<sup>30</sup> Strübel 2002a S.8

<sup>31</sup> Robnik 2010 S.15

<sup>32</sup> Vgl. Dörner 1998a S.211

<sup>33</sup> Beicken 2007 S.11

und damit Text und Wort nachrangig.“<sup>34</sup> Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass und wieso es wichtig ist, das Bild als dem Text ebenbürtig zu betrachten. Allerdings stellt uns die schwache Ausprägung der Filmanalyse innerhalb der Politikwissenschaft vor das Problem, dass es keine umfassende oder einheitliche Methodologie gibt.

Ich werde daher Ansätze aus dem Bereich der Kommunikationswissenschaft und der cultural studies heranziehen, um sie mit dem Ansatz Dörners, der als Einziger den Versuch unternimmt, eine politikwissenschaftliche Filmanalyse methodologisch zu verorten, zu verbinden.

Korte führt zunächst vier verschiedene und ineinander verwobene Dimensionen bzw. Realitäten der Filmanalyse ein. Erstens die Filmrealität, die sich vor allem mit dem Aufbau und der Form des Films beschäftigt und auf technische und inhaltliche Elemente eingeht. Zweitens die Bedingungsrealität, die die historischen Faktoren und Kontexte des Films behandelt. Drittens die Wirkungsrealität, die die dominante Rezeptionshaltung zur Entstehungszeit und zeitgenössische Rezeptionen beleuchtet. Viertens die Bezugsrealität, die die filmische Darstellung mit der realen, historischen Problematik in Verbindung setzt.<sup>35</sup>

Auch wenn natürlich alle vier Dimensionen eine Rolle spielen, so geht es mir in erster Linie um die letzte der vier, also die Bezugsrealität. Die Filmrealität kann in meiner Analyse dann schlagend werden, wenn sie sich auf die dem Film zugrunde liegende Ideologie auswirkt. So kann eine bestimmte Kameraeinstellung im Bezug auf eine bestimmte Person sehr wohl eine Aussage treffen, wie diese Person wahrgenommen werden soll und so politische Implikationen aufweisen. Dennoch spielen technische und inhaltliche Elemente keine primäre Rolle. Die Bedingungsrealität kommt dadurch zum Tragen, als es mit 9/11 einen wichtigen historischen Punkt gibt, der mit Filmen vor und nach dem 11. September 2001 in Verbindung gebracht werden kann. Anders als beispielsweise bei einem Film wie *Gone with the Wind*<sup>36</sup> befinden wir uns in der historischen Periode, um die es geht, nämlich der des *war on terror* oder dem Zeitalter der Globalisierung. Das bedeutet, dass bei *Gone with the Wind* eine historische Analyse insofern interessant sein kann, als Codes und Ideologien von 1939 erkannt werden könnten, während ich für die Zeit der 1990er und 2000er Jahre vor allem die Gegenüberstellung von Realität und Fiktion für relevant halte. Daher wird die zweite

---

<sup>34</sup> Raabe 2009 S.30-31

<sup>35</sup> Vgl. Korte 2004 S.23-24

<sup>36</sup> Vgl. *Gone with the Wind* 1939

Dimension in Kombination mit der vierten interessant sein. Die Dimension der Rezeption wird für meine Analyse wenig relevant sein, da sich eine sichere, wissenschaftliche Erhebung der Rezeption nur durch qualitative Erfassung mehrerer RezipientInnen gewährleisten lässt.<sup>37</sup> Im Fall der vorliegenden Arbeit gibt es allerdings nur einen Rezipienten. Daher liegt das Augenmerk vielmehr darauf, die Codes und die dem Film zugrunde liegenden bzw. durch diesen zum Ausdruck gebrachten Ideologien hervorzuheben und zu analysieren.

Unter Codes verstehe ich hier die filmwissenschaftliche Definition des Wortes:

„Codes sind entscheidende Konstruktionen – Systeme von logischen Beziehungen –, die sich aus dem Film selbst herleiten, und nicht bereits existierende Gesetze, die der Filmemacher bewußt verfolgt. Das Medium, durch das der Film Bedeutung ausdrückt, ist eine Kombination einer Vielzahl von Codes. Es gibt Codes, die sich aus der Kultur herleiten – solche, die außerhalb des Films existieren und die Filmemacher nur einfach reproduzieren.“<sup>38</sup>

Dabei bedeutet der kulturell bedingte Code, dass sich in verschiedenen kulturellen Kontexten beispielsweise die Bedeutung und die Art und Weise der Nahrungsaufnahme oder der Körperreinigung extrem unterscheiden. Dementsprechend unterschiedlich wird ihre Reproduktion auf der Leinwand ausfallen. Dabei sind Codes nicht unbedingt – oder vermutlich in den seltensten Fällen – offensichtlich. Monaco beschreibt beispielsweise die Duschszene in *Psycho*<sup>39</sup>, bei der er die Bedeutung des Ortes des Mordes hervorstreicht. Steht die Dusche als Ort für Reinigung und Erholung, bedeutet das Einbrechen von blutiger Gewalt in Form eines Mordes mit einem Messer, dass uns diese Szene berührt, weil eben der Code des Vorganges des reinigenden Duschens so gar nicht zu einem solchen Mord zu passen scheint.<sup>40</sup>

Es gibt allerdings noch hunderte und tausende anderer Codes, die in ihrer Spezifität und in Kombination miteinander unterschiedliche Wirkungen erzielen. In Bezug auf den US-amerikanischen Kriegsfilm sind das Codes, die beispielsweise Geschlechterhierarchien determinieren oder andere Herrschaftsverhältnisse umreißen. Abgesehen von der unterschiedlichen kulturellen Bedeutung verschiedener Codes existiert auch ein Unterschied zwischen den Codes in Bezug darauf, wie präsent oder offensichtlich sie sind. Das bedeutet, dass bestimmte Codes konstruierter wirken, beziehungsweise als Umkehr dessen bestimmte

---

<sup>37</sup> Vgl. Dörner 1998a S.202

<sup>38</sup> Monaco 2008 S.180

<sup>39</sup> Vgl. *Psycho* 1960

<sup>40</sup> Vgl. Monaco 2008 S.181-185

Codes natürlicher wirken, als andere. Selbst wenn wir beobachten können, dass sich Codes kulturabhängig unterschiedlich entwickeln und unterschiedliche Wirkungen erzielen, sowie zu unterschiedlichen Darstellungen verwendet werden, gibt es dennoch Codes, die in ihrer Natürlichkeit kaum mehr oder gar nicht hinterfragt werden. Das bedeutet, „dass die Codes gründlich *naturalisiert* worden sind. Das Wirken naturalisierter Codes offenbart nicht die Transparenz und >Natürlichkeit< der Sprache, sondern die Tiefe, den Gewöhnungsgrad und die Quasi-Universalität der angewandten Codes.“<sup>41</sup> Wir als RezipientInnen nehmen Codes also als umso natürlicher an, desto mehr wir an sie gewöhnt sind, was schlussendlich nichts über die tatsächliche Natürlichkeit der Codes, sondern vielmehr über die Sozialisierung bzw. Wahrnehmung der RezipientInnen aussagt. „Dies hat den (ideologischen) Effekt, dass die tatsächlichen Kodierungspraktiken im Verborgenen bleiben.“<sup>42</sup> Hall weist hier bereits auf den wichtigen Zusammenhang zwischen Codes und Ideologie hin. Unter Ideologie versteht Eagleton, rekurrierend auf Foucault, Diskurse, die von Machtkämpfen geprägt sind, wobei unterschieden werden muss zwischen denen, die zentral für eine Gesellschaftsform sind und denen, die nicht zentral sind. So wird ein Machtkampf dann ideologisch, wenn Machtverhältnisse wie Geschlecht, Ethnie oder Klasse eine Rolle spielen.<sup>43</sup> Huacos Definition besagt, dass Ideologie mit Emotionen und Gefühlen aufgeladen ist, grundsätzlich ein Werturteil bildet, als Illusion oder Mythos Sachverhalte übermäßig vereinfacht darstellen kann und einem bestimmten Zweck dient, wie z. B. der Rechtfertigung bestimmter Handlungen.<sup>44</sup>

Um dem Film eine bestimmte ideologische Aussage zu geben, müssen die meisten Codes selbstverständlich im Verborgenen bleiben, so dass sie lediglich unbewusst wahrgenommen werden. Ebenso darf „Ideologie in diesem Sinne nicht auf den Bereich absichtlich und bewusst formulierter Botschaften reduziert werden. Auch ganz ‚unschuldig‘ als Unterhaltung intendierte Filme können effektvolle ideologische Subjektpositionen anbieten.“<sup>45</sup> Dabei ist Ideologie nicht als etwas grundsätzlich Negatives zu verstehen, vielmehr dient Ideologie als Grundlage für einen Film, als Rahmen, in dem sich die Normen und Ideen des Films entfalten können. Allerdings wird hier auch klar, dass Film nicht objektiv sein kann. Ein ideologiekritischer Ansatz zur Filmanalyse bedeutet damit, genau auf diese, dem Film

---

<sup>41</sup> Hall 2004 S.111-112

<sup>42</sup> Ebd. S.112

<sup>43</sup> Vgl. Eagleton 1993 S.15

<sup>44</sup> Vgl. Huaco 1971 S.246

<sup>45</sup> Dörner 2006 S.227

zugrundeliegenden Strukturen und gesellschaftliche Bruchstellen einzugehen. „Sinn und Zweck einer **ideologiekritischen Filmanalyse** ist es, Herrschaftsstrukturen aufzudecken, zugleich zwischen Werkanalyse und Gesellschaftskritik zu vermitteln.“<sup>46</sup>

“Whatever approach to ideology you take it will usually involve similar issues of **representation**. Ideological criticism consistently reminds us that rather than innocently reflecting the world, television **re-presents** reality i.e. it constructs and articulates it from a particular perspective or point of view.“<sup>47</sup>

Ich gehe davon aus, dass einer politikwissenschaftlichen Filmanalyse per se ein gewisser Grad an ideologiekritischem Ansatz zugrunde liegen muss, andernfalls hätte eine politikwissenschaftliche Filmanalyse kaum Sinn. “[T]his notion of ideology is particularly useful for those working from a critical [...] perspective in which economic, social and cultural systems – such as capitalism, racism and patriarchy – are seen as distributing power and resources inequitably.”<sup>48</sup> Für die Politikwissenschaft gilt es festzuhalten, dass Analyse von Medien und in weiterer Folge auch Film sehr wohl Teil kritischer Ansätze wie Feminismus oder Poststrukturalismus ist, Ansätze des Mainstreams aber fast gänzlich darauf verzichten. Das erscheint insofern logisch, als Realismus und zu weiten Teilen auch Liberalismus der Veränderbarkeit und Analyse der Konstruktion von Identitäten weitgehend keine Aufmerksamkeit schenken; auf der anderen Seite stellt der Zusammenhang zwischen Identität, Ideologie und der Vermittlung dieser zwei einen Schwerpunkt der Forschung konstruktivistischer Ansätze dar.<sup>49</sup> Die Funktionsweise und die Wirkung von Präsentation und Repräsentation muss daher inhärenter Bestandteil politikwissenschaftlicher Filmanalyse sein.

In diesem Sinne sind auch die vier Prämissen einer politikwissenschaftlichen Filmanalyse von Dörner zu sehen. Dörner sieht zunächst ähnlich wie Korte vier Dimensionen der Filmanalyse. Erstens den Text, der auf Symbolik und vermittelte Codes auf den verschiedenen Ebenen des Filmes eingeht. Zweitens die Rezeption, wobei ich auf die Problematik dieser Dimension bereits hingewiesen habe. Drittens die Produktion, also die Bedingungen unter denen der Film zustande gekommen ist. Viertens das Feld, also vor allem intertextuelle Faktoren.<sup>50</sup> Ähnlich wie bei der Bezugsrealität Kortes werde ich mich vor allem auf Dörners Dimension des Textes konzentrieren.

---

<sup>46</sup> Beicken 2007 S.108

<sup>47</sup> Creeber 2004 S.48

<sup>48</sup> Casey 2002 S.121

<sup>49</sup> Vgl. Zehfuss 2001 S.318

<sup>50</sup> Vgl. Dörner 1998a S.201-203

Die vier Prämissen Dörners sehe ich mehr als Rahmen für meine Analyse, denn als methodische Anleitung: Erstens ist kein Element eines Films als zufällig zu sehen, selbst wenn es von den FilmmacherInnen nicht intendiert war, und steht somit zur Analyse offen. Zweitens ist kein Text eindeutig lesbar; genau das macht Film auch zugänglich für einen großen Kreis an RezipientInnen. Drittens setzt sich der filmische Text aus mehreren Zeichenebenen zusammen und muss daher in seiner Gesamtbedeutung als Kombination verschiedener Zeichen gesehen werden. Die vierte Prämisse geht abermals auf die Rezeption des Films ein.<sup>51</sup>

Korte und Dörner halte ich für wichtig, da sie einen guten Einblick geben, wie verschiedene Dimensionen einer Filmanalyse aussehen können und worauf es gilt, das Augenmerk zu richten. Für einen tatsächlich systematischen Zugang zur Filmanalyse halte ich jedoch Mikos' fünf Ebenen der Filmanalyse im Zusammenhang mit meinem Erkenntnisinteresse für produktiv. Mikos geht zunächst darauf ein, dass für jede Filmanalyse ein Erkenntnisinteresse formuliert werden muss. In meinem Fall liegt dieses Erkenntnisinteresse in der Darstellung von Krieg im Hollywoodfilm. Entlang der in Kapitel 3 dargestellten Analysekategorien, möchte ich vor allem mit den Ebenen Mikos' arbeiten. Er erkennt Inhalt und Repräsentation als erste Ebene der Filmanalyse. Diese beschäftigt sich mit allem, was gezeigt und gesagt wird und setzt sich mit den gezeigten Codes und deren Bedeutung für die filmische Repräsentation auseinander. Die zweite Ebene ist die der Narration und der Dramaturgie, bei der es um die verschiedenen Elemente und Etappen eines Filmes geht und wie sich diese letztlich zu einer Erzählung zusammenfügen. Die dritte Ebene behandelt die Figuren und AkteurInnen, also die Subjekte im Film, die entweder die Möglichkeit zur Identitätsbildung geben oder auch zur negativen Abgrenzung. So regeln die AkteurInnen auch die Distanz zwischen ZuseherInnen und filmischem Geschehen. Die vierte Ebene beschäftigt sich mit der Ästhetik und Gestaltung. Dabei geht es darum, wie technische Mittel eingesetzt werden, um die RezipientInnen kognitiv und in weiterer Folge emotional anzusprechen. Diese Ebene ergibt vor allem mit den drei vorhergehenden die Möglichkeit, die Form eines Filmes und wie durch diese Stimmungen vermittelt werden, zu behandeln. Die fünfte Ebene betrifft den Kontext eines Filmes, wobei Mikos den Kontext weiter fasst als Korte oder Dörner. Es geht

---

<sup>51</sup> Vgl. Ebd. S.209-210

vor allem auch um die gesellschaftlichen und historischen Kontexte, in die ein Film eingebettet ist.<sup>52</sup>

Vor allem der Text und die Narration des Films sind interessant für meine Analyse. Dabei darf allerdings nicht davon ausgegangen werden, dass der Text eines Filmes nur das Gesagte umfasst. Ebenso wenig ergäbe es Sinn, ein gemaltes Bild zu analysieren und sich dabei lediglich auf den Titel zu konzentrieren. Es geht auch um Gezeigtes, egal ob es nur Sekundenbruchteile im Hintergrund einer Einstellung sind oder ob es sich um etwas oft und vordergründig Gezeigtes handelt. Filmwissenschaftlich wird das durch den Begriff des Plots beschrieben, also „all the events that are directly presented to us, including their causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial locations.“<sup>53</sup> Der Plot besteht daher aus allen “sicht- und hörbaren Ereignisse[n].”<sup>54</sup>

Die Ebene der Figuren und AkteurInnen wird für meine Analyse vor allem dort interessant, wo es um Identitätsangebote geht und dabei vor allem im Fall des Unterschiedes zwischen Frauen und Männern, also wie beide Geschlechter Identitätsangebote bestätigen oder negieren. Und weiters spielen die AkteurInnen gerade beim Kriegsfilm insofern eine Rolle, als ihre Darstellung letztlich über Konnotationen von Gut und Böse entscheidet. Die von Mikos beschriebene Dimension des Kontexts fällt in meiner Analyse dadurch ins Gewicht, dass 9/11 ja das den von mir behandelten Filmen zugrundeliegende Ereignis ist und die Filme im Hinblick auf die Bedeutung von 9/11 für die Repräsentation betrachtet werden.

---

<sup>52</sup> Vgl. Mikos 2008 S.41-66

<sup>53</sup> Bordwell/Thompson 2001 S.433

<sup>54</sup> Rother 1997 S.232

## 2. Politischer Rahmen

Im Folgenden gehe ich auf die wichtigsten politischen Begriffe meiner Arbeit ein. Zum einen werde ich Krieg und Gewalt definieren und sie ideengeschichtlich verorten. Weiters werde ich definieren, was ich unter den postmodernen Kriegen, also einer neuen Form organisierter, globaler Gewalt verstehe.

Bevor ich mich mit der Filmanalyse auseinandersetze, werde ich ein Bild davon zeichnen, in welchem kulturellen und politischen Kontext Hollywoodfilm zu sehen ist. Dabei wird die ideologisch-mythische Verortung von 9/11 als bedeutungsschwerer Moment im US-amerikanischen Verständnis von Bedeutung sein. Neben diesem politischen Kontext ist es wichtig, auch die Mythen und daraus resultierenden Weltanschauungen, die in den USA vorherrschen, zu erläutern.

### 2.1 Was ist Krieg?

Gewalt und Kriegsführung sind eng miteinander verknüpft. Das bedeutet, dass ein Übergang der individuellen oder kollektiven Anwendung von Gewalt und dem kollektiven (staatlichen) Prozess des Krieges zu beobachten ist. Und obwohl unsere Vorstellungen von Gewalt – und möglicherweise von Krieg – auf zumindest punktuellen eigenen Erfahrungen beruhen, ist Gewalt etwas, was in der transatlantischen Welt keine Alltäglichkeit darstellt. Gerade deshalb ist Gewalt vor allem auch als Motiv in der medialen Rekonstruktion äußerst beliebt.

Thomas Hobbes fasste den Zustand der Menschen in sich selbst und zueinander als chaotischen, regellosen Zustand auf, der, da Gewalt dem Menschen natürlich eingeschrieben sei, von Unsicherheit geprägt ist. Im Sinne der Annahme, dass der Mensch dem Menschen ein Wolf sei (*homo homini lupus est*), erschuf Hobbes mit dem Leviathan ein Bild des Staates, das individuelle Gewalt insofern unmöglich machen oder zumindest bestmöglich einschränken sollte, da Gewalt als solche ausschließlich vom Staat und seinen Institutionen ausgehen dürfe. Der Schutz des Individuums hat den Preis der eigenen Unterwerfung. Das Denken Thomas Hobbes' legt nahe, dass „man bei seinem *Leviathan* durchaus von gezielten visuellen Strategien sprechen kann.“<sup>55</sup> Der Zusammenhang zwischen kollektiver und individueller Gewalt ist somit ideologisch und politisch an den Begriff der Sicherheit

---

<sup>55</sup> Voigt 2011 S.87

gekoppelt. Aber „[d]a >Sicherheit< immer schon vom Keim der >Unsicherheit< angesteckt ist, kann eine grundsätzliche Begriffsbestimmung nicht auf einer Differenz von Sicherheit/Unsicherheit beruhen.“<sup>56</sup> Bei Hobbes wird daher Sicherheit durch Unsicherheit erzeugt, was aus zwei Faktoren hervorgeht: Erstens wurde mit dem Bild des Wolfes und des Krieges aller gegen alle (*bellum omnium contra omnes*) ein per se negatives Menschenbild entworfen, das den Menschen nicht nur entmündigt und zu einem großen Teil von seinen inneren Trieben abhängig zeichnet, sondern auch die Vorstellung vermittelt, dass menschliche Solidarität und Empathie – wenn überhaupt – nur in engen Grenzen möglich sind. Zweitens wurden in weiterer Folge immer wieder neue diskursive Strategien erschaffen, um diesen Zustand der menschlichen Natur weiterzutragen und gesellschaftlich zu implementieren. Der Einfluss des englischen Bürgerkriegs, unter dem Hobbes seine Schriften verfasste, wird atmosphärisch übernommen; mit dem Leviathan zeigt sich seine Gestalt bis ins 21. Jahrhundert. Das Erbe des Leviathan besteht auch heute noch aus dem Versuch, „Politik möglichst auf Bilder zu reduzieren sowie populäre Narrative zu kreieren, die im Alltagsverständnis der Menschen verankert sind.“<sup>57</sup>

Seit Hobbes haben mehrere DenkerInnen und (Natur-)WissenschaftlerInnen versucht, die vermeintlich menschliche Tendenz zu Aggression und Gewalt genetisch zu begründen. Das genetisch motivierte Argument verfehlt seine Wirkung allerdings besonders in drei Punkten, wie Malesevic veranschaulicht.<sup>58</sup> Erstens tun sich NaturwissenschaftlerInnen schwer, wenn es darum geht, soziale Handlungen zu erklären. Beruhen Handlungen wie Essen, Schlafen und Trinken auf genetischen Grundlagen, so gibt es doch auf der anderen Seite ein komplexes Geflecht an sozialen Strukturen, Kulturen, Ideologien, Institutionen und Organisationen, die die Menschen prägen. Zweitens geht der Ansatz, Krieg aus einem animalischen aggressiven Trieb heraus zu erklären, nicht weit genug, besitzt Krieg doch einen sozialen Ursprung und ist sozial motiviert. Es ist vor allem das Moment der Aggression, das Krieg nicht weitgehend genug als schiere Fortsetzung von gewaltvollem Verhalten aus dem Tierreich begreifen kann. Drittens muss im Anschluss an die ersten beiden Punkte gesagt werden, dass das naturwissenschaftliche Argument fehlschlägt „in its attempt to encompass the totality of human history.“<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Endres 2008 S.71

<sup>57</sup> Kreisky 2011 S.31

<sup>58</sup> Vgl. Malesevic 2010 S.55-57

<sup>59</sup> Ebd. S.57

Denn, so der Ausgangspunkt von Malesevic, „violence is neither a result of innate aggressiveness nor of externally induced ‚social ills‘ but is something that requires intensive social action.“<sup>60</sup> Es bedurfte in der Geschichte bis hinauf zu den Kriegen nach dem Kalten Krieg immer einen bestimmten Grad an (staatlicher) Mobilisierung für den Krieg. Abgesehen von wenigen mehr oder weniger spontanen Gemetzeln, denen jedoch auch immer eine Art ideologischer Aufladung vorausgehen muss, können Kriege ohne menschliche, materielle und ideologische Mobilisierung nicht stattfinden. Wobei ideologische Mobilisierung bedeutet, dass es einen konstruierten Grund geben muss, um Massen für den Krieg zu lukrieren. Als äußerst wirkungsvolles Beispiel dient hierbei das Instrument des Nationalismus als ideologischer Kitt, um inneren Zusammenhalt zu gewähren und somit zur Vorbedingung kriegerischer Mobilisierung zu werden. „The consensus among historians and sociologists is that while war was not the only justification for the state, it was the most important one. [...] War and external threats played a key role in increasing the scope and cohesiveness of the states.“<sup>61</sup>

Krieg und Militarismus nehmen somit eine bedeutende Rolle ein, den inneren staatlichen Zusammenhalt zu gewährleisten. Dabei ist die Wahrnehmung des Staatsvolkes „that war is a realm of human activity vastly removed from normal life, or a sort of happening that is appropriately conceived apart from everyday events in peaceful times [...]having clear beginnings and endings.“<sup>62</sup>

Jedoch sind sowohl Beginn als auch Ende von Kriegen immer wieder Gegenstand von Diskussionen. Man kann den Beginn eines Krieges an drei möglichen Faktoren festmachen: Erstens an einer formalen Kriegserklärung, zweitens am Beginn von Kampfhandlungen, drittens am Beginn einer militärischen Aufrüstung eines oder mehrerer Akteure. Die Aufrüstung kann gleichgesetzt werden mit der Überlegung eines Akteurs, in Kampfhandlungen einzutreten, ob freiwillig oder nicht.

Ersteres impliziert, dass die Kriegserklärung von einem Akteur ausgehen muss, der dazu legitimiert ist, eine solche Erklärung abzugeben und als handelnder Akteur auch klar in Erscheinung tritt. Zweiteres bedeutet eine Definition eines Kriegsbeginns, die sich nur an Kampfhandlungen, ergo an meist menschlichen Verlusten, orientiert, selbst wenn eine

---

<sup>60</sup> Ebd. S.3

<sup>61</sup> Desch 1996 S.241

<sup>62</sup> Cuomo 1996 S.30

Kriegserklärung davor abgegeben wurde. Vor allem der erste Punkt geht an der Sache vorbei, da er sich nur für die formale Natur des Krieges interessiert. Beim zweiten Punkt scheint die Definition adäquater zu sein, da Kriegshandlung und Kriegserklärung – sofern eine solche überhaupt erfolgt – selten zeitgleich stattfinden. Ähnlich verhält es sich mit dem Ende eines Krieges, das meist mit der Unterzeichnung eines Friedensvertrags und/oder der Einstellung von Kampfhandlungen festgesetzt wird. Letztlich sind diese Erklärungen aber unzureichend, um Krieg als solchen umfassen zu können. Vielmehr müssen die kriegsähnlichen Strukturen beleuchtet werden. Krieg beginnt also nicht bei der Ausübung direkter Gewalt, sondern bei Strukturen, die Gewalt fördern und hervorbringen, also der strukturellen Gewalt.<sup>63</sup> So sind beispielsweise militaristische oder patriarchale Elemente in einer Gesellschaft zu hinterfragen oder soziale Ungleichheiten wie mangelnde Verteilungsgerechtigkeit oder Verteilung nicht-monetärer Ressourcen, wenn diese Gewalt produzieren. Es ist eine gesellschaftliche Omnipräsenz des Militarismus, die mit Phänomenen wie „declared wars, and other closely related social phenomena, such as nationalistic glorification of motherhood, media violence, and current ideological gravitations to military solutions for social problems“<sup>64</sup> zusammenhängt. „Neglecting the omnipresence of militarism allows the false belief that the absence of declared armed conflicts is peace, the polar opposite of war.“<sup>65</sup>

Hier zeigt sich der Gegensatz zwischen negativem und positivem Friedensbegriff. Der negative Friede definiert sich über die reine Abwesenheit von kriegsähnlichen Handlungen, wobei bereits auf die Problematik der genauen Unterscheidung zwischen Krieg und Frieden und der Frage der Grenzziehung zwischen diesen beiden hingewiesen wurde. Der Versuch, Krieg als Phänomen zu erkennen und zu begreifen und dadurch in weiterer Folge abschaffen zu können, legt die Vorstellung nahe, dass Frieden lediglich das Fehlen von Krieg sei. Der positive Friede geht weiter und bezieht die Auflösung der Strukturen, die Gewalt produzieren, mit ein. Er basiert auf Werten, bringt neue Begriffe wie Gerechtigkeit in den Diskurs ein und schafft letztlich eine Debatte orientiert an strukturell bedingter Gewalt, statt lediglich von der Abwesenheit direkter Gewalthandlungen auszugehen.<sup>66</sup> Hier ergibt sich auch wieder der Gegensatz zwischen der Vorstellung von Krieg als natürlich-biologische Notwendigkeit oder

---

<sup>63</sup> Vgl. Galtung 1998 S.343 ff.

<sup>64</sup> Cuomo 1996 S.31

<sup>65</sup> Ebd. S.31

<sup>66</sup> Vgl. Munoz 2006 S.98-101

als sozial geschaffenes und reproduziertes Phänomen. Nicht zuletzt der „Prozess der europäischen Integration nach 1945 [...] weist daraufhin, dass der Krieg keineswegs eine Art anthropologischer Konstante ist.“<sup>67</sup>

Bei der Organisation des Krieges übernimmt in der so genannten Moderne der Nationalstaat die Rolle des Akteurs, der idealerweise zum Krieg mobilisiert und Zweck und Ziel festsetzt.

### 2.1.1 Krieg und Staatlichkeit

Das Ende des Dreißigjährigen Krieges bedeutete den Beginn moderner Staatlichkeit und in weiterer Folge auch moderner Kriegsführung. Der Frieden von Münster und Osnabrück 1648, der das westfälische System hervorbrachte, bedeutete eine Unterscheidung zwischen Staaten- und Bürgerkrieg. Diese Unterscheidung bewirkte, „dass mit dem Staatenkrieg eine Form von Krieg und Kriegsführung definiert wurde, die sich politisch und rechtlich regulieren ließ und die zugleich gegenüber dem indifferenten Gemisch der sonstigen Kriege klar abzugrenzen war.“<sup>68</sup> Das zum damaligen Zeitpunkt noch sehr dürftig ausgebildete Völkerrecht bewirkte lediglich, dass das Recht zum Krieg (*ius ad bellum*) von einzelnen Fürstentümern und privaten Milizen auf den Staat vereinigt wurde, der Staat idealerweise damit das alleinige Monopol darauf hatte, nach Innen und Außen Gewalt auszuüben. Münkler formuliert hier ein Idealbild von Staatlichkeit, das sehr hinterfragenswert ist, da es auf klare Grenzziehungen und eine klare Unterscheidung von Innen und Außen setzt, die den Staat als eine geschlossene politische Einheit erscheinen lassen. Allerdings zeichnet sich der moderne Staat vielmehr „durch Uneinheitlichkeit und Heterogenität aus. Moderne Staatlichkeit ist ein vielschichtiges, oft widersprüchliches Ensemble politischer Arenen, Institutionen, Verfahren und Prozeduren [...] die es fast unmöglich erscheinen lassen, den Staat auf einen Begriff zu bringen.“<sup>69</sup> Dennoch entwickelten die unterschiedlichen Nationalstaaten ein Set an verschiedenen mehr oder weniger gut ausgeprägten und funktionierenden Instrumenten, eine Form der Gewaltenteilung und Formen der Partizipation der BürgerInnen. Dabei stellt sich das Instrument des Krieges als konstituierender Bestandteil des Staates dar. Kriegsführung diente als wichtige, wenn auch nicht einzige Legitimation des Staates. Damit ist zwar in erster Linie das Führen von Kriegen nach Außen gemeint, jedoch beginnt Militarismus schon bei der inneren Organisation des Staates. Daher geht es, genauer gesagt, um die staatliche „capacity,

---

<sup>67</sup> Strübel 2002a S.9

<sup>68</sup> Münkler 2006 S.32

<sup>69</sup> Kreisky/Löffler/Zelger 2011 S.8

ultimately, to monopolize its control over the means of violence and to do so through the successful control of bodies and populations internally.“<sup>70</sup>

Die nach wie vor oft zitierte und anhaltende Definition von Krieg im modernen Staatensystem stammt aus dem Werk des preußischen Generals Carl von Clausewitz, der meinte, dass „der Krieg *nichts ist als die fortgesetzte Staatspolitik mit anderen Mitteln*.“<sup>71</sup> Die Problematik dieser Definition, die speziell von realistischen Autoren<sup>72</sup> in modernisierter Form nach wie vor verwendet wird<sup>73</sup>, ist vielschichtig. Zunächst suggeriert Clausewitz, dass es sich beim Krieg um eine Art existenzielle Ausformung menschlicher Interaktion handelt. Allerdings ist diese Interaktion nach Clausewitz eingebettet in die menschliche Natur, vielmehr als im Kontext sozialer Zusammenhänge zu sehen. Aber Krieg “does not come naturally to humans. Men must be trained to fight and kill others, and all people must be taught patriotism. States go to great lengths to demonize their enemies.”<sup>74</sup> Krieg ist also nicht die reine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, sondern vielmehr ein politisch motiviertes Instrument, das ohne ideologische Massenmobilisierung nicht funktionieren würde. Clausewitz formulierte ein Staatsverständnis, das inspiriert wurde von den strukturellen Transformationen seiner Zeit, die vor allem getragen waren von der beginnenden Industrialisierung, der französischen Revolution und den napoleonischen Kriegen. Nationalismus war das erste Identitätskonzept, das massenfähig wurde und Hand in Hand ging mit „the birth of the modern bureaucratic rationalistic state, the introduction and expansion of mass public education [...] and the democratization and secularization of public space.“<sup>75</sup>

Neben der Vorstellung, Krieg sei eine Fortsetzung von Politik mit anderen Mitteln, definiert Clausewitz das Ziel eines Krieges als „Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen [und] den Feind wehrlos zu machen.“<sup>76</sup> Es geht hier um die Einhegung der Gewalt, um einen Kampf zwischen zwei Parteien, der viel mehr einem erweiterten Zweikampf anmutet, „so tun wir besser, uns zwei Ringende vorzustellen.“<sup>77</sup> Der Krieg besteht dabei aus drei Grundelementen: Dem Naturtrieb, der das Volk symbolisiert, der Seelentätigkeit, die der Feldherr symbolisiert und schließlich dem Verstand, der durch die

---

<sup>70</sup> Jabri 2006 S.56

<sup>71</sup> von Clausewitz 2007 S.8

<sup>72</sup> Trotz weitreichender Recherche ist mir bis zum heutigen Tag keine realistische Autorin bekannt

<sup>73</sup> Vgl. Donnelly 2009 S.38-41 und Schörnig 2006 S.65-89

<sup>74</sup> Jaquette 1999 S. 128

<sup>75</sup> Malesevic 2006 S.90

<sup>76</sup> von Clausewitz 2007 S.13-14

<sup>77</sup> Ebd. S.13

Regierung symbolisiert wird. Der Staat führt Krieg und dieses Vorgehen ist zunehmend losgelöst vom Volk zu sehen. Dem Volk ist dabei eine klar geringere Rolle eingeräumt als Militär und Regierung. Durch diese Dreiteilung ergibt sich letztlich auch die Einteilung in kämpfende und nichtkämpfende Volksangehörige, also KombattantInnen und NichtkombattantInnen.<sup>78</sup>

Das Staatsverständnis Clausewitz' mit klaren Innen- und Außengrenzen, der existenzialistischen Wirkung von Krieg und einer klaren Trennung von zivilem und öffentlichem bzw. militärischem Raum muss dabei kritisch betrachtet werden. Es ist vor allem der historische Rahmen, der Clausewitz' Gedanken eine Bedeutung gibt. Denn sowohl davor als auch danach lässt sich die Relevanz seines Werkes bestreiten. Logistik und Finanzierung spielen bei Clausewitz' kaum eine Rolle und daraus ergibt sich seine Schwäche. So kann behauptet werden, dass „the industrialization of war has greatly reduced the relevance of Clausewitz.“<sup>79</sup> So behielten bis zuletzt *gewöhnliche Soldaten und kluge Generäle* ihre Wichtigkeit im Krieg. Jedoch veränderte sich das Wesen des Krieges vor allem durch eine Weiterentwicklung von Informations- und Waffensystemen. „Der Krieg wurde mehr zu einer Frage der Logistik und der Unnachgiebigkeit, und weniger des Schwungs, was in den industrialisierten Schlachten der Weltkriege gipfelte, dem dunklen Spiegelbild der industriellen Produktion.“<sup>80</sup>

### **2.1.2 Krieg als Fortsetzung geschlechtlich stratifizierter Arbeitsteilung**

Ebenso wie der Zusammenhang zwischen moderner Staatlichkeit und Krieg existiert ein enger Zusammenhang zwischen Männlichkeit und Krieg. Dabei ist es wichtig, auf die Unmöglichkeit einer genauen Definition von Männlichkeit zu verweisen. Am besten versteht sich Männlichkeit als negative Abgrenzung zu all dem, was als unmännlich bzw. weiblich konstruiert wird. „In its modern usage the term assumes that one's behaviour results from the type of person one is. That is to say that an unmasculine person would behave differently: being peaceable rather than violent, conciliatory rather than dominating.“<sup>81</sup> Daher ergibt sich auch die Umkehr dieser Konstruktion, nämlich "as with masculinity in a positive sense, it appears that the negative relation of femininity to war holds, regardless of what the feminine

---

<sup>78</sup> Vgl. Münkler 2008 S.103

<sup>79</sup> Roxborough 1994 S.628

<sup>80</sup> Gray 2008 S.38

<sup>81</sup> Connell 2005 S.67

might mean.”<sup>82</sup> Vor allem in einem europäisch-nordamerikanischen Verständnis ordnen sich bestimmte Lebens- und Verhaltensformen ein in ein dichotomisch konstruiertes System mit den Gegensätzen männlich und weiblich, ohne dass die Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit genauer definiert werden. Dabei stellt dieses dichotomische Verhältnis keine Ausnahme dar, denn „dichotomous constructions [...] have been important in how we divide the world linguistically [...]. Dichotomous constructions denote inferiority and even danger with respect to those on the outside – they are also gendered and have racial implications.”<sup>83</sup> Für ein besseres Verständnis der Welt und einen streng hierarchisch aufgeteilten Staat eignen sich dichotomische Ansätze besonders gut, also die

„Eingliederung in die verschiedenen Felder, welche nach Gegensätzen (stark/schwach, groß/klein, schwer/leicht, dick/dünn, angespannt/locker, hard/soft usf.) organisiert sind [...] und den sekundären Alternativen (herrschend/beherrscht, oben/unten, aktiv-penetrieren/passiv-penetriert werden).“<sup>84</sup>

Dabei sind diese Gegensatzpaare klar geschlechtlich konnotiert, wobei sich daraus eine konstruierte Überlegenheit männlicher Eigenschaften ergibt. Sie entsprechen dabei einem „subject/object dualism.“<sup>85</sup> Daraus ergibt sich ein Verständnis von Arbeitsteilung, da Frauen und Männer nun von ihren Eigenschaften her eindeutig besser oder schlechter für bestimmte Aufgaben geeignet scheinen. “Because gender is hierarchical and interdependent, the privilege and power attributed to masculine qualities depends on the devalorization of feminized qualities.”<sup>86</sup> Die permanente Exklusion und Entwertung weiblich konnotierter Werte und Eigenschaften zeigt “gender constructions as part of a larger system of subordination.”<sup>87</sup> Daher scheint es auch nur logisch, dass staatliche Institutionen

„männlich‘ [sind], d.h. sie weisen eine überproportional hohe Männerquote auf, sie perpetuieren eine systematische geschlechtsspezifische Arbeitsteilung und sie verkörpern die Lebensweisen und Erfahrungen von Männern. Staatliche Institutionen reproduzieren eine Kultur institutioneller Männlichkeit.“<sup>88</sup>

Dabei bedeutet jede Ausnahme von der staatlichen, patriarchalen Arbeitsteilung eine Gefahr für die Legitimität des Staates.<sup>89</sup> Demnach werden Frauen konsequent aus bestimmten

---

<sup>82</sup> Hutchings 2007 S.402

<sup>83</sup> Sjöberg/Tickner 2007 S.191

<sup>84</sup> Bourdieu 2005 S.180-181

<sup>85</sup> Campbell 2007 S.208

<sup>86</sup> Peterson 2004 S.40

<sup>87</sup> Waylen 2006 S.156

<sup>88</sup> Sauer 2011 S.138

<sup>89</sup> Vgl. Connell 2005 S.74

Räumen exkludiert. Denn nur in den Räumen, die Männern vorbehalten sind, kann sich der männliche Habitus entfalten. Er wird im rein männlichen Raum „[k]onstruiert und vollendet.“<sup>90</sup> Es überrascht kaum, dass das Militär auffällt durch „its staggering gender asymmetry [...] fighting in wars is the only human activity from which an entire gender is almost completely excluded.“<sup>91</sup> Zwar weist Hacker daraufhin, dass Frauen vor allem in frühmodernen Armeen durchaus präsent waren und im Dienste des Militärs körperlich harte, unterbewertete Arbeit vollbracht haben, allerdings bewirkten die Entwicklungen des modernen Staates, die Bürokratisierung des Heeres sowie die Herausbildung des stehenden Heeres anstatt der Söldnerheere einen Rückgang an Frauen im Umfeld des Militärs. Der Ausschluss von Frauen aus dem Militärbereich ist somit ein historisch gesehen relativ junges Phänomen und keine Notwendigkeit.<sup>92</sup> Diese Entwicklung wurde in der industriellen Revolution weiter verstärkt. Diese ging einher mit der zunehmenden Entkoppelung von militärischem und zivilem Leben, die Frauen immer entschiedener den Platz im zivilen Raum zuwies.<sup>93</sup>

Auch wenn es noch andere Bereiche gibt, in denen frauenexkludierende Mechanismen und Strategien intendiert angewandt werden oder strukturell bedingt sind, so ist die Exklusion im staatlich-militärischen Feld am auffälligsten. „Designed combat forces in the world’s state armies today include several million soldiers [...] of whom 99.9 per cent are male.“<sup>94</sup> Diese Angabe muss ob der Entwicklungen in vielen Armeen dieser Welt und der schrittweisen Akzeptanz weiblicher Soldatinnen bzw. teilweise dem aktiven Ermutigen von Frauen, militärisch tätig zu werden, kritisch betrachtet werden. Es gibt einstweilen zu viele Ausnahmen, als sich einfach so eine pauschale Aussage über Frauen in Streitkräften treffen lassen könnte. Vielmehr gehen immer mehr Staaten dazu über, gesetzliche Bestimmungen zu erlassen, die Frauen zumindest in Teilbereichen des Militärs Einstiegsmöglichkeiten geben sollen.<sup>95</sup> Im Bezug auf das US-Militär, um das es ja im Grunde gehen soll, muss gesagt sein:

„Der höchste Frauenanteil findet sich in den USA mit rund 15% und in Kanada mit rund 12%. Auf die USA entfällt auch in absoluten Zahlen der Löwenanteil an weiblicher Partizipation: Derzeit stehen etwa 198.000 Frauen in den Diensten der US-Armee, zusätzlich rund 150.000 Reservistinnen. Rund 9% von ihnen sind aktuell im

---

<sup>90</sup> Bourdieu 1997 S.203

<sup>91</sup> Malesevic 2010 S.275

<sup>92</sup> Vgl. Hacker 1988 S.11-24

<sup>93</sup> Vgl. Stachowitsch 2010 S.34

<sup>94</sup> Goldstein 2001 S.10

<sup>95</sup> Vgl. Eifler/Seifert 2003 S.10

Ausland eingesetzt. Trotz des vergleichsweise hohen Integrationsgrades sind nicht alle militärischen Verwendungsbereiche in der US-Armee für Männer und Frauen gleichermaßen geöffnet. Die derzeit gültigen Einschränkungen bedeuten, dass 80% der militärischen Bereiche für Frauen in der US-Army offen sind.“<sup>96</sup>

Die überholten Angaben Goldsteins weisen jedoch auf ein Verhältnis hin, das nach wie vor extrem ist, vor allem aber auch, welche Bereiche des Militärs sichtbar sind und welche im Hintergrund existieren. Dieses Verhältnis kommt aus unterschiedlichen Gründen zustande, vor allem aber deswegen, weil es für Männer vermeintlich natürlicher erscheint, in den Krieg zu ziehen, als für Frauen.

Daher kommen im Kriegsfall Frauen andere Rollen zu als Männern. Noch extremer als in Friedenszeiten erfolgt die Verdrängung der Frauen in passive Rollen wie der Soldatenmutter oder –frau oder dem schützenswerten Subjekt. „Die Dichotomisierung der beiden Geschlechterrollen in Friedenszeiten setzt sich in Kriegszeiten nicht nur fort, sondern wird noch weiter gehend festgeschrieben.“<sup>97</sup> Ähnlich sieht das Harders, die darauf eingeht, dass es in Kriegszeiten einen expliziten Appell an die Friedfertigkeit der Frauen gibt, während der verkehrte Appell an die militärische Natur der Männer implizit bleibt, aber immer mitschwingt. Sie sieht die Konstruktion von Friedfertigkeit und Gewaltbereitschaft als äußerst brüchig an, da beispielsweise die Rolle einer Soldatenmutter, die mythisch-patriotisch überhöht wird, nicht unbedingt friedfertiger ist als die eines kämpfenden Soldatensohnes. Vielmehr lässt sich die Rollenzuschreibung einordnen entlang der Achse aktiv-passiv beziehungsweise öffentlich-privat.<sup>98</sup>

Natürlich lässt sich ein biologistisches Bild einer kriegerischen Natur der Männer nicht halten. „Throughout Western history, individual men have gone to near-suicidal lengths to avoid participating in wars – Cutting off limbs or fingers or risking execution by deserting.“<sup>99</sup> Auf der anderen Seite wird Gewalt nicht ausschließlich von Männern ausgeübt, sondern sehr wohl auch von Frauen, während Männer Opfer von Gewalt werden.<sup>100</sup> In unterschiedlichen Formen gibt es also auch “women in war and the men who prefer not to be there.“<sup>101</sup>

---

<sup>96</sup> Seifert 2003b S.24

<sup>97</sup> Klaus/Kassel 2003 S.15

<sup>98</sup> Vgl. Harders 2004 S.240-247

<sup>99</sup> Ehrenreich 1999 S.118

<sup>100</sup> Vgl. Tiger 1999 S.127-128

<sup>101</sup> Sylvester 2002 S.18

Die weitgehende Abwesenheit von Frauen im Krieg, die oftmals mit moralischer Überlegenheit im Sinne von natürlicher Friedfertigkeit oder der seelischen Reinheit von Frauen gerechtfertigt wird,<sup>102</sup> dient dazu, männliche Dominanz auszuweiten und zu legitimieren, nachdem „[t]hese images, remember, served to secure and to sustain women’s social location as non-combatants and men’s as soldier-citizens.“<sup>103</sup> Dieser Mechanismus perpetuiert die Einteilung von öffentlich-privat entlang der Einteilung von männlich-weiblich. Er ist historisch erklärbar durch „[t]he shift from hierarchical to spatial world orders that occurred after the Middle Ages [that] created an international realm in which the hypermasculinity of the warrior developed.“<sup>104</sup>

Männer sind nicht biologisch oder natürlich aggressiver als Frauen. Aber um dem Standard des Militärs zu entsprechen, müssen sie Verhaltensmuster adaptieren, die einem überhöhten Maß an Männlichkeit entsprechen, das sich klar von feminin konnotierten Charakteristika abhebt.<sup>105</sup> Dabei muss hier erwähnt werden, dass es auch zu einem konsequenten Ausschluss von marginalisierten Männlichkeitsformen kommt, die feminisiert und daher entwertet werden. Ein relevantes Beispiel ist der Umgang mit Homosexualität in militärischen Institutionen, der eine klare Hierarchie auch unter Männlichkeiten herstellt.<sup>106</sup> Die *don’t ask, don’t tell*-policy der US-Armee steht für den schwierigen Umgang mit homosexuellen SoldatInnen. Aber auch andere Formen von Männlichkeiten werden marginalisiert, vielmehr ist es neben Frauen auch der Großteil der Männer, dem der Zugang zur Macht verwehrt bleibt. Als dominierend zeichnet sich lediglich ein eher kleiner Kreis von Männern aus.<sup>107</sup> „Kriege inszenieren sich nicht nur als Kriege der Männlichkeit, sondern auch als Kriege zwischen Männlichkeiten (archaisch vs. modern, soldatisch vs. weibisch, patriotisch vs. verräterisch usw.).“<sup>108</sup>

Die klare Trennung in weibliche und männliche Eigenschaften lässt sich nur schwer empirisch beweisen. Das tut der Konstruktion dieser Trennung jedoch keinen Abbruch, ganz im Gegenteil. Umso mehr wird auf die vermeintliche Offensichtlichkeit weiblicher und männlicher Verhaltensweisen verwiesen. Ebenso wenig stört es, wenn sich das auf ein

---

<sup>102</sup> Vgl. Harders 2002 S.241

<sup>103</sup> Elshain 1998 S.454

<sup>104</sup> Ashworth/Swatuk 1998 S. 87

<sup>105</sup> Vgl. Smith 1998 S.65-66

<sup>106</sup> Vgl. Connell 2005 S.73

<sup>107</sup> Vgl. Faludi 2001

<sup>108</sup> Kreisky 2008 S.141

Geschlecht bezogene Verhalten als widersprüchlich gestaltet.<sup>109</sup> Trennung ergibt sich nach wie vor aus den zugeschriebenen Attributen.

„Men make war. There are important exceptions, but they are rare. Yet women are often among the most vocal advocates of war, making a gendered disposition to peace is hard to support empirically. Why not more women warriors? Because war is work, and all tribal societies have pronounced, gender-specific divisions of labour.“<sup>110</sup>

Der patriarchale Staat gewinnt seine Legitimität gerade durch die gesellschaftliche Arbeitsteilung. Krieg bedeutet in diesem Fall eine Weiterführung dieser Arbeitsteilung, daher kann auch von Hypermaskulinität gesprochen werden. Für einen bestimmten Zweck in den Krieg zu ziehen, macht Männer so zu unverzichtbaren Akteuren für den Staat. Frauen dienen hier „either as mirrors of male war making or as collective Other.“<sup>111</sup>

Hierzu erfolgt die Koppelung von Krieg und Staatlichkeit an das Konzept der StaatsbürgerInnenschaft. Krieg erschafft und erhält die Männlichkeit meist junger Männer, während jede nicht kämpfende Person innerhalb des Staates schlussendlich entbehrlich für dessen Reproduktion wird. In Bezug auf den Ersten Weltkrieg beschreibt Hobsbawm, dass ehemalige Soldaten „aus der gemeinsamen Erfahrung eines Lebens mit Tod und Tapferkeit eine Art unvermittelbarer, urtümlich-roher Überlegenheit [zogen], die sich vor allem gegen Frauen und all jene richtete, die nicht gekämpft hatten.“<sup>112</sup> Vor allem im angelsächsischen Raum wird die StaatsbürgerInnenschaft militarisiert, das heißt, „[e]s wird impliziert, dass richtige Bürger Soldaten sind und – via Umkehrschluss – dass nur Soldaten richtige Bürger sind.“<sup>113</sup> Somit werden sowohl Frauen als auch – wenn auch deutlich weniger – Männer durch ihre Nichtteilnahme am militärischen Prozess zu StaatsbürgerInnen zweiter Klasse.<sup>114</sup>

Vielmehr ist es so, dass “[t]he valorization of war through identification with a heroic kind of masculinity depends on a feminized, devalued notion of peace seen as unattainable and unrealistic.“<sup>115</sup> Frieden entspricht somit dem weiblichen Äquivalent zum männlichen Krieg. Frieden mag zwar durchaus wünschenswert sein, da die Welt aber nicht so tickt, scheint jeder mehr oder weniger pazifistische Ansatz schlichtweg nicht realisierbar. Frieden und Weiblichkeit werden so verniedlicht und entwertet, während Krieg im schlechtesten Fall als

---

<sup>109</sup> Vgl. Hutchings 2007 S.401-402

<sup>110</sup> Ferguson 1999 S.126

<sup>111</sup> Brown 1988 S.468

<sup>112</sup> Hobsbawm 2009 S.43

<sup>113</sup> D’Amico 2003 S.279

<sup>114</sup> Vgl. Tickner 1992 S.38-50

<sup>115</sup> Tickner 2001 S.49

notwendiges Übel zur Bewahrung vor Schlimmerem, im besten Fall als Schmiede von Männlichkeit gilt. Hier werden Frieden und die entsprechenden vermeintlichen Eigenschaften wie Weichheit, Schwäche und Passivität als feminisiert miteinander verknüpft. Dabei tritt die „relation between the construction of power and the construction of gender“<sup>116</sup> am deutlichsten zu Tage. Durch die Schwäche und Passivität des Friedens und der Frauen ergibt sich auf der anderen Seite durch die Stärke und Aggressivität des Krieges und der Männer eine weitere Dichotomie und zwar die der Beschützer und der zu Beschützenden und führt letztlich zu einer weiteren Entwertung. „In a context of a male-dominated society, the association of men with war and women with peace also reinforces gender hierarchies and false dichotomies that contribute to the devaluation of both women and peace.“<sup>117</sup>

Die Vorstellung einer weichen, passiven, schutzlosen Weiblichkeit bewirkt somit die Viktimisierung von Frauen. Die gesellschaftlich reproduzierten Bilder der Geschlechter im Krieg führen dazu, „dass Männer und Frauen von kollektiver Gewalt jeweils anders betroffen sind bzw., dass es geschlechtsspezifische Risiken und Kosten in Kriegen gibt.“<sup>118</sup> Seifert spricht hier von bestimmten geschlechtsspezifischen Ressourcen, die Sicherheit und das Überleben im Krieg gewährleisten. Sjöberg und Tickner meinen dazu:

“Instead of seeing military power as part of a state’s arsenal to defend against security threats from other states [...] militaries are often threats to the security of individuals (particularly women) and competitors for the scarce resource on which women may depend [...] we find that war is a cultural construction that depends on myths of protection. Such myths have been important in upholding the legitimacy of war.”<sup>119</sup>

In der Tat erfüllt die Viktimisierung von Frauen die Funktion, männlichen Schutz erforderlich zu machen und dient somit zur Aufrechterhaltung des Krieges als legitimes Mittel zur Konfliktlösung. Wie speziell bei den postmodernen Kriegen zu sehen ist, erfüllt diese Strategie eine doppelte Wirkung: „Dort dient sie zur Heroisierung von Männern, hier dagegen interessiert die Lage der Frauen und Kinder, um die Bösartigkeit des Feindes zu begründen und den kriegerischen Einsatz zu legitimieren.“<sup>120</sup>

Dabei sind es vor allem medial reproduzierte Bilder, die eine klare Aufteilung in Beschützer und zu Beschützende vornehmen. Frauen innerhalb des Militärapparates, wenn sie auch bei

---

<sup>116</sup> Brown 1988 S.469

<sup>117</sup> Tickner 2001 S.51

<sup>118</sup> Seifert 2003a S.9

<sup>119</sup> Sjöberg/Tickner 2007 S.194

<sup>120</sup> Forster 2003 S.34

weitem weniger sind als Männer, werden unsichtbar gemacht, sowohl um der Beschützer/zu Beschützende-Dichotomie gerecht zu werden als auch um den Mythos des Militärs aufrecht zu erhalten. „These include the ideas that war is manly and that our society’s protectors actually are protecting something or someone, particularly the women and children who we assume cannot protect themselves.“<sup>121</sup> Es sind die *guten* Männer, die Beschützer sind und daher legitimiert sind, jede Aktion zu vollziehen, die den zu Beschützenden Sicherheit gewährt. Aber „[g]ood men can only appear in their goodness if we assume that lurking outside the warm familial walls are aggressors, the ‘bad’ men, who wish to attack them.“<sup>122</sup> Daher wird ein imaginiertes Anderes benötigt, um die Beziehung zwischen Frauen als zu Beschützenden und Männern als Beschützern zu festigen.

### 2.1.3 Sicherheit

Die Konzeption von Sicherheit als policy ist dementsprechend männlich konnotiert, haben Frauen in diesem Konzept doch kaum die (vor allem physische) Möglichkeit, auch nur für ihre eigene Sicherheit zu sorgen, geschweige denn für die anderer Individuen. Vielmehr herrscht der tradierte Glaube, „that women’s activities and attributes made women incompetent to engage in political activities.“<sup>123</sup> Der Glaube an die Schwäche und Weichheit von weiblich konnotierten Sicherheitsvorstellungen geht einher mit der Vorstellung, dass Krieg und ein militaristisch gestütztes Sicherheitskonzept das Resultat eines rationalen Vorganges sind. Rationalität kann dabei begriffen werden als das (neo-)realistische Verständnis vom Verhalten staatlicher Akteure. Im Kampf um Macht und das eigene Überleben verfolgen sie ihre Ziele und Interessen in rationaler Art und Weise. Daher bedeutet Rationalität, Maßnahmen zu ergreifen, die zur optimalen Durchsetzung eigener Ziele führen.<sup>124</sup> Letztlich entpuppt sich diese realistische Vorstellung von Rationalität als realitätsfernes und nicht haltbares Konzept. Gerade die Bilder und rhetorischen Übermittlungen dieser Bilder nach 9/11, die gezielt bestimmte Emotionen vor allem bei US-AmerikanerInnen schüren sollten, zeigen deutlich, dass Emotionen in der Weltpolitik sehr wohl eine Rolle spielen. Rationalität zeigt sich als „an ‘ideal type’. But people hardly ever behave rationally in a consistent manner or even manage to agree on what doing so means in

---

<sup>121</sup> Murphy 1996 S.523

<sup>122</sup> Young 2003 S.224

<sup>123</sup> Jones/Jónasdóttir 1988 S.1

<sup>124</sup> Vgl. Donnelly 2002 S.64-65

the first place.”<sup>125</sup> Rationalität ist eine Beschreibung dafür, wie politische AkteurInnen aus einem Set meist sehr begrenzter Möglichkeiten Entscheidungen treffen, die aus der eigenen Sicht zielführend sein können, allerdings selten langfristige und alternative Lösungen in Betracht ziehen. Rationalität gestaltet sich vielmehr als widersprüchliches Modell, denn “almost all attempts to characterize military masculinity include risk taking and rationality as well as discipline, endurance, and absence of emotion.”<sup>126</sup> Vor allem Risikobereitschaft und Rationalität bzw. der Ausschluss von Emotionen scheinen hier äußerst widersprüchlich. Das Modell der Rationalität wird zu einer tautologischen Konstruktion, denn “‘rational’ decisions were presumed to result from ‘rational’ decisionmaking even when they were as blatantly out of touch with the ‘real world’ as Lyndon Johnson’s bombing campaign of North Vietnam.”<sup>127</sup>

Dabei wird nicht benannt, dass die Vermittlung von Gefühlen und Emotionen ein wichtiger Bestandteil zur Bildung von Gemeinschaften und Identitäten ist.<sup>128</sup> Ganz im Gegenteil, so bleibt dieser Umstand im Verborgenen und wird nicht direkt angesprochen. Dadurch gestaltet sich der Prozess der rationalen politischen Entscheidungen zu einem Prozess „von Männerbeziehungen, die politische Dynamiken steuern, ohne dass dieses Faktum auch als solches offengelegt und benannt wird.“<sup>129</sup> Man könnte auch sagen, das rationale Sicherheitskonzept „is both an andro- and Eurocentric enterprise that in its post-Westphalian form has used selective global and historical examples to universalize the experiences of European statesmen.“<sup>130</sup>

Im Sinne der bereits genannten Dichotomien erfolgt beim Rationalitätskonzept eine Trennung von Verstand und Körper oder anders gesagt: Von Vernunft und Emotion. Dabei hat diese Dichotomisierung weitere Implikationen für das Verständnis von Krieg und Sicherheit, denn „[r]eason, the argument goes, has been associated with members of dominant social, cultural and political groups, while emotions are relegated to the powerless and marginal ones.“<sup>131</sup>

Wenn wir Sicherheit als anzustrebendes Ziel für StaatslenkerInnen verstehen wollen, dann wirkt es oftmals “to be their worries about masculinity and the proper ordering of

---

<sup>125</sup> Bleiker/Hutchison 2008 S.121

<sup>126</sup> Hutchings 2007 S.393

<sup>127</sup> Ferguson/Mansbach 1988 S.149

<sup>128</sup> Vgl. Bleiker/Hutchison 2008 S.123

<sup>129</sup> Kreisky 2011 S.37

<sup>130</sup> Ashworth/Swatuk 1998 S.76

<sup>131</sup> Bleiker/Hutchison 2008 S.127

relationships between men and women that seems to drive state policymaking.”<sup>132</sup> Die US-amerikanische Diskussion über Krieg und Sicherheit bietet hier ein gutes Beispiel. Es treten nicht nur die dichotomisierten Bilder von Krieg und Frieden auf, vielmehr versinnbildlicht sich der Konflikt zwischen außenpolitischen HardlinerInnen und friedlicher gesonnenen PolitikerInnen am Konflikt zwischen *hawks* und *doves*.<sup>133</sup> Dabei sind die Falken nicht nur kriegerisch konnotiert, sie entsprechen auch der Vorstellung von Eigenschaften wie Stärke, Schnelligkeit und Eleganz und in weiterer Folge dem soldatischen Pendant zu Ehre und Tapferkeit, während Tauben nicht nur schwächer und langsamer sind als Falken, sie wirken geradezu chancenlos im Kampf ums Überleben, so dass sich schon metaphorisch kaum jemand selbst als Taube einordnen wollen würde. In jedem kriegspolitischen Argument kommt daher den Falken bereits der Vorteil des Bildes zugute. Wieder einmal geht die Vorstellung von Sicherheit und Krieg mit der Entwertung weiblich konnotierter Eigenschaften einher.

“Security is always partial and Strategy is always, as a result, somewhat undecidable”<sup>134</sup> und daher kann man sagen, dass “the limits on what can be said with the language of strategic discourse constrains our ability to think fully and well about national security.”<sup>135</sup> Vielmehr verringert der aktuelle Sicherheitsdiskurs (individuelle) Sicherheit dadurch, dass er individuelle Freiheiten und soziale Sicherheit beschneidet.<sup>136</sup> Dies wird sowohl durch autoritäre innenpolitische Maßnahmen vorangetrieben als auch durch eine zunehmende Militarisierung der Gesellschaft.<sup>137</sup> Wie noch zu sehen sein wird, stehen diese krisenbedingten Radikalisierungen in der Gesellschaft in einem engen Zusammenhang mit einer Re-Remaskulinisierung ebendieser.

Es kann also festgestellt werden, dass “in the nuclear age, the fact that the security of states depends on the insecurity of their citizens has stretched the traditional concept of national security to its limit.”<sup>138</sup> Das ist vor allem auch für die Zeit nach 9/11 zu beobachten. Hier wird die Gewalt, die notwendig ist, um die Sicherheit aufrechtzuerhalten, durch die Trennung von guter und böser Gewalt legitimiert. Dabei wird die Anwendung von Gewalt, die aus einer

---

<sup>132</sup> Enloe 2001 S.656-657

<sup>133</sup> Vgl. Tickner 1992 S.43-45

<sup>134</sup> Sylvester 1994 S.183

<sup>135</sup> Tickner 2001 S.53

<sup>136</sup> Vgl. Dietrich 2008 S.115 und Tickner 1992 S.28

<sup>137</sup> Vgl. Tickner 2001 S.50-53

<sup>138</sup> Tickner 1992 S.52

rational begründeten Notwendigkeit heraus entsteht, als gut legitimiert.<sup>139</sup> Im Laufe des 20. Jahrhunderts und vor allem nach 9/11 ist ein höheres Bedürfnis nach Sicherheit festzustellen. Das Sicherheitskonzept wird dadurch an das Konzept des Krieges gekoppelt, bis kaum mehr eine Differenzierung stattfinden kann. Ganz im Gegenteil wird versucht, das eine durch das andere zu erreichen<sup>140</sup>, jedoch immer mit Augenmerk darauf, den Einsatz von Gewalt legitimieren zu können. „The state’s identity is militaristic, and it engages in military action, but with the point of view of the defendant rather than the aggressor.“<sup>141</sup> Dabei kommt es eben vor allem auf die eigene Wahrnehmung und Identität an. Selbst expansive oder aggressiv nach außen gerichtete militärische Aktionen werden meist mit dem Argument der Prävention gerechtfertigt und dienen so vordergründig der eigenen Verteidigung.

## ***2.2 Von den totalen zu den postmodernen Kriegen***

Mit dem Ersten Weltkrieg begann im Juli 1914 der erste totale Krieg und damit das Ende des so genannten modernen Krieges. Im Gegensatz zu dem von Carl von Clausewitz entwickelten staatlichen und vor allem räumlich begrenzten Krieg, fielen nun erstmals in großem Rahmen alle Grenzen weg, vor allem was die Mobilisierung der Massen zum Krieg und die Kriegsziele betraf. Das Schlachtfeld mit einer begrenzten Anzahl an Soldaten und Geschützen sowie dem Feldherrenhügel, von dem aus die Offiziere ihre Armeen lenkten, so idealtypisch das auch klingen mag, verschwand in dieser Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts.<sup>142</sup> An seine Stelle trat ein Abnutzungskrieg, geprägt von den industrialisierten und technisierten Möglichkeiten der Kriegsführung und verbesserten Kommunikations- und Waffensystemen. Wobei Medien in diesem Zusammenhang zunehmend sowohl der Kommunikation als auch den Waffen zugerechnet werden können. Gerade die neuen Möglichkeiten des Films sollten für den totalen Krieg des 20. Jahrhunderts relevant werden.

Gleichzeitig warf der totale Krieg die Frage auf, wie und vor allem ob man Krieg überhaupt führen kann oder ob er sich generell als zu unberechenbar gestaltet, um ihn kontrollieren zu können.<sup>143</sup> Die zunehmende Technisierung des Krieges sollte zweiteres illustrieren.

---

<sup>139</sup> Vgl. Hutchings 2008 S.33

<sup>140</sup> Vgl. Echavarría/Koppensteiner 2008 S.48-49

<sup>141</sup> Young 2003 S.225

<sup>142</sup> Vgl. Bauer 2008 S.53

<sup>143</sup> Vgl. Seeßlen/Metz 2002

„Der Krieg ist ein sehr komplexes und unstabiles System und kann nicht kontrolliert, verwaltet oder vorausberechnet werden. Dennoch ist der Drang nach der Automatisierung und Informatisierung des Kriegs ungebrochen, auch wenn die militärische Gewalt als politisches Instrument immer nutzloser wird.“<sup>144</sup>

Es ist bizarr und gleichzeitig bezeichnend, dass die technologischen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts, die dazu gedacht waren den Krieg in einem Clausewitz'schen Sinn wieder kontrollierbar oder zumindest kontrollierbarer zu machen, das Gegenteil bewirken sollten. Diese Totalisierung des Krieges und seiner Informationssysteme entspricht der kapitalistischen Logik der Industrialisierung und ihrer Möglichkeiten, dass mehr immer besser sei.<sup>145</sup> Und zwar ein Mehr an Mobilisierung der Massen um ein Mehr an Kriegszielen zu erreichen. Der totale Krieg kann nur dann als Nullsummenspiel im Sinne einer totalen Niederlage oder eines totalen Sieges betrieben werden, wenn man das industrielle Verständnis hervorstreicht,

„daß sich dieser Krieg im Gegensatz zu den (normalerweise begrenzten und spezifizierten) früheren Kriegen, auf unbegrenzte Ziele richtete. Im imperialen Zeitalter waren Politik und Wirtschaft miteinander verschmolzen. Internationale politische Rivalität ahmte Wirtschaftswachstum und Wettbewerb nach, deren charakteristischstes Merkmal es ja schon prinzipiell war, grenzenlos zu sein.“<sup>146</sup>

Strategische Überlegungen mussten in weiterer Folge den neuen technischen Möglichkeiten angepasst werden. Um den schrecklichen Waffen des industrialisierten Krieges zu entkommen, gruben sich die Soldaten zunächst einmal einen Weltkrieg lang ein. Die Eindeutigkeit der Freund-Feind-Zuweisung fiel damit in sich zusammen, bekommt man doch „[v]on Veteranen des Ersten Weltkriegs [...] immer wieder zu hören, daß sie den Feind, den sie töteten, nie gesehen hätten.“<sup>147</sup> Diese Flucht vor den Möglichkeiten der Kriegsführung und der Aufklärung in die Frontgräben ist verzahnt mit der Weiterentwicklung der Informationssysteme und der Möglichkeit, den Raumverlust zu überwinden. Die logische Konsequenz der zunehmenden Entgrenzung des Krieges war das Verwischen und schließlich die fast komplette Auflösung der Grenze zwischen militärischem und zivilem Bereich. „Nachdem der Feind objektiv, abstrakt und unsichtbar geworden ist, wird die Kampfzone konsequenterweise auf >den Rest< ausgeweitet, und dieser Rest umfasst ohne Ausnahme das ganze Lebensumfeld eines Menschen – weder private noch zivile Räume bleiben

---

<sup>144</sup> Gray 2008 S.34

<sup>145</sup> Vgl. Ebd. S.38

<sup>146</sup> Hobsbawm 2009 S.47

<sup>147</sup> Virilio 1989 S.25

verschont.“<sup>148</sup> So scheitert „das Clausewitzsche und staatliche Vorhaben, den Krieg einzugrenzen, [...] an einer technischen Kriegsführung, die nahezu alle Friktionen überwindet und zu einem totalen Krieg wird.“<sup>149</sup> Somit läuft der Krieg mehr denn je „auf die Zermürbung hinaus, also auf einen Wettbewerb zwischen zugefügtem und ertragenem Blutvergießen.“<sup>150</sup> Die Wirtschaft wurde auf den Krieg umgestellt und die Bevölkerung in einem totalen Sinne dafür eingespannt. Die Auflösung der Trennung von Front und Heimat bewirkte die fast merkwürdig anmutende Entwicklung der so genannten Heimatfront, die verdeutlicht, dass das Zivile aufgelöst worden war.<sup>151</sup>

Spätestens mit dem Zweiten Weltkrieg wurde der totale Krieg zur Realität. Die Entwicklung der Atombombe und die daraus hervorgegangene Tötung von mehreren hunderttausend Menschen, die an den direkten oder den Spätfolgen der Atombombenabwürfe in Hiroshima und Nagasaki im August 1945 starben, löste die Frontlinien komplett auf.<sup>152</sup> Ebenso wurde die Anwendung von Gewalt erweitert und im Kalten Krieg weitflächig ersetzt durch die Möglichkeit der Androhung von Gewalt. „Violence is most purposive and most successful when it is threatened and not used. Successful threats are those that do not have to be carried out.“<sup>153</sup>

In diesem entgrenzten Krieg des 20. Jahrhunderts „wurde die optische Sicht unabdingbar, die teleskopische Vergrößerung, der Kriegsfilm, die photographische Erfassung des Schlachtfelds.“<sup>154</sup>

### **2.2.1 Neue und postmoderne Kriege**

Gerade die Frage nach der Veränderung organisierter Gewalt und kriegerischer Auseinandersetzungen auf all ihren komplexen Ebenen wirft die Frage danach auf, wie diese Transformationen von Gewalt begrifflich und konzeptuell fassbar gemacht werden können. Auf dem Weg von den totalen zu den postmodernen Kriegen stellt sich der Kalte Krieg als 45-jährige Übergangsphase dar. Diese war gekennzeichnet von Blockbildungen, die vermeintlich Stabilität garantierten. Das Element des Militärischen wurde nach außen

---

<sup>148</sup> Wallnöfer 2008 S.125

<sup>149</sup> Ebd. S.124

<sup>150</sup> Gray 2008 S.29

<sup>151</sup> Vgl. Münkler 2006 S.106

<sup>152</sup> Vgl. Virilio 1989 S.146

<sup>153</sup> Schelling 2008 S.342

<sup>154</sup> Virilio 1989 S.156

verlagert, die nationalen Streitkräfte waren in die Kommandostruktur des jeweiligen Blocks eingebunden. Obwohl es sich offiziell meist um Friedenszeiten handelte, wurde das Blockdenken von einer militärischen Aufrüstung begleitet, die mehr der Logik des totalen Krieges entsprach als der Vorstellung von Frieden. „Blockdenken und fortwährende Kriegsvorbereitungen – das waren die Hauptbestandteile eines imaginären Krieges, der in viel höherem Maße als seine Vorgänger alle Lebensbereiche durchdrang.“<sup>155</sup> Kriege in der *Dritten Welt* verliehen dem imaginären Krieg Substanz und stärkten die Wahrnehmung militärischer Macht. „Der Begriff des imaginären Krieges setzt voraus, daß die Angst vor einem äußeren Feind dazu benutzt wird, um mit Konflikten *innerhalb* eines Blocks fertig zu werden.“<sup>156</sup> Der Kalte Krieg wurde also auf gewisse Weise mit derselben Vorstellung wie der totale Krieg geführt. Letztlich kann er als imaginärer Krieg definiert werden.

Für die Kriege nach 1989 und dem Ende des Blocksystems konnte so eine begriffliche Zuordnung noch nicht getätigt werden. Vielmehr gestaltet sich die Debatte über einen passenden Begriff als alles andere als abgeschlossen, auch noch mehr als 20 Jahre nach dem Fall des Eisernen Vorhangs.

Hierzu schuf Kaldor 1999 einen wichtigen Beitrag, indem sie auf die Neuartigkeit der Kriege der 1990er hinwies. Ihr geht es vor allem darum, die Kriege seit 1989 mit den Auswirkungen der Globalisierung in Verbindung zu setzen. Wie sie zeigt, müssen die „neuen Kriege im Kontext des Globalisierungsprozesses gesehen werden.“<sup>157</sup> Dadurch ergeben sich drei Faktoren, die die neuen Kriege maßgeblich bestimmen. Zunächst ist es vor allem eine neue Politik der Identität in so genannten Entwicklungsländern, die die Lebensrealitäten der Kriegsregionen bestimmt. Zweitens ist eine Veränderung in der Kriegsführung an sich festzustellen. Drittens sind diese Kriege der Globalisierung eng verknüpft mit dem Aufkommen neuer Kriegsökonomien.<sup>158</sup> Die mit der Globalisierung einhergehenden Entwicklungen wie „poverty, communication breakdown, resource competition, social exclusion, criminality and so on“<sup>159</sup>, bilden demnach den Rahmen, in dem sich diese neuen Kriege abspielen. Es geht hierbei also vor allem um das Erodieren bzw. den Zerfall staatlicher Strukturen, der unübersichtlicher werdenden Verteilung von Gewalt- und sozialen Ressourcen

---

<sup>155</sup> Kaldor 1992 S.42

<sup>156</sup> Ebd. S.42

<sup>157</sup> Kaldor 2007 S.18

<sup>158</sup> Vgl. Ebd. S.24-27

<sup>159</sup> Duffield 2008 S.13

sowie dem Zerschneiden der Gegensätze Friede bzw. Krieg als auch zivil bzw. militärisch. Allerdings öffnet sich dieses Konzept schon dahingehend einer Kritik, da es all diese Aspekte als etwas Neuartiges darstellt.<sup>160</sup> Wie bereits dargestellt, kann eine scharfe, feine Unterscheidung zwischen staatlichen und nicht-staatlichen Strukturen auch zu Zeiten Clausewitz‘ und früher kaum gewährleistet werden. Allerdings muss auch betont werden, dass „das, was immer schon und auch in den Staatenkriegen eine mehr oder weniger ausgeprägte Begleiterscheinung des Krieges war, in vielen der neuen Kriege in den Mittelpunkt getreten und zum eigentlichen Zweck geworden ist.“<sup>161</sup> Es handelt sich somit bei den neuen Kriegen mehr um ein Bündel an Faktoren, die es durchaus schon immer gegeben haben kann, die aber nun gemeinsam und in ihrer spezifischen Form auftreten.

Malesevic sieht vor allem drei Schwächen im Konzept der neuen Kriege: Erstens sieht er Überschneidungen von innerstaatlichen und zwischenstaatlichen Konflikten, die nicht ohne weiteres auseinanderzuhalten sind. Zweitens sieht er die vermeintliche Brutalisierung neuer Kriege gerade im Hinweis auf den Zweiten Weltkrieg als relativ an. Und drittens geht auch er auf das Problem einer klaren Trennung von zivilen und militärischen Bereich vor 1989 ein. So seien auch im Zweiten Weltkrieg und davor bewusst und mutwillig zivile Einrichtungen und Personen angegriffen worden.<sup>162</sup> Diese Kritikpunkte haben durchaus ihre Berechtigung. Allerdings widersprechen sie nicht der Analyse Kaldors, wenn es um die Beschreibung globalisierter Gewalt geht. Vor allem Newman ist der Ansicht, dass „[t]he actors, objectives, spatial context, human impact, political economy, and social structure of conflict have not changed to the extent argued in the new wars literature.“<sup>163</sup> Hier wie auch bei anderen KritikerInnen des Konzepts der neuen Kriege scheint vor allem das Attribut *neu* das Problem zu sein. Dass im Zeitalter der Massenvernichtungswaffen räumliche und damit auch politische und soziale Bereiche erodieren, ist kaum zu bestreiten. Vielleicht wäre der Begriff der globalisierten Kriege besser, um das von Kaldor beschriebene Phänomen präziser zu umfassen. Ich sehe vor allem Kaldor trotz ihres problematischen Konzepts als durchaus relevant, um bestimmte Prozesse innerhalb der Globalisierung zu beschreiben. Letztlich geht

---

<sup>160</sup> Vgl. Kalyvas 2001 S.110, Müller 2010 S.34 und Geis 2010 S.72

<sup>161</sup> Münkler 2005 S.43

<sup>162</sup> Vgl. Malesevic 2008 S.98-99

<sup>163</sup> Newman 2004 S.179

es auch vielmehr darum, diese globalen Entwicklungen zu beschreiben, als das Konzept der neuen Kriege vollkommen aufgehen müsste.<sup>164</sup>

Ulrich Beck beispielsweise betont den postnationalen Charakter der aktuellen Kriegsformen. Er streicht richtigerweise heraus, worum es bei den neuen Kriegen in der Tat geht, nämlich darum, dass „[d]ie Grenzen zwischen den scheinbar anthropologisch gesicherten Dualen – Krieg und Frieden, Zivilgesellschaft und Militär, Feind und Freund, Krieg und Verbrechen, Militär und Polizei – verwischen.“<sup>165</sup> Das wichtigste Charakteristikum der postnationalen Kriege ist für ihn „[t]he liquidifaction and evaporation of the basic distinction that constitutes nation-state war.“<sup>166</sup> Die Entgrenzung von Raum und Zeit in diesen Kriegen resultiert

„zum einen aus der Entmonopolisierung und Privatisierung organisierter Gewalt [...] zum anderen aus der Globalität der Gefahren und des Menschenrechtsbewußtseins, also nicht zuletzt daraus, daß sich Staaten zusammenschließen, um Menschenrechtsverletzungen in anderen Staaten zu verhindern oder zu beenden.“<sup>167</sup>

Das ist ein Punkt, der speziell beim *war on terror* wichtig ist. Nichtsdestoweniger spricht Beck hier den relevanten Punkt der neuen Kriege an. Eingebettet in die Globalisierung, der Diskurse über Sicherheit und Krieg eingeschrieben sind, handelt es sich bei den neuen Kriegen um eine Asymmetrisierung insofern, als die Verteilung von ökonomischen und sozialen Ressourcen eine Wechselbeziehung zwischen *Westen* und Entwicklungsländern bedeutet. Staatszerfall und das Zerschlagen des staatlichen Gewaltmonopols sind somit nicht Sache der Peripherie, sondern haben sehr wohl mit den Wohlstandsländern zu tun.

In Anbetracht der Schwierigkeit, die verschiedenen Elemente der Kriege des 21. Jahrhunderts begrifflich fassbar zu machen, verstehe ich den Begriff der Postmoderne als einen, der noch am besten das umfasst, worum es geht. Denn trotz der globalen Auswirkungen lokaler Ereignisse und umgekehrt, weist die Einordnung der neuen Kriege in den Bereich der Postmoderne auf die Fragmentierung der Gewalt innerhalb des globalisierten Zeitalters hin.<sup>168</sup> Die Postmoderne kann insofern begriffen werden als der „Gemüts- und Geisteszustand einer oder mehrerer Generationen, die sich nach schmerzhaften Erfahrungen von den großen

---

<sup>164</sup> Mundy 2011 S.289

<sup>165</sup> Beck 2004 S.199

<sup>166</sup> Beck 2005 S.8

<sup>167</sup> Beck 2004 S.200

<sup>168</sup> Vgl. Clarke 2001 S.669

Wahrheiten der vorangegangenen Epoche lösten, ohne für sich selbst ein einziges, neues Referenzsystem gefunden zu haben.“<sup>169</sup>

Nach Gray hat es vor allem zwei tiefgreifende Veränderungen in der Kriegsführung gegeben, und zwar beim Übergang der rituellen Kriege der Antike zu den Kriegen der ersten Zivilisationen und vor 500 Jahren die zunehmende Entwicklung hin zu den totalen Kriegen im Sinne Machiavellis.<sup>170</sup> Postmoderner Krieg bedeutet somit lediglich, „dass die Regeln des modernen Krieges, die aus 500 Jahren blutiger Rationalität, Realpolitik, Industrialisierung und wissenschaftlicher Revolutionen hervorgegangen sind, mit den Technologien des 21. Jahrhunderts umgesetzt werden.“<sup>171</sup> Wie zu sehen ist, fällt der Aufstieg des modernen Krieges zusammen mit der Erfindung des Nationalstaats, dem Aufkommen des europäischen Kolonialismus und der Verbreitung des Rationalismus. Die Krise der postmodernen Kriege geht demnach einher mit

„dem Niedergang des Nationalstaates, dem Zusammenbruch des europäischen Kolonialismus, und einer zunehmenden Kritik reduktionistischer Rationalität. Der Terrorkrieg, der Aufstieg der Konzerne, und die zunehmende Tiefe der Globalisierung sind die jüngsten Manifestationen einer kollabierenden Moderne.“<sup>172</sup>

Die Phase dieser kollabierenden Moderne kann für den Großteil des 20. Jahrhunderts angenommen werden, also als Phase der Weltkriege und eines Kalten Krieges, der in gewisser Weise ebenfalls einem Weltkrieg gleichkam. Die Postmoderne des Krieges kann somit vor allem ab 1989 festgestellt werden. Moskos, Williams und Segal formulieren hierbei vor allem fünf Aspekte, die die Neuartigkeit der Postmoderne ausmachen: Erstens ein zunehmender Zusammenhang zwischen militärischen und zivilen Sphären. Zweitens das weitgehende Wegfallen der Unterscheidung nach militärischem Rang, Einheit und Kampf- versus Unterstützungseinheiten. Drittens die Transformation der Kriegsführung hin zu militärischen Operationen, die auf den ersten Blick kaum militärisch wirken. Dieser Punkt hängt stark mit der bereits angesprochenen Auflösung von militärisch/zivil zusammen. Viertens ein Übergang zu internationalen Einsätzen mehr als zu nationalen, die von Instanzen jenseits des Nationalstaates legitimiert bzw. autorisiert werden. Und schlussendlich die

---

<sup>169</sup> Dietrich 2006 S.141

<sup>170</sup> Vgl. Gray 2008 S.16

<sup>171</sup> Ebd. S.15

<sup>172</sup> Ebd. S.17

Internationalisierung militärischer Streitkräfte bzw. deren Integration in Organisationen wie der EU oder der UNO.<sup>173</sup>

Diese fünf Faktoren sind sicherlich ebenso ausschlaggebend für die postmodernen Kriege wie die von Gray und Kaldor geschilderten Auswirkungen der Globalisierung. Interessant sind aber im Bezug auf die letzten beiden Punkte, dass sie einen Hinweis geben auf völkerrechtliche Aspekte, die nach 1945 die internationale Politik prägten und nach wie vor prägen. Das wird vor allem dann wichtig, wenn es darum geht, wie Kriege heute gerechtfertigt werden. Verbietet das Völkerrecht der UNO Interventionen in andere Staaten bzw. Gewalt zwischen Staaten<sup>174</sup>, so können gerade von den USA seit 1945 mehrere solcher Interventionen festgestellt werden. Gray begründet das damit, dass die Politik „zu einer Ausweitung des Krieges [führte]: seit 1941 haben sich die meisten Länder, insbesondere die USA, in einem ständigen Zustand der Ausnahme, der Mobilisierung, und der politischen Militarisierung befunden.“<sup>175</sup> Der Kalte Krieg steht für eine Zeit des permanenten Ausnahmezustandes. Vor allem aber umschreibt bereits die sprachliche Konstruktion eines Krieges, der nicht heiß wurde und dennoch ein Krieg war, als auch die Rezeption des Kalten Krieges das Verschwinden der Grenzen zwischen Krieg und Frieden. Letztlich ist beides in den postmodernen Kriegen kaum mehr zu unterscheiden. Es ist die Fragmentierung einer Welt, die im Spannungsfeld zwischen Postmoderne und Globalisierung zunehmend an Anhaltspunkten verliert, die klare Grenzen zwischen Elementen von Krieg und Frieden schwer unterscheidbar macht.

Gray fasst die wichtigsten Punkte postmodernen Krieges zusammen: Erstens kommt Information und Informationstechnologien eine zentrale Rolle zu. Zweitens beeinflusst die Erhöhung der Transaktions- und Prozessgeschwindigkeit die Beschleunigung der Globalisierung und die Vorstellung, durch diese erhöhten Geschwindigkeiten auch militärische Auseinandersetzungen schneller gewinnen zu können. Drittens weist Gray darauf hin, dass zwar der Nationalstaat weiterhin der zentrale Akteur einer globalisierten Welt bleibt, jedoch lässt diese auch neue Erscheinungsbilder von Krieg und Politik zu, die sehr wohl mit einem Verlust von Staatlichkeit zu tun haben. NGOs, Stämme, Konzerne, staatenlose Nationen, regionale Allianzen, internationale Regierungsinstitutionen, Netzwerke und viele andere Akteure sind es, die unterschiedliche Formen von Gewalt ausüben. Viertens spricht

---

<sup>173</sup> Vgl. Moskos/Williams/Segal 2000 S.2

<sup>174</sup> Vgl. Hobe 2008 S.50

<sup>175</sup> Gray 2008 S.20

Gray die Cyborgisierung des Krieges an, also der Integration von Mensch und Maschine. Dieser Punkt ist im Zusammenhang mit der Technologisierung des Krieges zu sehen, von „Post-human Warfare“<sup>176</sup> kann jedoch nicht die Rede sein. Fünftens führt Gray das Fehlen einer massentauglichen, einheitlichen Erzählung in Politik, Religion und militärischen Angelegenheiten an. Diesen Punkt halte ich für wichtig, gerade wenn man sich den Mythos 9/11 und den anschließenden *war on terror* ansieht. Sechstens führt Gray die zunehmende Komplexität von Geschlecht an, denn postmoderner Krieg beruht letztlich nicht mehr auf denselben männlichen Eigenschaften, die vermeintlich in den modernen Kriegen noch relevant waren. Und siebtens wird Frieden zur wichtigsten Rechtfertigung für Krieg. Diskurse über Sicherheit hängen von der Gefährdung des ganzen Planeten durch Massenvernichtungswaffen oder Konzepte wie präemptiven Krieg ab. Gleichzeitig dringt der Krieg so in die Gesellschaft vor.<sup>177</sup>

Der Kalte Krieg wurde in der Folge abgelöst von einer Zeit des Humanitarismus und ging nahtlos über in den *war on terror*. Ideologisch änderte sich jedoch wenig zwischen diesen beiden globalen Kriegen, also dem Kalten und dem Terrorkrieg. Es geht nach wie vor um die Verteidigung und die Herstellung von Sicherheit. Der Konflikt zwischen der Beachtung völkerrechtlicher Bestimmungen – vor allem von Seiten der USA – und dem unilateralen Einschreiten gegen vermeintliche Gefahren für die eigene Sicherheit bedeuten jedoch „[d]ie Rückkehr der Lehre vom gerechten Krieg in die Arena der internationalen Politik [und] die Rückkehr des *ius ad bellum* im Gewand der humanitären Intervention.“<sup>178</sup>

### **2.3 Film und Krieg**

Gerade der Film kann in Bezug auf die Kriege des 20. Jahrhunderts in einer parallelen Entwicklung gesehen werden. So wie der totale Krieg ist auch der Film ein Kind des frühen 20. Jahrhunderts. Das politische Potential des Films blieb kaum eine Sekunde den FilmemacherInnen und den politischen Eliten verborgen. Ganz im Gegenteil erfuhren Film und Kino gerade wegen ihrer potentiellen Bedeutung einen Aufschwung, der sich vor allem in der Weiterentwicklung ihrer technischen und ästhetischen Möglichkeiten ausdrückte, was wiederum zu einer authentischeren Visualisierung beitrug. In den industrialisierten Kriegen

---

<sup>176</sup> Coker 2004 S.80

<sup>177</sup> Vgl. Gray 2008 S.39-40

<sup>178</sup> Krause 2008 S.139

des 20. Jahrhunderts nahm die Visualisierung von Krieg zu. Die Entwicklung zur breitflächigen Verbreitung von Kriegsbildern entstand dabei frühzeitig in europäischen Ländern, allen voran Deutschland, sowie den USA. So befand sich Hollywood vor und während dem Kriegseintritt der USA in den Ersten Weltkrieg 1917 in einem „patriotischen Taumel.“<sup>179</sup> Im Zusammenhang mit der Vorstellung des totalen Krieges, der ja totale Mobilisierung als eines von mehreren Charakteristika aufweist, scheint es nur logisch, dass auch das Kino schnell für die Zwecke des Krieges verwendet wurde. Mit dem Zweiten Weltkrieg sollte die Kriegspropaganda via Film und anderer Medien ihre Perfektion erfahren. Dabei muss ein Kriegsfilm nicht unbedingt ein kriegerisches Geschehen zeigen. Mit seiner expliziten oder impliziten Behandlung von Krieg stellte sich schnell heraus, dass der Film „selbst in die Kategorie der Waffen gehört. So ist es durchaus kein Zufall, daß der Anstieg der Farbfilmproduktion mit dem Zweiten Weltkrieg zusammenfällt.“<sup>180</sup> Ich möchte hier allerdings anmerken, dass es sich bei der Idee vom Film als Waffe um eines von vielen Potentialen handelt, die das Kino aufweist. Was allerdings richtig ist, ist die Tatsache, dass die Entwicklung von Krieg und Film (technisch wie ideologisch) Hand in Hand gehen. Als historisch offensichtlichstes Beispiel für die Perfektionierung der Propagandamaschinerie kann das deutsche Kino der Ufa unter dem NS-Regime und Joseph Goebbels gesehen werden. Hier sollte das Narrativ der Deutschen Nation weitergeführt werden und die Bevölkerung für die Sache der Nazis gewonnen werden. Aber es wäre ein Irrtum zu glauben, filmische Propaganda sei ein Instrument, das der Diktatur eigen sei.

„Nicht nur Diktatoren wie *Stalin*, *Hitler* oder *Mussolini* faszinierte die außerordentliche Fähigkeit des Tonfilms, Zustimmung zu erzeugen, sondern auch die Präsidenten und Premierminister der westlichen Demokratien. Der Film wurde daher von allen Seiten zu Zwecken der Propaganda und Gegenpropaganda, z. B.: zur gezielten Fehlinformation der Gegenseite, eingesetzt.“<sup>181</sup>

Generell kann gesagt werden, dass Kriegsfilme „in der Regel der Propaganda [dienen und] damit der Legitimation und der Motivation des gerade geführten Kampfes.“<sup>182</sup> Für das Hollywoodkino bedeutete der Zweite Weltkrieg ebenfalls eine neue Ära.

„Während des Zweiten Weltkrieges ergriff Hollywood natürlich die Gelegenheit, etwas für die gute Sache zu tun, nicht nur durch die Produktion von abertausend Trainings- und Propagandafilmen [...] sondern ebenso rasch im Spielfilm, wo (sic!)

---

<sup>179</sup> Virilio 1989 S.103

<sup>180</sup> Ebd. S.14

<sup>181</sup> Voigt 2005 S.43

<sup>182</sup> Hackett 2007 S.44

ein Mythos des Konflikts entwickelt wurde, der sehr dazu beitrug, das Land für den Kampf zu einen.“<sup>183</sup>

Hollywood begann sich für Geschichte zu interessieren – und umgekehrt. Natürlich haben bereits frühere Filme wie *The Birth of a Nation*<sup>184</sup> einen historischen Fokus. In den vergangenen 75 Jahren kann jedoch zunehmend festgestellt werden, dass „the Pentagon has worked to change not just the portrayal of the military but the portrayal of history for Americans.“<sup>185</sup>

Folgen wir der These von Voigt, dass der Sieger „die Geschichte nicht zuletzt mit Hilfe seiner Filme“<sup>186</sup> schreibt, so wird klar, wie die USA ihren Weg durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts sehen. „Der Zweite Weltkrieg wurde von den Amerikanern als ‚Kreuzzug‘ gegen die Nazi-Barbaren erlebt und zeigte die Sieger in ihrer liebsten Pose, als Befreier der Unterdrückten.“<sup>187</sup> Daher ergibt sich auch in weiterer Folge ein enger Zusammenhang zwischen politischen Entwicklungen und Zuständen in den USA und dem Film, wobei vor allem das Mainstream-Kino ob seiner großen Massenwirksamkeit und seiner Produktionsbedingungen hervorzuheben ist. So sind Stimmungswandlungen und Machtwechsel in den USA immer rückgekoppelt mit den Mainstreamproduktionen Hollywoods.<sup>188</sup> Auch wenn Medien im globalen Sinn eine Rolle spielen und als Mittel in den postmodernen Kriegen eingesetzt werden, so möchte ich im Folgenden vor allem die Rolle des Films in der politischen Kultur der USA beleuchten.

### **2.3.1 Hollywood – politische Kultur und Ideologie**

Die Darstellungsformen Hollywoods liegen tief verwurzelt im Selbstverständnis und der Identität US-amerikanischer Gesellschaft. Bestand die Außenpolitik der USA im 19. Jahrhundert aus „militärisch abgestützter Handelsexpansion“<sup>189</sup>, erreichte diese durch den Kriegseintritt 1917 einen neuen Grad an Intensität. Der Kriegseintritt diene als „Scharnierstelle des U.S.-amerikanischen >Nation Building<.“<sup>190</sup> Die aktive und gestaltende Außenpolitik, die nun seit fast 100 Jahren ungebrochen ist, verlangt danach, entsprechend

---

<sup>183</sup> Monaco 2008 S.281

<sup>184</sup> Vgl. *The Birth of a Nation* 1915

<sup>185</sup> Turley 2004 S.13

<sup>186</sup> Voigt 2005 S.25

<sup>187</sup> Machura/Voigt 2005 S.11

<sup>188</sup> Vgl. Strübel 2002b S.70

<sup>189</sup> Puhle 2009 S.225

<sup>190</sup> Jansen 2009 S.95

reproduziert zu werden. Es ist somit „the need for a narrative of ‚identity‘.“<sup>191</sup> So sind es auch vor allem die Filme Hollywoods, die ein entsprechendes Narrativ politischer Identität formen.

Die Mythen der US-AmerikanerInnen aufzuzählen, würde viel Zeit benötigen, darum gilt es hier, sich auf die relevanten Elemente des US-amerikanischen Mythos zu reduzieren. Zwei der bedeutendsten Mythen bedingen einander und sind ineinander verzahnt. Der Individualismus und der Exzeptionalismus bilden den Grundstock politischen Denkens in den USA. Geprägt ist dieses Denken von einem generellen Misstrauen gegenüber einem Staat, der zu sehr an das alte, absolutistische Europa erinnert. Damit einher geht die Vorstellung, dass die Verteidigung des eigenen Wohls aus Mangel an einem Leviathan selbst in die Hand genommen werden darf und sogar muss. Dies sieht man am vor allem im ruralen Raum weit verbreiteten Denken, dass es ein Recht auf Waffenbesitz geben soll.<sup>192</sup> Daran gekoppelt ist das Bild des einsamen Helden, der sich mit der Waffe in der Hand gegen das Böse durchsetzt und so sich und die Gemeinschaft rettet. Gewalt erscheint dabei als legitimes Mittel zur Beseitigung der Gefahr von Außen.<sup>193</sup> Diese Koppelung von Gewalt an den Individualismus bewirkt, dass militärische Gewalt „nicht nur nützlich und gelegentlich unabdingbar [...], sondern auch durch Grundbedürfnisse der menschlichen Expressivität gerechtfertigt [ist].“<sup>194</sup>

Der *American Dream* steht ebenso in der Tradition des Individualismus und bedeutet nichts anderes, als man für sein Glück und seinen Erfolg (in jeglicher Hinsicht) selbst verantwortlich ist und somit Misserfolg als Umkehrschluss die eigene Schuld ist.<sup>195</sup> Aus dem republikanischen Denken und dem Mythos des Individualismus ergeben sich Vorstellungen darüber, wie die eigene Gesellschaft auszusehen hat und wie Idylle innerhalb der US-amerikanischen Gemeinschaft aussieht. Diese Vorstellung, die Dörner als *American Monomyth* bezeichnet, gerät in immer wieder neu reproduzierten Narrativen in Gefahr, wodurch ein Held die Bühne betreten muss, der im Kampf gegen das Böse den idyllischen Ausgangszustand wieder herstellen soll.<sup>196</sup> Dörner verwendet hier den Begriff der Zivilreligion, die das politische System weitgehend legitimiert.

„Zivilreligion kann allgemein verstanden werden als Set von Überzeugungen, Werten und Sinnperspektiven, das dem profanen politischen Geschehen in einer Gesellschaft

---

<sup>191</sup> Anderson 2006 S.205

<sup>192</sup> Vgl. Dörner 2002 S.23

<sup>193</sup> Ebd. S.23

<sup>194</sup> Ebd. S.33

<sup>195</sup> Vgl. Puhle 2009 S.220

<sup>196</sup> Vgl. Dörner 1998b S.548

so etwas wie eine Letztbegründung, eine als sakral ausgezeichnete, außeralltägliche Daseinsberechtigung verleiht.“<sup>197</sup>

Dabei können zivilreligiöse Elemente rein säkularer Natur sein, denn „many beliefs have a strong element of commitment and faith, even when religion is not involved.“<sup>198</sup>

Neben der Koppelung von Gewalt, Individualismus und Republikanismus spielt der Mythos des Exzeptionalismus eine große Rolle für die US-amerikanische Sichtweise ihrer Außenpolitik. Für diesen kann gesagt werden, dass er ebenso wie andere Mythen der USA entstanden ist durch seine „absence of a feudal past, a ‘nonconformist’ religious tradition, and the manner in which, during the 19th century, the legacy of the American Revolution evolved into a liberalism that emphasized individualism and anti-statism.“<sup>199</sup> Gerade durch die spezifischen Ausformungen des demokratischen Systems und der gesellschaftlichen Werte und Mythen entwickelte sich die Vorstellung von den USA als *City upon a Hill*. Die Selbstwahrnehmung als Weltpolizisten, als Bewahrer von Demokratie, Freiheit und Menschenrechten spiegelt sich durchgehend auch im Hollywood-Film wieder. Die Geschehnisse von Pearl Harbor, der Marshall Plan, der Koreakrieg, der Vietnamkrieg, der Fall des Eisernen Vorhangs sowie 9/11, der *war on terror* und viele andere Ereignisse, die im kollektiven Gedächtnis verankert blieben, bewirkten, dass „the vision of the United States as an international knight errant, riding to the rescue of the victims of oppression and injustice, strengthened steadily over the course of the twentieth century.“<sup>200</sup>

Hollywood-Film dient somit „als politischer Kommentar.“<sup>201</sup> Interessanterweise kann im nationalen Narrativ der USA eine stringente, mehr oder weniger konsequente Entwicklung vom Zweiten Weltkrieg bis zum *war on terror* festgestellt werden. Das bedeutet weniger, dass sich die politischen Ausgangssituationen und Entwicklungen nicht verändert hätten, vielmehr sind Ideologie und Rhetorik der USA und die damit zusammenhängenden Bilder vom Selbst und vom Anderen quasi unverändert geblieben. Selbst Niederlagen, ob politischer oder militärischer Natur, werden retrospektiv zu Siegen ausgestaltet. Speziell Vietnam spielt hier eine wichtige Rolle, allerdings auch ein Ereignis wie der Angriff auf Pearl Harbor, der

---

<sup>197</sup> Ebd. S.544

<sup>198</sup> Jervis 2006 S.642

<sup>199</sup> Lieber 2007 S.77

<sup>200</sup> Hodgson 2009 S.22

<sup>201</sup> Weidinger 2011 S.69

schlussendlich in ein Narrativ vom siegreichen Pazifikkrieg gegen Japan eingebettet wurde.<sup>202</sup> Ähnlich sollte es sich nach 9/11 verhalten.

## **2.4 9/11 – (k)ein Tag, der die Welt veränderte**

So widersprüchlich wie der Titel dieses Kapitels, so unterschiedlich sind die Einschätzungen der Bedeutung des 11. September 2001. Auch wenn es viel kritische Auseinandersetzung mit diesem Thema gab und gibt, sind sich auf verschiedenen Ebenen die AutorInnen doch uneinig, ob 9/11 nun „[d]er Tag [war], der die Welt veränderte“<sup>203</sup> oder eben kein Tag, der die Welt veränderte.<sup>204</sup>

Ich möchte mich mit 9/11 auf zwei Ebenen befassen. Zunächst stelle ich infrage, dass 9/11 große und/oder neue politische Veränderungen oder Entwicklungen in Gang gesetzt hat. in Folge geht es mir darum, inwieweit 9/11 eine Ergänzung zu den großen Mythen und Narrativen der USA darstellt und wie 9/11 besonders in Bezug auf den Film reproduziert wurde.

### **2.4.1 9/11 als politischer Bruch?**

Die österreichische Wochenzeitung *profil* beschäftigte sich zum Zehnjahrestag der Anschläge vom 11. September 2001 mit der Aufarbeitung der Ereignisse und deren Folgen. Die Autoren des betreffenden Artikels schreiben: „9/11 hat die Welt verändert wie kaum ein anderer Terroranschlag zuvor in der Geschichte.“<sup>205</sup> Dieser Satz 10 Jahre nach dem Ereignis, bringt gut auf den Punkt, wie die grundsätzliche Stimmung unmittelbar nach den Anschlägen war und vor allem, dass sie sich auch weiterhin hält. Er spielt vor allem auf globale Veränderungen an ebenso wie auf die geschichtliche Dimension, die 9/11 eine große Bedeutung zugesteht. Es ist diese Vorstellung vom Ende einer alten Ära oder gar einer anderen Epoche, die darauf basiert, dass nach 9/11 nichts mehr so war wie zuvor. Aber worin liegen diese grundlegenden, fundamentalen Veränderungen, die einen Bruch in einer vermeintlich kontinuierlichen Geschichte bedeuten? Jackson und Towle identifizieren vier *changes*, die 9/11 verursacht hat. Erstens der zunehmende Aufstieg der USA zum Hegemon

---

<sup>202</sup> Vgl. Johnson 2008 S.7

<sup>203</sup> Theveßen 2011

<sup>204</sup> Vgl. Butter/Christ/Keller 2011 S.8

<sup>205</sup> Müller/Hoffmann-Ostenhof/Staudinger/Treichler 2011 S.64

und die zunehmende Entfremdung von der muslimischen community. Zweitens der Aufstieg des militanten, islamistischen Terrorismus und seiner anti-westlichen Tendenzen. Drittens ein internationaler shift hin zu internationalen Interventionen und die damit einhergehende Limitierung staatlicher Souveränität. Viertens die weitgehende Akzeptanz des Präventivkriegs als ein Instrument speziell US-amerikanischer Außenpolitik.<sup>206</sup> Wie die Autoren jedoch einräumen, handelt es sich bei keiner dieser *changes* um neue Entwicklungen. Vielmehr „wirkten die Anschläge >lediglich< als Katalysator: Sie haben längerfristige Entwicklungen verstärkt und ihnen zu größerer Sichtbarkeit verholfen. Dies gilt für politische Entwicklungen wie für wirtschaftliche und für soziale ebenso wie für kulturelle.“<sup>207</sup> So existiert beispielsweise die Sorge um die Verbreitung von Massenvernichtungswaffen nun in Zusammenhang mit terroristischen Organisationen ebenso wie zuvor bereits mit sogenannten *failed states*.<sup>208</sup> Die Tendenz zur Intervention in anderen Staaten führte zwar zu einer Entfremdung zwischen den USA und Europa sowie in noch höherem Ausmaß vielen weiteren Staaten<sup>209</sup>, vor allem werden nach wie vor humanitäre Gründe als Legitimation aggressiven Auftretens gegenüber Drittstaaten verwendet.<sup>210</sup>

Die Auswirkungen der Globalisierung, die Entstehung eines „new security dilemma“<sup>211</sup>, die Schwierigkeit, dass „[the] enemy cannot be easily identified and located“<sup>212</sup>, zwischenstaatliche Beziehungen und inneramerikanische sozio-politische Entwicklungen wurden durch 9/11 verstärkt und weitergeführt, haben jedoch keinen neuartigen Charakter. Die Geschehnisse von 9/11 „were not a departure, something new, but rather a continuation, an intensification, of U.S. Cold War foreign policy.“<sup>213</sup> Die Einschätzung, dass es sich bei 9/11 und dem daraus resultierenden *war on terror* um eine Fortsetzung alter historischer Ideologien handelt, ist durchaus richtig. Denn selbst wenn „perceptions changed and deep-seated fears arose that fateful day“<sup>214</sup>, „[w]e live, think and act in concepts that are historically obsolete but which nonetheless continue to govern our thinking and acting.“<sup>215</sup> Selbst wenn historische Analogien und Vergleiche oftmals unzulässig sind, so stellen sie doch einen

---

<sup>206</sup> Vgl. Jackson/Towle 2006 S.4-5

<sup>207</sup> Butter/Christ/Keller 2011 S.9

<sup>208</sup> Vgl. Buzan 2003 S.302

<sup>209</sup> Vgl. Chan 2006 S.86

<sup>210</sup> Vgl. Chomsky 2001 S.14

<sup>211</sup> Jackson/Towle 2006 S.15

<sup>212</sup> Kolko 2006 S.108

<sup>213</sup> Keeton 2004 S.115

<sup>214</sup> Enders/Sandler 2005 S.259

<sup>215</sup> Beck 2003 S.255

Rahmen dar, der insofern Orientierung gibt, als aktuelle und zeitgenössische Ereignisse eingeordnet werden können. Ob Analogien dabei richtig oder falsch sind, spielt keine Rolle. Ganz im Gegenteil sind Analogien zumeist ideologisch aufgeladene Konstrukte, die lediglich von ihrer Mythologisierung leben, als sie tatsächlich einen realen Orientierungspunkt für die Gegenwart bieten könnten. Gerade die Analogien des Kalten Krieges, die wiederum selbst aus dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, stellen eher insofern eine Gefahr dar, als sie Limitierungen zu neuen Lösungsansätzen für gegenwärtige Probleme bedeuten. „On a very basic level, they encourage atavistic thinking and potentially discourage reflections on historical continuities and the rupture they may contain.“<sup>216</sup>

#### **2.4.2 Der *war on terror* als ideologische Fortsetzung des Kalten Krieges**

Selbstverständlich stellt der *war on terror* keinen neuen Kalten Krieg dar, unterscheiden sich beide Konfliktformen doch in bedeutenden Punkten voneinander. Wenn allerdings 9/11 keinen Bruch politisch-ideologischer Natur bedeutet, muss die umgekehrte Frage nach den Kontinuitäten gestellt werden, die weitgehend unverändert geblieben sind. Und tatsächlich kann auf der politischen Ebene kein Bruch nach 9/11 konstatiert werden. Vielmehr kommt es zu einer Rückbesinnung auf die Ideologien des Kalten Krieges. Die Folie der Narrative, die den Kalten Krieg beschreibt, wurde mehr oder weniger unverändert auf den neuen Terrorkrieg umgelegt.

Um das Narrativ des Kalten Krieges zu verstehen, sind vor allem zwei Ereignisse des Zweiten Weltkrieges entscheidend, die nachhaltig im kollektiven Gedächtnis der USA geblieben sind. Zum einen ist das die Münchner Konferenz 1938 und zum anderen der japanische Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941. Das ist insofern wichtig, als sich die ideologischen und rhetorischen Auswirkungen dieser beiden Ereignisse noch heute im *war on terror* wiederfinden. Die Münchner Konferenz 1938 diente nach ihrem Scheitern und dem Kriegsausbruch 1939 den US-Regierungen in weiterer Folge als endgültiger Beweis, dass Appeasement nicht zielführend war. München und die daraus entstandene Mentalität der Verweigerung jeglicher Verhandlungen mit dem Bösen – ob KommunistIn oder TerroristIn – wurde in Folge benutzt „in response to any antiwar argument.“<sup>217</sup> Die Gleichsetzung des Faschismus mit Kommunismus und später Terrorismus sollte sich als nützlich erweisen, denn

---

<sup>216</sup> McCarthy 2004 S.123

<sup>217</sup> Mahajan 2002 S.12

„the analogy solved the problem confronted by Western policymakers, what to do [...] and when to do it.“<sup>218</sup>

Die zweite Analogie stellt gerade für 9/11 eine besondere Bedeutung dar. Pearl Harbor ereignete sich fast genau 60 Jahre vor 9/11, diese beiden Ereignisse wurden in den letzten Jahren jedoch immer wieder im selben Atemzug genannt. In etwas abgeschwächter Form werden auch immer wieder Verbindungen zwischen 9/11 und dem D-Day 1945 hergestellt. Dabei müsste sehr vorsichtig mit solchen Analogien vorgegangen werden, denn diese „Ereignisse sind nicht in ihren materiellen Realitäten [...] auf einer historischen Ebene gleichzustellen, wohl aber auf der Ebene der nationalkulturellen, sozialpsychologischen Wahrnehmung einer solchen Geschichte.“<sup>219</sup> Dower sieht in der Rhetorik von Roosevelt und Bush insofern eine Parallele und vergleicht dabei die ersten öffentlichen Reaktionen der beiden Präsidenten auf die jeweiligen Angriffe 1941 bzw. 2001. So gesehen wird Pearl Harbor zu einem Code, der von Bush neu aufgegriffen wird und ebenfalls zu einem Code wird.<sup>220</sup> Dieser Code von Pearl Harbor ist wichtig, „[d]enn erst mit der Pearl-Harbor-Erinnerung als narrativem Rahmen kann etwa ein sicherheitspolitischer Eingriff in die durch >9/11< aufgebrochenen gesellschaftlichen Strukturen legitimiert sein.“<sup>221</sup> Pearl Harbor diene vor allem zur Illustration davon, wie aus einer Niederlage schlussendlich ein Sieg geformt werden konnte. Es war nicht eine Niederlage, die viele Tote forderte, sondern schlussendlich der Beginn eines glorreichen Sieges des Guten über das Böse in der Welt. Ähnlich wird versucht, 9/11 als de facto Sieg der USA zu rekonstruieren.<sup>222</sup>

Ebenso erzählt das Narrativ vom Kalten Krieg eine Geschichte, die die USA als Sieger darstellt, „characterized by national omnipotence, clear-cut moral issues, and national unity.“<sup>223</sup> Waren die 45 Jahre des Kalten Krieges geprägt von abwechselnden Phasen von Spannung und relativer Entspannung zwischen den beiden ideologischen Blöcken, so behielten sich alle US-Administrationen eine streng antikommunistische Ideologie vor, die jegliche Lösungsansätze fern von Gewalt für unmöglich erklärte.<sup>224</sup> Der frühere Schauspieler und zweimalige Präsident der USA, Ronald Reagan, verstand es wie kein anderer, die

---

<sup>218</sup> Shimko 1994 S.666

<sup>219</sup> Hartwig 2011 S.63

<sup>220</sup> Vgl. Dower 2010 S.4 ff.

<sup>221</sup> Hartwig 2011 S.61

<sup>222</sup> Vgl. Johnson 2008 S.7

<sup>223</sup> Hunt 2009 S.188

<sup>224</sup> Vgl. Gurtov 2006 S.30

mythische Geschichte einer glorreichen USA zu erzählen. Aber auch seine Ideologie lässt sich bereits bei Trumans Ansätzen finden. Sprach Truman noch von der Eindämmung des Kommunismus, wurde diese spätestens bei Reagan zu einer Doktrin des Zurückrollens des Kommunismus.<sup>225</sup> Rhetorisch sollte er die Vorlage für die späteren Ausführungen von George W. Bush bieten, denn die USA hätten laut Reagan ein „rendez-vous with destiny.“<sup>226</sup> In zwei berühmten Reden beschrieb er die Sowjetunion als „evil empire“<sup>227</sup> und „a surrounding totalitarian presence that refuses to release human energies or aspirations.“<sup>228</sup>

Um den *war on terror* zu verstehen und zu begreifen, inwiefern 9/11 eine Fortsetzung alter Ideologien und policies bedeutet, ist es wichtig, die eben beschriebenen Elemente der Ideologie des Kalten Krieges zu berücksichtigen. Als ein Jahr nach den Anschlägen auf das World Trade Center die National Security Strategy (NSS) veröffentlicht wurde, zeigte sich bereits die Ideologie alter Zeiten in neuem Gewand wieder. In der NSS heißt es, dass „[t]he great struggles of the twentieth century between liberty and totalitarianism ended with a decisive victory for the forces of freedom – and a single sustainable model for national success: freedom, democracy, and free enterprise.“<sup>229</sup> Die ideologischen Säulen der Bush-Administration waren damit errichtet. Und obwohl die Doktrin Bushs nie formal artikuliert wurde, kann doch gesagt werden, dass sie aus vier Schlüsselementen besteht, nämlich „preventive war, confronting the nexus of weapons of mass destruction (WMD) and catastrophic terrorism, ‘regime change’ for ‘rogue states’ and democracy promotion.“<sup>230</sup> Der Ton veränderte sich nicht wirklich im Vergleich zu seinen Vorgängern. Bush teilte denselben Mythos, dasselbe Verständnis von „the equation that the universal good coincided with American values.“<sup>231</sup> Mit der Fortführung des ideologischen Kampfes aus dem Kalten Krieg, verschwand auch jede Möglichkeit, nach friedlichen, alternativen und sinnvollen Lösungen für die Probleme zu suchen, die Terrorismus in seinem breiteren Kontext darstellt. Vielmehr wurde wieder einmal ein Kampf zwischen Gut und Böse heraufbeschworen, in dem Amerika als einzige Kraft dem Bösen entgegensteht, während 9/11 als Akt des reinen Bösen gesehen wurde, ohne dessen Vorgeschichte und Hintergründe beleuchten zu wollen.<sup>232</sup> Fast schon wie

---

<sup>225</sup> Vgl. Pach 2006 S.78

<sup>226</sup> Reagan zitiert nach Hunt 2009 S.188

<sup>227</sup> Reagan am 8. März 1983

<sup>228</sup> Reagan am 12. Juni 1987

<sup>229</sup> NSS 2002

<sup>230</sup> Singh 2006 S.12

<sup>231</sup> Soederberg 2006 S.165

<sup>232</sup> Vgl. Dower 2010 S.75

in einem Hollywoodfilm muteten die Worte Bushs 2003 an, als er sagte „[o]nce again, this nation and all our friends are all that stand between a world at peace, and a world of chaos and constant alarm [...] we are called to defend the safety of our people, and the hopes of all mankind.“<sup>233</sup> Die NSS 2002 und Bushs Rhetorik „retain a clear edge over friends and enemies alike“<sup>234</sup> und standen damit in der Tradition der „black-and-white-challenge.“<sup>235</sup> Und obwohl in der NSS von den Alliierten die Rede ist, sieht die USA sich lieber alleine als einsame aber mächtige *Festung des Guten*<sup>236</sup>, in einer Welt in der es letztlich auch wieder egal ist, ob die Alliierten dem Kurs der USA zustimmen oder nicht – die USA sehen die Entscheidungsmacht vollends bei sich, auf Verbündete wird nur dann rekurriert, wenn diese sich ohnehin dem Willen der USA ergeben.<sup>237</sup>

Ebenso sieht es mit der Definitionsmacht darüber aus, wer als Bedrohung angesehen wird und wer nicht. Durch die rhetorisch äußerst fragwürdigen Konstruktionen der *axis of evil* beschwor die US-Administration das hervor, was Bush eineinhalb Wochen nach den Anschlägen 2001 verlautbaren ließ: „Either you are with us or you are with the terrorists.“<sup>238</sup> Diese Aussage steht abermals in der Tradition der München-Analogie. Als es darum ging, mit Saddam Hussein Gespräche zu führen, intervenierten die USA. Genauso wie die westlichen Demokratien Hitler nicht durch friedliche Mittel stoppen konnten und es auch nicht möglich war, Stalin oder irgendeine/n andere/n KommunistIn zu befrieden, hätte jede Form von Kooperation mit vermeintlichen TerroristInnen und *rogue states* den Charakter eines „deals with the devil.“<sup>239</sup> Tatsächlich lässt sich eine rhetorische und ideologische Kontinuität erkennen, die von der Doktrin Trumans zu der Bushs reicht. Die Strategie dahinter gestaltet sich immer als die gleiche: „[E]loquent statements of principle, maintenance of military preponderance, orchestration of alliances, military intervention, and nation building, and regime change for America's most recalcitrant enemies.“<sup>240</sup> Gleichzeitig ist die Ähnlichkeit zwischen Reagan und Bush fast schon unverkennbar, sah sich Bush doch selbst gerne als „neo-Reaganite.“<sup>241</sup> Sprach Reagan von einem *evil empire*, schuf Bush mit der *axis of evil* ein

---

<sup>233</sup> Bush am 28. Jänner 2003

<sup>234</sup> Cox 2004 S.593

<sup>235</sup> Hirsh 2002 S.18

<sup>236</sup> Vgl. Gindin/Panitch 2006 S.38

<sup>237</sup> Vgl. O'Loughlin 2006 S.108

<sup>238</sup> Bush am 20. September 2001

<sup>239</sup> Wright 2004 S.34

<sup>240</sup> Merrill 2006 S.29

<sup>241</sup> Dunn 2003 S.282

Pendant und sprach weiter von (terroristischen) „evil-doers“<sup>242</sup>, die „the heirs of all the murderous ideologies of the 20<sup>th</sup> century“<sup>243</sup> seien.

Es ist erkennbar, dass die Existenz eines besonders mächtigen *Anderen* der Konstruktion US-amerikanischer nationaler Identität inhärent ist. Genauer gesagt, „the representation of American exceptionalism is often strongly connected to the representation of the United States as facing an existential threat.“<sup>244</sup> Vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges und den Erfahrungen mit Nazi-Deutschland mussten in weiterer Folge im US-amerikanischen Narrativ alle kommunistischen Regime ihre ideologischen Wurzeln in Börsartigkeit und Unmenschlichkeit haben. Das sind die Kategorien, in denen die USA internationalen Terrorismus definierten und interpretierten. Die sprachliche Konstruktion der *rogue states*, die TerroristInnen Zuflucht gewähren und die von diesen befreit werden müssen, suggeriert vor allem eines, nämlich dass so wie früher alle kommunistischen Staaten nun alle terroristischen Staaten/Organisationen zusammenarbeiten würden. Kennedy-Pipe spricht dieses Problem und dessen Auswirkungen an: „We have seen how ideological hostility and fear, certainly on the American side, foreclosed the possibilities of cooperation after 1946, even when it would have been in the broader interests of both sides to pursue it.“<sup>245</sup> Die Angst vor dem *Anderen* führte in Folge jedoch zu einer Überhöhung der Gefahr, die die Sowjetunion und der Kommunismus tatsächlich darstellten. Ähnlich wie jetzt in Bezug auf den Islam, verstanden die USA ihr Gegenüber als „monolithic.“<sup>246</sup> Der *war on terror* ähnelt dem Kalten Krieg also weniger materiell oder strukturell sondern vielmehr ideologisch.

„There, as here, there is a supposedly global enemy that can always be invoked, no matter where one fights. When no evidence could be found that Hanoi took orders from Moscow, American policymakers theorized that Hanoi was so trusted by Moscow that no orders need be given – similarly, here, if attacking some organization, especially in the Islamic world, suits U.S. strategic interests, the lack of a link to al-Qaeda will simply be a sign that the link is buried very deep.“<sup>247</sup>

Diese Haltung gegenüber dem *Anderen* „pushes the West to adopt a stance of outright hostility to all versions of it, when it might well be possible to come to an accommodation

---

<sup>242</sup> Bush am 16. September 2001

<sup>243</sup> Bush am 20. September 2001

<sup>244</sup> Lock 2008 S.78

<sup>245</sup> Kennedy-Pipe 2007 S.155

<sup>246</sup> Ebd. S.155

<sup>247</sup> Mahajan 2002 S.144

with an ideological other.”<sup>248</sup> Die Einordnung von Staaten in Schurkenstaaten und der undifferenzierte Vergleich von Hitler und Stalin mit Hussein entzieht Staaten wie dem Irak jegliche Legitimation und „narrowed down the space for a sustainable political debate.“<sup>249</sup>

Auch die Konstruktion der *axis of evil* suggeriert unverblümt den Kampf zwischen „Zivilisation versus Wildnis.“<sup>250</sup> Dazu kommt, dass „[t]he idea of an *axis of evil* doesn’t stand up to a moment’s examination. It refers implicitly to the Axis that bound together Germany, Japan and Italy during the Second World War. [...] But no alliance bound together Iran, Iraq and North Korea.”<sup>251</sup>

Schlussendlich bedeutet der *war on terror* auch die Weiterführung der Politik, undemokratische Staaten zu stützen und Krieg in das Internationale System einzuführen und im Namen der nationalen Sicherheit zu betreiben.<sup>252</sup> Letztlich obliegt der USA die Macht, darüber zu entscheiden, wo und gegen wen vorzugehen ist. Die vermeintliche Bedrohung durch den Irak „profoundly affected international society“<sup>253</sup> aufgrund der „manipulation and exaggeration by the US political elite.“<sup>254</sup> Wie im Kalten Krieg werden vermeintliche Gefahren überhöht oder untertrieben, je nachdem wie die aktuelle Interessenlage der USA aussieht. Sowohl während als auch nach dem Kalten Krieg setzte die USA Regierungen ein oder ab, ohne Rücksicht auf deren demokratische Ausrichtung. „What these cases reveal is how much the war on terror has contributed to making US policy instrumental, unprincipled, and dangerous for human security.”<sup>255</sup> Eine der schlimmsten Folgen für die internationale Sicherheit ergibt sich dabei aus der doppeldeutigen Interpretation des Völkerrechts, nämlich einer Interpretation, die für die UN-Staaten gilt und „a separate law of empire which applies to the US alone.“<sup>256</sup> Doch selbst mit diesem Doppelstandard setzen die USA lediglich alte Politik fort.

Das Bedrohliche am *war on terror* ist also vor allem sein postmoderner Charakter. Theveßen bezeichnet ihn als *grauen Krieg*, da er immer entlang von Grauzonen verlaufe und ohne Form

---

<sup>248</sup> Kennedy-Pipe 2007 S.155

<sup>249</sup> Krebs/Lobasz 2009 S.128

<sup>250</sup> Hartwig 2011 S.18

<sup>251</sup> Callinicos 2003 S.14

<sup>252</sup> Vgl. Gurtov 2006 S.31

<sup>253</sup> Finlan 2006 S.160

<sup>254</sup> Colás/Saull 2006 S.12

<sup>255</sup> Gurtov 2006 S.215

<sup>256</sup> Bennis 2003 S.104

und Struktur sei.<sup>257</sup> Beck drückt den fatalen Charakter des Terrorkriegs aus, indem er ihn bezeichnet als „peace-war. There is no declared beginning and no declared end to the ,war‘ against terror. Thus, the distinction between war and peace is spatially and temporally eliminated.”<sup>258</sup> Die Unmöglichkeit, Frieden und Krieg zu unterscheiden, hat auch damit zu tun, dass der Kontext der Anschläge von 9/11 im öffentlichen Diskurs nicht berücksichtigt wird. „While images of the fateful attack were clearly inscribed in social memory, the meanings and background of the attack were not.”<sup>259</sup> Wenn allerdings Hintergründe nicht berücksichtigt werden und auch keine Lösungen für die Probleme, die hinter den Gefahren für das stecken, was die USA als Sicherheit definierten, angedacht werden, führt das zu einer Denkweise, die normalerweise im Kriegsfall zur Anwendung kommt, nämlich „blitzartiges Zupacken statt langer Debatten, Tatsachen schaffen anstatt Möglichkeiten erkunden. [So] sollte also die Entscheidung *zum* Krieg nach denselben Grundsätzen erfolgen, die für gewöhnlich *im* Krieg selbst gelten.“<sup>260</sup>

Ähnlich wie bei den Gefahren des Kalten Krieges ist Terror „clearly depicted in this discourse as the >extreme case< of exceptional threat that requires exceptional measures in response.”<sup>261</sup> Nachdem aber der Krieg keinen Anfang und kein Ende aufweist, ergibt sich ein offensichtlich als endlos definierter Krieg<sup>262</sup>, der nur noch auf dem reflexhaften Gebrauch von Gewalt und dem bereitwilligen Verzicht auf BürgerInnenrechte und individuelle Freiheiten beruht. Schließlich gleicht alles „einer schrillen Komposition aus inflationären >Breaking-News<-Laufbändern, einem größtenteils ungefilterten Bildersalat entgrenzter Gewalt und dem babylonischen Stimmengewirr aus Expertenmeinungen, Korrespondentenschalten und Betroffenenaussagen.“<sup>263</sup> Vieles deutet darauf hin, dass die Entwicklung an einem Punkt angekommen ist, an dem „the borders between justified fear and paranoia can no longer be seen.“<sup>264</sup> Die Paranoia, die hier ganz direkt angesprochen wird, kann dort auf ihre Existenz überprüft werden, wo es um die Differenzierung oder Polarisierung im eigenen Denken geht. Bei der Sichtweise *natürlicher* Feindschaften zwischen Kulturen oder der Einteilung von Staaten in gute und in *Schurkenstaaten* „sind es vor allem (welt-) politische

---

<sup>257</sup> Vgl. Theveßen 2011 S.89

<sup>258</sup> Beck 2005 S.18

<sup>259</sup> Kellner 2008 S.294

<sup>260</sup> Sützl 2008 S.60

<sup>261</sup> Kenny/Rowan 2008 S.270

<sup>262</sup> Vgl. Seeßlen/Metz 2002 S.13 und Theveßen 2011 S.62

<sup>263</sup> Weichert 2008 S.329

<sup>264</sup> Beck 2005 S.25

Nützlichkeitserwägungen und Willkürlichkeiten, die zuschreibende Differenzierungen zwischen >den Guten< und >den Bösen< der Weltgesellschaft regulieren.“<sup>265</sup> Diese Haltung wird jedoch nicht mehr hinterfragt. Vielmehr verbindet sich im Laufe des Terrorkriegs das Normative mit dem Faktischen, neben denen eine dritte Instanz fehlt. Jedes Hinterfragen dieser Logik gilt automatisch als „Paktieren mit dem Feind.“<sup>266</sup> Da der Krieg kein Subjekt und kein Objekt mehr besitzt und sich durch das Fehlen einer Kriegserklärung und eines Kriegsziels auch die Bedeutung des Sieges relativiert bzw. überhaupt verschwindet, wird der Krieg zum Selbstzweck.<sup>267</sup> Somit hat Dietrich auch Recht, wenn er schreibt:

„Gewalt wird somit zunehmend ihres kriegesischen Endzwecks entkleidet und in eine Kommunikationsform des internationalen Systems umgewandelt. Wer dem Terror in diesem Kontext mit einem >Krieg< gegen ihn selbst begegnen will, der akzeptiert vorweg die Sprachregelung des Terroristen. Das heißt, wer im Angesicht eines Terroranschlags >unerbittliches Zurückschlagen< oder ähnliches proklamiert, ergibt sich in die Sprach-, Denk- und Handlungslogik des Angreifers. Tut dies ein Regime, so ist dieser >Krieg< nichts anderes als Regimeterror. Terroristen wollen die politische Kommunikation auf die Ebene der direkten, physischen Gewalt festlegen, um den angegriffenen Staat in seiner gewalthaften Natur bloßzustellen. Wer ihnen mit der Proklamation eines >Krieges< antwortet, ergibt sich just in diese Regeln ihres Spiels.“<sup>268</sup>

### 2.4.3 9/11 in seiner Reproduktion

Politisch und ideologisch änderte 9/11 nicht die Welt oder die Art, wie EuropäerInnen oder US-AmerikanerInnen denken. Vielmehr entspricht der *war on terror* der Fortsetzung einer langen Reihe an dogmatischen und ideologisch aufgeladenen policies. Doch gerade diese Fortsetzung alter Bilder bedeutet, dass die alten Codes mitüberliefert werden. Schlussendlich vermischen sich historische Events und ihre Repräsentation, so dass sie kaum mehr auseinandergehalten werden können. Gerade bei 9/11 spielen die medial reproduzierten Bilder insofern eine wichtige Rolle, als die TerroristenInnen von der Berichterstattung abhängig sind. Der Terrorismus des 20. und 21. Jahrhunderts kann nur im Netz globalisierter Medien funktionieren, in dem ihm das Zusammenspiel der News-Logik und der Logik der Rezeption entgegen kommt. Gleichzeitig kann eine breite Berichterstattung auch das Publikum an ein bestimmtes Ereignis wie 9/11 binden.<sup>269</sup> „Terrorists are dependent on the media for coverage of the terrorist attacks on 9/11 to be a direct attack on the viewer [...] However, the viewer

---

<sup>265</sup> Kreisky 2008 S.151

<sup>266</sup> Sützl 2008 S.61

<sup>267</sup> Vgl. Seeßlen/Metz 2002 S.158

<sup>268</sup> Dietrich 2008 S.108

<sup>269</sup> Vgl. Weichert 2008 S.325-326

was not attacked by the images, but rather, by his or her imagination.”<sup>270</sup> 9/11 bekam also erst durch die Interpretation der Ereignisse durch Bush und seiner Regierung eine Bedeutung, die vor allem mit Hilfe der Medien ideologisch aufgeladen wurde.<sup>271</sup> Die via Medien vermittelte Rhetorik Bushs verwandelte den Anschlag in einen politischen und anschließend in einen globalen Terrorismus.<sup>272</sup> „The enemy, >terror<, is produced; a state of exception is established, which is marked by an extension of sovereign power outside the norms of the legal order, to protect the political entity, the United States.”<sup>273</sup> Vor allem bei der filmischen Verarbeitung ist hier die geringe zeitliche Nähe vom Ereignis bemerkenswert.<sup>274</sup> Die Medien reagierten auf die politische Instrumentalisierung von 9/11 mit kompletter Hingabe. Filme wie *Rambo III*<sup>275</sup> wurden nicht mehr verliehen, andere wie *Spiderman*<sup>276</sup> wurden neu geschnitten. Zeitungen ließen sich freiwillig vom Verteidigungsministerium zensurieren, es fand ein freiwilliger Verzicht auf ausgewogene, reflektierte Berichterstattung und Öffentlichkeit statt.<sup>277</sup> Ebenso verschwanden nach 9/11 die schlechten Kritiken des kurz zuvor angelaufenen Films *Pearl Harbor* aus den Zeitungen.<sup>278</sup> Es kam zu so etwas wie einer konsensualen Gleichschaltung der Medien, vor allem zu Beginn des *war on terror*.<sup>279</sup> Diese Gleichschaltung gipfelte schlussendlich in den ebenfalls bereitwillig hingenommenen Maßnahmen der politischen Elite gegen die eigene Bevölkerung wie den im Kongress beschlossenen Patriot Act und in weiterer Folge anderen Einschnitten in BürgerInnenrechte.<sup>280</sup>

„In the post-9/11 era, the mainstream media have uncritically embraced the Bush administration’s Orwellian nightmare of civil and human rights abuses, militarism, isolationism, and anti-intellectualism, while also actively promoting the ‘war on terror’ for ratings and profit.”<sup>281</sup>

Die Suche nach dem historisch vergleichbaren Bild spiegelte sich in diesem medialen Diskurs wieder, in dem Parallelen zu vergangenen Geschehnissen gesucht wurden. Neben Pearl Harbor kamen auch andere Bilder aus dem Zweiten Weltkrieg zu tragen. Die Schrecken des

---

<sup>270</sup> Collenberg 2008 S.103

<sup>271</sup> Vgl. Kellner 2010 S.98

<sup>272</sup> Vgl. Beck 2005 S.11

<sup>273</sup> Kenny/Rowan 2008 S.271

<sup>274</sup> Vgl. Waitz 2009 S.226

<sup>275</sup> Vgl. Rambo III 1988

<sup>276</sup> Vgl. Spiderman 2002

<sup>277</sup> Vgl. Seeßlen/Metz 2002 S.43 und S.142

<sup>278</sup> Vgl. Hartwig 2011 S.16

<sup>279</sup> Vgl. Adobhani 2004 S.76

<sup>280</sup> Vgl. Dietrich 2008 S.108

<sup>281</sup> Castonguay 2004 S.103

Unfassbaren und die Unmöglichkeit damit umzugehen erschlossen die Möglichkeit, dass 9/11 als ein ähnliches Trauma wie der Zweite Weltkrieg reproduziert wurde.<sup>282</sup> Hollywood reagierte, wie das auch die Medien taten, vor allem mit dem „infectious spread of convenient binaries: cowards and heroes, terrorists and freedom fighters, evil and godliness, us and them.“<sup>283</sup> Dabei diene wieder einmal der US-Exzeptionalismus als Modell.<sup>284</sup> In weiterer Folge hielt der Terrorkrieg in Filmen als auch in Fernsehserien Einzug. Selbst wenn die Serien und Filme nicht explizit Terror oder Krieg porträtierten, so stellten diese doch zunehmend und deutlich mehr pro-Amerikanismus und Patriotismus zur Schau.<sup>285</sup> Auch Sicherheitsdiskurse spielen in die Darstellung der Hollywoodfilme hinein. So glauben die ProtagonistInnen in *War of the Worlds*<sup>286</sup> zu Beginn statt an eine Invasion feindseeliger Außerirdischer an einen Terroranschlag. In *The Dark Knight*<sup>287</sup> beispielsweise spiegelt sich ein Sicherheitsdiskurs wieder, der ohne 9/11 und *war on terror* sicherlich anders reproduziert werden würde.

Was die Darstellung von MuslimInnen und dem Islam betrifft, gab Hollywood zwar öffentlich bekannt, nach 9/11 keine fundamentalistischen TerroristInnen zeigen zu wollen, aus Rücksichtnahme auf die in den USA lebenden MuslimInnen. Das wäre auch gar nicht nötig gewesen, denn „Hollywood had already done its ideological work in this regard by showing racist, essentialist, and Orientalist representations of Arabs and Islam for decades.“<sup>288</sup>

Der 11. September 2001 veränderte die Welt nicht fundamental, und brachte keine neuen, unumstößliche Wahrheiten hervor. Nach 9/11 tauchten immer mehr Stimmen auf, die angaben, die Ereignisse wie aus einem Film wahrgenommen zu haben. Das ist insofern nicht verwunderlich, als die Dramaturgie der Anschläge und die Bilder, die live immer und immer wieder über die Bildschirme liefen, ja wirklich fast schon zu hollywoodesk wirkten, als es sich um ein reales Ereignis handeln hätte können.<sup>289</sup> Und eigentlich hätte 2001 deutlich werden können, dass Realität und Narrativ doch nicht ident sein können, dass die Welt doch um einiges komplexer ist, als sie in einem Hollywoodfilm gezeigt wird. „Still, the desperate need to wrap the chaos and confusion of these past few years into a simple narrative

---

<sup>282</sup> Vgl. Spence 2004

<sup>283</sup> Brady 2004 S.69

<sup>284</sup> Vgl. Rich 2004 S.111

<sup>285</sup> Vgl. Projansky S.105-106 2004

<sup>286</sup> Vgl. *War of the Worlds* 2005

<sup>287</sup> Vgl. *The Dark Knight*

<sup>288</sup> Castonguay 2004 S.103

<sup>289</sup> Vgl. Randell 2010 S.141 ff.

persists.“<sup>290</sup> 9/11 brachte keine neuen Krisen oder Konflikte hervor. Auch änderte sich gar nicht so viel am Diskurs über Menschenrechte, individuelle Freiheiten und Sicherheit, wie es auf den ersten Blick den Anschein haben könnte. Die Katastrophe repräsentiert in ihrem Kontext „a pure distillation of so many of the conflicts that this world faces, among them: West vs. (Middle) East, capitalism vs. the vast class of exploited and underprivileged, and religious fundamentalism vs. irreligious humanism.“<sup>291</sup> Die vermeintlich neuen cleavages existierten bereits vor 9/11, stammen zu einem großen Teil aus dem Kampf der Block-Ideologien und wurden, manche mehr, manche weniger, im Narrativ des *war on terror* hervorgehoben und überhöht. Das ungebrochene Thema der vergangenen 65 Jahre ist dabei das der Angst.

„Fear is the foundation for much of the dominant narrative of the last 50 years. Notwithstanding the long relationship in the United States between fear and crime, the role of the mass media in promoting fear has become more pronounced since the United States ‘discovered’ international terrorism on September 11, 2001.“<sup>292</sup>

Auf das Paradoxon, dem Terrorismus als nicht auszumachenden Akteur den Krieg zu erklären, wurde bereits hingewiesen. Gleichzeitig bedeutet diese Unmöglichkeit, den Feind festmachen zu können, eines der Hauptelemente postmoderner und globalisierter Kriege. „In the ‘good old days’ of Cold War culture, unlike times of globalization and terrorism, we at least knew who or what was threatening our existence.“<sup>293</sup> Was aus 9/11 wurde und wie der *war on terror* ausgefochten wird, ist ein Ausdruck der Suche nach Identität und von Identitätskonflikten inmitten der US-amerikanischen Gesellschaft.<sup>294</sup> Hollywood spielt dabei augenscheinlich eine wichtige Rolle. Ob dabei von einem neuen Patriotismus<sup>295</sup> oder einer Remaskulinisierung der US-amerikanischen Gesellschaft<sup>296</sup> gesprochen werden kann, wird noch gezeigt werden.

---

<sup>290</sup> Aslan 2010 S.xii

<sup>291</sup> Birkenstein/Froula/Randell 2010 S.4

<sup>292</sup> Altheide 2010 S.12

<sup>293</sup> Nilges 2010 S.30

<sup>294</sup> Vgl. Weber 2006

<sup>295</sup> Vgl. Novelli/Wetta 2003

<sup>296</sup> Vgl. Faludi 2007

### 3. Filmanalyse

In diesem Kapitel möchte ich die grundlegenden Fragen zu Definition und Kategorien meiner Filmanalyse klären. Zunächst werde ich mich mit der Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm beschäftigen. Nachdem es kaum eine stringente, logische Definition gibt, werde ich mich an eine möglichst genaue Definition annähern und werde dann dazu übergehen, den Kriegsfilm als solchen zu klassifizieren, da es ja in erster Linie um diesen geht. Ein zweiter Schritt betrifft die Kategorien, anhand derer ich die betreffenden Filme analysieren werde. Dabei geht es darum, das Erkenntnisinteresse nochmals nachzuschärfen, um dann die Filmanalyse zu beginnen.

#### *3.1 Kriegs- und Antikriegsfilme*

Wenn ich hier von Kriegs- und Antikriegsfilmen schreibe, meine ich damit dezidiert US-amerikanische Filme. Die spezifischen Codes, die in diesen Filmen verwendet werden, um bestimmte Emotionen zu evozieren, unterscheiden sich beträchtlich vom Kino anderer Länder. Als Beispiel kann hier das Kino Deutschlands seit 1945 gesehen werden, in dem sich ästhetische und historische Elemente im Film durch den notwendigen Umgang mit der Schuldfrage in eine ganz andere Richtung entwickelten als in den USA.<sup>297</sup> Ein weiteres Beispiel ist der asiatische Film, in dem oft die Guten von den Bösen besiegt wurden und sich daher eine grundlegend andere Mentalität entwickeln konnte, die zu einem anderen Umgang mit der Legitimation und der Gerechtigkeit von Krieg führte.<sup>298</sup>

Grundlegend könnte man Kriegsfilme definieren als Filme, in denen „das gewaltsame Austragen von Konflikten“<sup>299</sup> im Zentrum steht. Allerdings geht diese Definition wohl kaum weit genug, nachdem Gewalt und Konflikt im Zentrum vieler Filme stehen, ohne dass sie irgendeine Form von Krieg zeigen würden. Ich sehe das Benutzen von Gewalt zur Lösung sozialer oder politischer Probleme jedoch sehr wohl als Bestandteil des Kriegsfilms. Gleichzeitig muss ein bestimmter Krieg im Zentrum der Handlung stehen, ob man dabei direkte Schlachtszenen sieht oder nicht, ist zweitrangig. Wichtig ist nur, dass das Handeln der

---

<sup>297</sup> Vgl. Stern 2000 S.91

<sup>298</sup> Vgl. Virilio 1989 S.70-71

<sup>299</sup> Machura/Voigt 2005 S.9

vorkommenden AkteurInnen auf einen spezifischen Konflikt ausgelegt ist.<sup>300</sup> Die Frage stellt sich auch, ob der Kriegsfilm als eigenständiges Genre existiert oder nicht vielmehr die Zusammenführung aus Genres wie dem Abenteuerfilm, dem Western, dem Ritterfilm, dem Historienfilm oder dem Antikenfilm ist.<sup>301</sup> Bei Faulstich nimmt der Kriegsfilm nach seinen 10 Hauptgenres eher den Platz als eines von vielen Subgenres ein. Für ihn existiert eine große Nähe zwischen Abenteuerfilm, Western und Kriegsfilm, beispielsweise bei der Darstellung von Heldentum oder der strikten Trennung von *Gut* und *Böse*.<sup>302</sup> Bei Machura und Voigt ist der Kriegsfilm eng verbunden mit dem Propagandafilm, beide definieren die Eckpunkte des Kriegsfilms auch eher in Verbindung mit Propaganda. So würden die GegnerInnen entmenslicht und neue Feindbilder geschaffen oder verfestigt, die Schrecken des Krieges nicht thematisiert, Patriotismus und Heroismus befördert, Soldatenehre, Kampfmoral und Kameradschaft verteidigt und die eigene Position als automatisch gut dargestellt.<sup>303</sup> Propagandafilme kennzeichnen sich nach Strübel durch ein ausgeprägtes Schwarz-Weiß-Denken, soldatische Tugenden wie Disziplin, Patriotismus, Kampfesmut und Tapferkeit, Heldentum ausschließlich auf der guten Seite, Schurken auf der anderen Seite, Frauen nur als Dienerinnen und Prostituierte und Helden als omnipotente Männer.<sup>304</sup>

Antikriegsfilme hingegen würden die negativen Folgen und Wirkungen des Krieges für die betroffenen ZivilistInnen und SoldatInnen hervorstreichen. Auch wenn sich Antikriegsfilm und Kriegsfilm ähnlicher Stilmittel bedienen, will der Antikriegsfilm „von der Sinnlosigkeit und der Inhumanität des Krieges“<sup>305</sup> überzeugen. Diese Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm ist insofern problematisch, da die Elemente der von Machura und Voigt als Propaganda- und Kriegsfilme definierten Filme schlichtweg in fast jedem US-amerikanischen Film, der sich mit Krieg auseinander setzt, vorkommen, also nicht nur dezidiert und ausschließlich ein Teil von Propaganda sind. Ebenso tauchen die Elemente des Kriegsfilms im Antikriegsfilm auf, wodurch sich eine schwierig nachzuvollziehende und willkürlich anmutende Trennung zwischen diesen verschiedenen Filmtypen ergibt, die nicht haltbar ist.

Den Antikriegsfilm dadurch zu definieren, dass er, verkürzt gesagt, die Schrecken des Krieges in den Vordergrund stellt, ist nicht weitreichend genug und auch wenig einleuchtend. Wie

---

<sup>300</sup> Vgl. Heller/Röwekamp/Steinle 2007 S.8

<sup>301</sup> Vgl. Klein 2006 S.10

<sup>302</sup> Vgl. Faulstich 2008 S.30-43

<sup>303</sup> Vgl. Machura/Voigt 2005 S.9-13

<sup>304</sup> Vgl. Strübel 2002b S.44

<sup>305</sup> Machura/Voigt 2005 S.14

Voigt richtigerweise darlegt, suchen sich „[d]iplomatische Aktivitäten zur Vermeidung von Krieg [...] mühsam ihre Bilder, militärische Aktionen strotzen hingegen geradezu von Ausdruckskraft und Spannungspotential.“<sup>306</sup> Es stellt sich also das Problem, wie ein Film, der gegen den Krieg gerichtet ist, Interesse bei den RezipientInnen wecken kann, ohne dabei die spektakulären Elemente des Krieges darzustellen und dadurch wieder den Krieg zumindest interessant, wenn nicht sogar erstrebenswert, erscheinen zu lassen.

Dabei öffnete spätestens der Erste Weltkrieg die Möglichkeit für den Antikriegsfilm und die Darstellung des Lebens in den Schützengräben als Mischung aus Langeweile und Sinnlosigkeit des Wartens und der „Grenzexistenz zwischen Lebensbejahung und Todesbedrohung.“<sup>307</sup> In der Tat bildet der Erste Weltkrieg ein beliebtes Filmobjekt, da die

„spezifische Struktur dieses Krieges sich für die Darstellung seiner Sinnlosigkeit eignete: das vergebliche Sturmlaufen der Soldaten gegen die Schützengräben [...] das nervenaufreibende Warten in den Unterständen, die jederzeit vom Geschützfeuer getroffen werden können, der Kampf im Niemandsland, wo meist zum ersten Mal sichtbar wird, dass auch die Gegner Menschen sind.“<sup>308</sup>

Sowohl hier als auch später geht es bei der Kritik um „die unsinnige und menschenverachtende Durchsetzung des Prinzips von Befehl und Gehorsam.“<sup>309</sup>

Allerdings halte ich auch diese speziell auf den Ersten Weltkrieg bezogene filmische Kriegskritik für wenig überzeugend. So gilt *All Quiet on the Western Front*<sup>310</sup> als Urfilm der Kriegskritik und kann dennoch seinen Anspruch, den er aus der filmischen Darstellung des gleichnamigen Romans von Erich Maria Remarque bezieht, nicht ganz erfüllen. Der Film nimmt grundsätzlich eine kritische Haltung ein, „[d]ennoch ist auch dieser Film geeignet, die zwiespältige Faszination des Feuerzaubers der Schlacht zu vermitteln – vor allem durch die kontrastreich stilisierten Schwarzweißbilder, die eine zusätzliche Distanz zum Geschehen bedeuten.“<sup>311</sup>

Im Hollywoodfilm ist Kritik an Militarismus und Krieg von der Entstehung her gekoppelt an den Kontext der Protestbewegung gegen den Vietnam-Krieg, durch den die Kritik

---

<sup>306</sup> Voigt 2005 S.23

<sup>307</sup> Strübel 2002b S.43

<sup>308</sup> Klein 2006 S.12

<sup>309</sup> Voigt 2005 S.45

<sup>310</sup> Vgl. *All Quiet on the Western Front* 1930

<sup>311</sup> Klein 2006 S.22

„geradezu paradigmatisch geworden [ist] für das Mainstream-Kino der USA. Merkmale des so geprägten Paradigmas sind – je nach Filmtitel fakultativ: die kritische Vermittlung der nationalen und individuellen Kriegserfahrungen, die Infragestellung vermeintlich notwendiger Interventionsgründe, die Durchbrechung des Grundschemas von ‚Gut und Böse‘ bzw. ‚Freund und Feind‘, die Enttabuisierung von Kriegsverbrechen der eigenen Armee, die Entlarvung der Medienlüge als Teil von Militärpropaganda, der Verzicht auf Idealisierungen des Militärs bis hin zur offensiven Aufdeckung einer Zerstörung des Individuums durch die Army, die Zurückstellung patriotischer Botschaften und Symbole, der fehlende Rückgriff auf klassische Helden-Stereotypen bzw. Sinn-Propaganda und nicht zuletzt der ungeteilte Blick auf die Opfer des Krieges oder gar ein Perspektivenwechsel, in dem die Sicht von Opfern der ‚anderen Seite‘ eingenommen wird.“<sup>312</sup>

Gleichzeitig konstatiert Bürger, dass Filme, die kritisch sind, nicht unbedingt nur pazifistischer Natur sein müssen oder auf das Element des Patriotismus verzichten.<sup>313</sup> Virilio stellt in dieser Diskussion die Behauptung auf, „daß Filme vom militärisch-industriellen Krieg nie richtige Horrorfilme werden können, weil sie auf irgendeine Weise immer dazu bestimmt sind, den Tod zu schönen.“<sup>314</sup> Tatsächlich steht der Kriegs- sowie der Antikriegsfilm vor dem Problem, wie er auf eine möglichst eindringliche Weise Gewalt, Blut und Gemetzel porträtieren soll und gleichzeitig den Krieg beurteilen kann. Lediglich der Verzicht auf übertriebenen Opferkult oder Pathos scheint zu wenig, um die Sinnlosigkeit von Krieg darzustellen.<sup>315</sup>

Es stellt sich die Frage, ob durch die sich im Film abspielende Gewalt, die vom Moment der Spannung und des Spektakels geprägt ist, tatsächlich eine Kritik am Militarismus geäußert werden kann. Der Umgang mit Entmenschlichung, Grausamkeit und der Absurdität des Krieges kann eine gewisse Antihaltung suggerieren. Aber selbst kritische oder vermeintliche Antikriegsfilme haben das Problem, dass der Krieg als solcher oftmals als Faktum dargestellt wird, dem niemand entkommen kann und den auch niemand verhindern kann, an dem somit auch niemand Schuld hat.<sup>316</sup>

Sicherlich ist auch die Rezeption eines Filmes wichtig, gerade zur Zeit seiner Veröffentlichung und nicht nur ex-post.<sup>317</sup> Auch Strübel sieht die zeitgenössische Rezeption als entscheidend. Für ihn sind Zensurmaßnahmen für den Film, ein separater Vorspann, der

---

<sup>312</sup> Bürger 2005 S.238

<sup>313</sup> Vgl. Ebd. S.240

<sup>314</sup> Virilio 1989 S.86

<sup>315</sup> Vgl. Klein 2006 S.19

<sup>316</sup> Vgl. Strübel 2002b S.47

<sup>317</sup> Vgl. Kelly 1972 S.2

erklärend wirken kann, und eine generelle polarisierende Rezeption bedeutend für den Antikriegsfilm.<sup>318</sup>

Aber selbst wenn ein Kriegsfilm polarisiert, macht ihn das nicht unbedingt zu einem kritischen. Allerdings bieten gerade komödiantische Kriegsfilme den größten Raum für Kritik. So spricht sich Strübel für einen dritten Typus an Film aus neben dem Kriegs- und dem Antikriegsfilm und zwar dem satirischen Kriegsfilm wie *MASH*<sup>319</sup> und *Catch-22*<sup>320</sup>. Allerdings muss auch bei Filmen wie *MASH*, *Catch-22* oder *How I Won the War*<sup>321</sup> gesagt sein, dass sie sich in einer heiklen Grenzsituation befinden, da „[s]ie riskieren, den Krieg zu verniedlichen und zu verharmlosen und ihn dadurch menschlich erträglich werden zu lassen. Die Teilnahme am Krieg erscheint dann als Abenteuer und biographische Episode, die man in seinem Leben nicht missen möchte.“<sup>322</sup>

Als einer der wenigen englischsprachigen Filme, der in vielen Episoden die absolute Unübersichtlichkeit, Entgrenzung, Kette an menschlichem Versagen und Grausamkeit, Inhumanität und vor allem Unkontrollierbarkeit des Krieges zeigt, muss *Dr. Strangelove*<sup>323</sup> genannt werden. In einer der Schlüsselszenen im so genannten *War Room*, also der strategischen Zentrale der US-Regierung, in der Präsident, Militärs und Politiker zusammen sitzen, kommt es zu einer handfesten Auseinandersetzung zwischen einem US-amerikanischen Offizier und dem russischen Botschafter, woraufhin der US-Präsident einschreitet mit den Worten: „Gentlemen! You can’t fight in here! This is the War Room.“<sup>324</sup> Gerade durch die Absurdität dieser Aussage, die zwei kämpfenden Männer, deren Herkunftsstaaten sich tatsächlich in erbitterter Feindschaft gegenüberstehen und einander bekämpfen, zu gebühlichem Verhalten zu mahnen und an Gewaltlosigkeit im *War Room* zu appellieren, illustriert die groteske Situation. In diesem Sinne öffnete das Nuklearzeitalter eine Möglichkeit zur Kritik, da beim kleinsten Versagen der Logik des *Gleichgewichts des Schreckens* tatsächlich eine Katastrophe droht, die in der Tat jedes Leben auf der Erde zerstören könnte. So wird auch veranschaulicht, dass "[t]he threat of massive retaliation

---

<sup>318</sup> Vgl. Strübel 2002b S.48

<sup>319</sup> Vgl. *MASH* 1970

<sup>320</sup> Vgl. *Catch-22* 1970

<sup>321</sup> Vgl. *How I Won the War* 1972

<sup>322</sup> Strübel 2002b S.50

<sup>323</sup> Vgl. *Dr. Strangelove* 1964

<sup>324</sup> *Dr. Strangelove* 1964 36:12

'worked' in the Cold War because neither side dared test the lunatic logic on which it rested."<sup>325</sup>

Außer *Dr. Strangelove*, der eigentlich eine britische Produktion ist, spielt sich der filmische Diskurs über die nukleare Katastrophe im US-amerikanischen Film eher verschleiert ab. Bedrohungen für das Leben der BürgerInnen sind im Film des Kalten Krieges überwiegend dargestellt durch die Invasion von Außerirdischen (wie in *The Day the Earth Stood Still*<sup>326</sup>) oder Naturkatastrophen (wie in *Earthquake*<sup>327</sup>).

Die unterschiedlichen Konfliktmomente geben unterschiedliche Möglichkeiten, eine filmische Antihaltung einzunehmen. Tatsächlich sind kritische Momente durchaus gegeben und speziell in der Zeit nach Vietnam im US-amerikanischen Kino Teil des Mainstreams. Dennoch bleiben diese kritischen Momente in ihrer konservativen Haltung verhaftet und gehen nicht über eine Kritik, die sich lediglich an Teilen des Militarismus oder des Paternalismus interessiert, aber nie das ganze System im Auge hat, hinaus. Die Ansichten hierzu sind so unterschiedlich, dass „einige Film-Exemplare je nach Betrachtungsweise als patriotische, flaggenschenkende Propaganda beschrieben werden, andere Kritiker sie wiederum als gutes Beispiel für einen kritischen Antikriegsfilm bezeichnen.“<sup>328</sup> Die Vielzahl der angebotenen Kategorisierungen zur Unterscheidung von Kriegs- und Antikriegsfilmen mögen teilweise ihre Berechtigung besitzen und tatsächlich kritische Elemente eines Films hervorstreichen, allerdings muss auf eine Unterscheidung verzichtet werden, da sie „so irreführend ist, wie ihre Darbietung hilflos.“<sup>329</sup> Im Bezug auf die zu analysierenden Filme kann allerdings gesagt werden, dass es sich auf jeden Fall um Kriegsfilme handelt, deren kritisches Moment kaum einer der schwachen Definitionen von Antikriegsfilmen entsprechen würde.

### **3.2 Analysekategorien**

Eine Filmanalyse kann auf unterschiedliche Art und Weise und auf vielen verschiedenen Ebenen betrieben werden. Ich halte jedoch unter Berücksichtigung des ideologiekritischen

---

<sup>325</sup> Barber 2004 S.144

<sup>326</sup> Vgl. *The Day the Earth Stood Still* 1951

<sup>327</sup> Vgl. *Earthquake* 1974

<sup>328</sup> Thederan 2003 S.2

<sup>329</sup> Baumgart 2004 S.135

Zugangs und der in Kapitel Zwei herangezogenen Theorie vor allem fünf Kategorien für relevant, um ihnen das Hauptaugenmerk meiner Filmanalyse zu widmen:

- Raum
- Körper
- Staatlichkeit, Heldentum und Patriotismus
- Herrschaft
- Geschlecht

Diese Kategorien könnten natürlich um weitere ergänzt werden. Auch bilden sie nicht unbedingt einen scharfen Kontrast zueinander und sind komplett losgelöst voneinander zu betrachten, vielmehr bilden sie ein Geflecht eng miteinander verknüpfter Faktoren, deren Vorkommen im Film ähnliche Codes und Bilder produziert. Daher stellen sich diese Kategorien lediglich als Möglichkeit dar, wie die Filmanalyse gestaltet sein könnte. Ich glaube dennoch, dass sich Veränderungen durch 9/11 gerade vor dem Hintergrund des postmodernen *war on terror* besonders gut anhand dieser Faktoren bestimmen lassen. Der Raumverlust im Krieg seit Beginn des 20. Jahrhunderts sowie die vergeschlechtlichten Zuordnungen militaristischer Charakteristika sind dabei ebenso bedeutend wie die Darstellung soldatischer und ziviler Körper, gerade auch im Hinblick auf Versehrtheit und Unversehrtheit der Körper und wie diese ins Bild gesetzt werden. Staatlichkeitsformen, die unter der Globalisierung leiden, müssen dabei ebenso kritisch betrachtet werden wie die damit zusammenhängenden Krisendiskurse um (männliches) Heldentum und Patriotismus. Herrschaftsdiskurse müssen sowohl in Bezug auf ihre vergeschlechtlichten Züge betrachtet werden, als auch kritisch hinterfragt werden, wie Gut und Böse definiert sind. Es stellt sich dabei wie immer die Frage, wer die Definitionsmacht inne hat und welche Legitimationen Krieg durch seine Visualisierungsformen erhält. Schlussendlich sollen dadurch Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung von Krieg vor und nach 9/11 entlang dieser fünf Kategorien nachvollzogen werden.

## 4. Analyse der Darstellungskonventionen

### 4.1 Raum

Im Bezug auf Kriege spielt Raum eine immanent wichtige Rolle. Nicht umsonst ist vom Feld die Rede, in das die Soldaten geschickt werden. Ebenso deutet die Veränderung des Schlachtfeldes durch den Wandel des Krieges auf die Wichtigkeit hin, inwiefern Kontrolle über das Kriegsgeschehen vor allem mit der Kontrolle über Raum gleichzusetzen ist. So lassen sich durch die Darstellung von Raum Symmetrien und Asymmetrien als auch die Schärfe und Unschärfe von Grenzen bzw. Entgrenzungen zeigen.<sup>330</sup> Die Frage der Kontrolle und in weiterer Folge der Macht über Raum bedeutet, dass „[d]ie Perspektive des Kriegsraums in visuellen Beschreibungen [...] im Zusammenhang mit der Kategorie Herrschaft steht.“<sup>331</sup>

#### 4.1.1 Darstellung vor 9/11

Ähnlich wie andere Filme steckt *The Thin Red Line* gleich zu Beginn den räumlichen Rahmen ab. Die ersten Einstellungen zeigen eine undurchdringliche Dschungellandschaft und Krokodile als Zeichen dafür, dass der Schauplatz der Handlung weit ab von allem, was vertraut und daher an die Heimat erinnern könnte, existiert. Es ist der Unterschied zwischen Zivilisation und Natur, der hier gezeigt wird. Die unberührte Natur, die zwar Fremdartigkeit suggeriert, gleichzeitig allerdings, wie am Beispiel der Begegnung zwischen dem Stamm der Eingeborenen und den zwei Deserteuren gezeigt wird, auch Sicherheit und Unschuld vermittelt und somit dem Eindringen der Soldaten und des Krieges passiv gegenübersteht.<sup>332</sup> Abgesehen von den geschlechtlichen Implikationen, wenn man an die Dichotomisierung von Natur und Zivilisation denkt, wird der Raum in erster Linie mit Hilfe von Landschaften, Pflanzen und Tieren als fremdartiges Paradies dargestellt, das dadurch viel von der Bedrohung verliert, die das unwegsame Gebiet aufweisen könnte. Vielmehr veranschaulichen die ersten Szenen die Harmonie, die dem Raum eingeschrieben ist. Der Landung auf der Insel Guadalcanal, die Hauptschauplatz der Handlung ist, folgt die sich immer weiter fortsetzende Eroberung der Insel. Aus strategischen Gründen müssen die Soldaten einen großen und von den Japanern schwer befestigten Hügel erobern, um sich die Definitionsmacht über den Raum

---

<sup>330</sup> Vgl. Moser 1991 S.116

<sup>331</sup> Raabe 2009 S.47

<sup>332</sup> Vgl. Kronemeyer 2006 S.337-338

zu sichern. Auf beiden Seiten herrscht hier eine gewisse Form der Asymmetrie. Die Japaner befinden sich durch die Kenntnis der Umgebung in einem gewissen Vorteil, die Amerikaner haben einen technologischen und, zumindest wird das suggeriert, einen strategischen Vorteil insofern, als sie mehr Verständnis von militärischen Vorgängen an den Tag legen. Die gezeigte Asymmetrie bedeutet aber keineswegs ein Abrücken vom Paradigma des modernen Krieges. Wie Gray richtigerweise hervor streicht, existieren in jedem Krieg bestimmte Asymmetrien, sonst könnte ein Krieg auch kaum beendet werden bzw. GewinnerInnen und VerliererInnen produzieren. Der moderne Krieg unterscheidet sich daher vom postmodernen dadurch, dass letzterer radikal asymmetrisch ist (wie zum Beispiel Afghanistan, aber auch schon vorher Vietnam), was zur Folge hat, dass politische Entscheidungen zunehmend mehr Gewicht bekommen als militärische Stärke und Kraft.<sup>333</sup>

In *The Thin Red Line* ist das nicht der Fall. Hier wird die anfängliche Kontrolle über den Hügel zunehmend umgedreht, vor allem durch militärische Stärke und strategisches Geschick, wobei es bei letzterem immer wieder zu Konfliktsituationen zwischen verschiedenen Akteuren der US-Armee kommt. Schließlich bringt die Erstürmung des Hügels und des japanischen Lagers die erwünschte Kontrolle über den Raum und stellt somit den Sieg für die US-Amerikaner in diesem Film dar. Insgesamt ist der Pazifikkrieg ein bereits im Sinne des totalen Krieges entgrenzter, die Insel selbst stellt sich allerdings als relativ begrenzt dar und die Bewegung der US-Amerikaner innerhalb dieses Raums fällt insofern leicht, als es nie zu einem kompletten Raumverlust kommt. Ebenso wie bei *Pearl Harbor* beziehen sich ausschließlich Rückblenden auf private Räume, fast immer in Verbindung mit der Ehefrau, Freundin oder Geliebten, die als räumlich weit entfernt vom Schlachtfeld gezeigt wird. Zwar spielt ein großer Teil von *Pearl Harbor* selbst im privaten Raum, gerade in dem Teil des Films, der den traumatisierenden Angriff auf Pearl Harbor zeigt, verschwimmen die Grenzen zwischen militärischem und privatem Raum. Der Teil des Filmes, der entweder den europäischen Krieg zeigt, als Rafe nach Großbritannien geht, sowie der den Ereignissen von Pearl Harbor folgende Pazifikkrieg zeigt vor allem das kriegerische Geschehen mit klarer Abgrenzung zum zivilen Raum.

In beiden Filmen stellen sich die privaten Räume als Träume dar, die Rückkehr in diese als Ziel, quasi als Belohnung für die Heldentaten, die es zu vollbringen gilt. Der Eindruck wird in *The Thin Red Line* noch verstärkt, da private Räume ausschließlich über Rückblenden

---

<sup>333</sup> Vgl. Gray 2008 S.36

dargestellt werden und mitunter symbolisch kodiert sind. So träumt Private Bell immer wieder von seiner Frau. Während er sich mit sechs weiteren Kameraden durch das hohe Gras in Richtung des japanischen Bunkers pflügt, erscheint eine Einstellung, die seine Frau mit ihm im gemeinsamen Haus und dem gegenseitigen Austausch von Liebkosungen zeigt. Nach einem Schnitt sieht man die Frau bis zu den Knien im Wasser eines weiten Meeres stehen, bekleidet mit einem Sommerkleid, während sie zu ihm spricht: „Come out. Come out where I am.“<sup>334</sup> Die erste Darstellung des Inneren des gutbürgerlichen, typisch amerikanischen Vorstadthauses ist ein wiederkehrendes Symbol für den privaten Raum, der, wie bereits erwähnt, häufig an Frauenfiguren geknüpft ist. Wie bei fast allen analysierten Filmen wird der private Raum dem militärischen gegenübergestellt, indem entweder Wohn- oder Schlafbereiche der Häuser mit alltäglichen Gegenständen gezeigt werden, die in liebevoller Art und Weise an das Leben zu Hause erinnern sollen. Weiche Beleuchtung und sanfte Musik untermalen die Szenerie, nichts Böses vermag hier einzudringen. In *The Thin Red Line* wiegen die weißen Vorhänge sanft, ja fast schon romantisch, im Wind.<sup>335</sup> In der anschließenden Einstellung, in der die Frau immer tiefer ins Wasser wartet, löst sich der schöne, kleine Raum der eigenen vier Wände auf und wird zu einem weiten, gefährlich anmutenden Meer. Es ist eine selten dargestellte Auflösung des Raums, die in anderen Filmen nicht stattfindet. In *Pearl Harbor* bleibt der zivile Raum, nachdem der Krieg ausgebrochen ist, ein privater Raum. Fernab der Front feiern vor allem die Krankenschwestern, aber auch die auf Hawaii stationierten Soldaten eine nicht enden wollende Party.

Lediglich die Katastrophe selbst wird zu einer Vermischung der beiden Ebenen. Besonders eindrucksvoll ist eine Szene, in der ein Brunnen, der zuvor noch friedlich vor sich hin plätscherte, plötzlich inmitten des japanischen Infernos steht.<sup>336</sup> Nach Ausbruch des Pazifikkrieges fokussiert der Film auf das Kriegsgeschehen und zeigt den zivilen Raum wie bereits zu Beginn nur noch als Paradies, das auf die Helden Rafe und Danny wartet. Hier findet sich bezüglich der Unterscheidung zwischen Paradies und Natur bzw. Hölle und Zivilisation eine Parallele zu *The Thin Red Line*. Der Fokus von *Pearl Harbor* liegt jedoch auf dem Luftkrieg, wodurch sich ein anderes Verständnis von Raum ergibt. Die beiden Protagonisten Rafe und Danny, die sich von Beginn an als ausgezeichnete Piloten von den anderen abheben, können von ihren Flugzeugen aus einen ganz anderen Blick auf das

---

<sup>334</sup> *The Thin Red Line* 1998 1:17:57

<sup>335</sup> Vgl. Ebd. 1:17:51

<sup>336</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 1:30:40

Schlachtfeld werfen als das Soldaten am Boden tun können. Die sprichwörtliche Lufthoheit bleibt bei ihnen, besonders gut dargestellt, wenn sie den großen Rachefeldzug gegen Japan ausführen. Zwar bedeutet der Luftkampf ein erhöhtes Risiko für das eigene Leben, da ein Absturz nicht ausgeschlossen werden kann, dennoch wird durch die heldenhafte Beherrschung der Flugzeuge durch Rafe und Danny Dominanz über den Gegner suggeriert.

In *Three Kings* wird noch deutlicher als bei *The Thin Red Line* die technische Überlegenheit der US-Amerikaner gezeigt. Da die Protagonisten allerdings illegal unterwegs sind, können sie nicht darauf zurück greifen. Wie bei anderen Filmen, die postmoderne Kriege zeigen, wird gleich zu Beginn der Raum als unendliche, bis zum Horizont reichende Wüste aus Sand und Stein definiert. Die Kargheit der Landschaft, die nur durch kleine Dörfer oder Bunkerbauten durchbrochen wird, soll ähnlich wie die Dschungellandschaft eine gewisse Art der Fremde suggerieren. Ebenso soll dadurch die Ödheit des Landes gezeigt werden, als äußerst unattraktiver Ort, um dort zu leben.

Es mag verwunderlich anmuten, dass die Protagonisten bei *Three Kings* sich bei ihrer Schatzsuche nie verirren. Zu Beginn finden sie eine Karte im Anus eines Irakers, an der sie sich den Rest des Films orientieren. Die Unkenntnis über die Geographie der Gegend in und um Karbala spielt nie eine Rolle, vielmehr bekommt man das Gefühl vermittelt, dass allen voran Archie Gates, einer der Protagonisten, zu jedem Zeitpunkt weiß, wo sie sich befinden. Selbst als es darum geht, die Flüchtlinge in den Iran zu eskortieren, sind die US-Amerikaner nicht auf deren Hilfe bei der Orientierung angewiesen, sondern führen sie an. Somit findet zu keiner Zeit ein Raumverlust statt, lediglich die irakische Armee stellt mitunter ein Hindernis dar. Einzig ein Giftgasangriff führt vorübergehend zu einem Kontrollverlust, der allerdings schon wegen des Einsatzes von Gas als illegitim gezeigt wird.<sup>337</sup>

Anders verhält es sich mit der Raumkontrolle in *Black Hawk Down*. Bei diesem Film wird die von Adam im Sinne Carl Schmitts zitierte „Raumrevolution“<sup>338</sup> am sichtbarsten. Dabei hat die technologische Entwicklung, die unter anderem die Luftfahrt hervorgebracht hat, eine andere Bedeutung für den Raum, die schließlich in den totalen Krieg führt. Wie bereits erwähnt, finden sich in postmodernen Kriegen viele Elemente des totalen Krieges, die Totalität des Raums ist eines von ihnen. Zu Beginn des Films werden im Vorspann zerbombte Häuser und abermals Wüstenlandschaften gezeigt. So soll mit Bildern und passender Untertitelung das

---

<sup>337</sup> Vgl. *Three Kings* 1999 44:42

<sup>338</sup> Adam 1991 S.146

Unrecht aufgezeigt werden, das ein Eingreifen von Außen legitimiert. Die zerstörten Häuser stellen vor allem dar, dass die somalische Bevölkerung in zweideutiger Weise im eigenen Haus nicht mehr sicher ist. Einerseits ist das der Mangel an Sicherheit im eigenen Haus als Raum ziviler Sicherheit, der weggefallen ist. Andererseits bedeutet das Eindringen von Gewalt in das eigene Haus auch, dass die Zivilbevölkerung nicht mehr vom Staat geschützt wird bzw. dieser, da er zusammengebrochen ist, seine Aufgabe als Schutzorgan für die eigene Bevölkerung nicht mehr ausüben kann. Auf diesen Umstand, dass der Staat zerfällt und es in weiterer Folge zu furchtbaren Aggressionen gegen die Bevölkerung kommt, die wiederum internationalen Frieden und Sicherheit in Gefahr bringen, wurde in der Argumentation für die Intervention in Somalia Bezug genommen und diente so als Legitimation des Einsatzes.<sup>339</sup> Ersteres ist insofern wichtig, als hier der Kontrast zur Sicherheit der US-amerikanischen Häuser und Wohnungen und gleichzeitig die Überlegenheit der USA als Staat gezeigt wird, da diese sehr wohl in der Lage scheinen, der eigenen Zivilbevölkerung Sicherheit zu gewährleisten. Auf die Fragwürdigkeit des Konzeptes der *failed states* habe ich bereits hingewiesen, am besten stellt Chomsky das Konzept in Frage, indem er fehlenden Schutz der Zivilbevölkerung und Aggression nach Innen und Außen, sowie das Übergehen des Völkerrechts als die zwei wichtigsten und am deutlichsten definierten Symptome von *failed states* ausmacht und hinterfragt, inwiefern diese Symptome nicht auch auf die USA (sowie andere Staaten) zutreffen.<sup>340</sup>

Als Kontrast zum Vorspann geraten in *Black Hawk Down* Räume der Sicherheit ins Blickfeld. Sowohl das US-amerikanische Lager als auch der Strand vor Mogadischu werden als *safe havens* dargestellt. Auch Teile Mogadischus gehören dazu, immer wieder werden auf Karten sichere und unsichere Zonen rund um den Bakara Market klar markiert.<sup>341</sup> Helle Bilder, freundliche Musik und vor allem die Offenheit des Strandes, die nicht der Kargheit einer irakischen Wüste, sondern vielmehr dem Idealbild eines Luxusferiendomizils entspricht, vermitteln Sicherheit und Kontrolle über die Situation. Im weiteren Verlauf und nach Beginn des Einsatzes begeben sich die Soldaten ins Herz von Mogadischu, um den Milizführer Aidid und seine Gefolgschaft gefangen zunehmen. Die enge, unübersichtliche Situation auf den Straßen, die auch durch hektische Menschenmassen verstärkt wird, soll durch den Einsatz von Black Hawks, die aus der Luft den Überblick behalten, ausgeglichen werden. Räumlich wird

---

<sup>339</sup> Vgl. Malowitz/Münkler 2008 S.13

<sup>340</sup> Vgl. Chomsky 2007 S.1-2

<sup>341</sup> Vgl. *Black Hawk Down* 2001 19:48

die Distanz zwischen dem eigentlichem Geschehen am Boden und der Kontrolle des Luftraums verstärkt. Die Bilder, die die Helikopter einfangen, werden wiederum direkt an das Hauptquartier weitergeleitet, in dem General Garrison auf Bildschirmen das Geschehen verfolgt. Da die Kommunikationskette Boden-Helikopter-Hauptquartier und umgekehrt verläuft, kann man daran auch die hierarchischen Gegebenheiten ablesen. Befehle kommen nur aus dem Hauptquartier vom General. Schnell wird jedoch klar, dass „Bakara Market is the Wild West.“<sup>342</sup> Nach dem Absturz des ersten und wenig später des zweiten Black Hawks gerät die Situation zum Desaster. Nach dem Verlust der Initiative durch den Abschuss der zwei Helikopter kommt es zunehmend zum Raumverlust. Die Grenze zwischen zivil und militärisch verschwimmt nicht nur, sondern löst sich mehr oder weniger komplett auf. Sowohl auf den Straßen als auch in den Gebäuden treffen die Soldaten auf Massen von Somalis, deren Gefahrenpotential nicht auszumachen ist. Dadurch wird auch der Raum zu einem permanenten Risiko. Schließlich muss Harrell vom Helikopter Garrison mitteilen: „General, crowds are in the hundreds now. From where they are, they can see things clearer than any of us. They know what they’re asking for.“<sup>343</sup> Der zunehmende Raumverlust führt schließlich zur desaströsen Aufgabe der Operation, deren Zweck dazu umgewandelt wird, die einzelnen Soldaten wieder unversehrt aus Mogadischu hinaus zu bekommen.

Ziviler Raum kommt weder bei *Three Kings* noch bei *Black Hawk Down* übermäßig vor. In beiden Filmen werden wieder amerikanische Vorstadthäuser gezeigt. Der Bezug auf diese Räume verläuft nicht durch Rückblenden, sondern durch telefonische Anrufe der Soldaten, was die zivilen Räume greifbarer macht. In beiden Filmen wird abermals Bezug auf Frauen und Familie genommen, das Haus ist weiß und wirkt steril, der Blick der Kamera verweilt meist kurz auf Konsum- und Luxusgütern. Es wird das Andere, das vermeintlich Luxuriöse dargestellt, das auf seine feminisierte Weise nichts mit der brutalen Welt da draußen zu tun hat, in der Männer versuchen, die Menschheit zu retten.

#### **4.1.2 Darstellung nach 9/11**

In *Flags of our Fathers* werden ähnlich wie bei *Pearl Harbor* verschiedene Teile des Filmes zusammengeführt, zum einen ein Teil, der die Handlung im zivilen Raum in den USA zeigt, zum anderen einer, der die Kampfhandlungen auf der Insel Iwo Jima als Ausgangspunkt nimmt. Gleich zu Beginn wird der Kriegeraum als leer, nachtschwarz und kahl dargestellt,

---

<sup>342</sup> Ebd. 32:21

<sup>343</sup> Ebd. 1:25:25

immer wieder nur kurz erleuchtet durch Flaren. Raabe sieht darin einen Rückgriff des Regisseurs auf Darstellungsformen, mit denen der Erste Weltkrieg filmisch erfasst wurde.<sup>344</sup> Das wird durch die farblose schwarz-weiß-Ästhetik noch verdeutlicht. Immer wieder kommen Szenen vor, in denen die Soldaten reglos in ihren Gräben liegen, was einen weiteren Rückgriff auf den Ersten Weltkrieg andeutet. Die Szene der Landung am Strand von Iwo Jima findet bei Tag statt, das Gelände wirkt gräulich und karg. Zu Beginn haben die Japaner die Kontrolle über den Raum, führen sie anfänglich doch so etwas wie einen Guerillakrieg. Ähnlich wie bei *The Thin Red Line* dreht sich das Blatt allerdings nach der Eroberung des Hügels und dem Anbringen der US-Flagge als Symbol der neu gewonnenen Macht über den Gegner. Trotz aller Mühen und Verluste, die die Schlacht mit sich bringt, bleibt der Raum des Krieges dennoch einer, in dem Kameradschaft und Zusammenhalt ganz im Sinne Bourdieus als positive Elemente des Krieges vorherrschen und somit das Schlachtfeld positiv besetzen. Nach der Rückkehr nach Hause gestaltet sich der Raum als ein Ort des geringen Zusammenhalts, des Konsums und der Vereinnahmung durch den Staat. Geldgier als wichtigstes Motiv der Militärelite – diese versucht mit Hilfe der drei Kriegshelden als lebende Werbeträger Kriegsanleihen zu verkaufen – und die Sensationsgier der JournalistInnen sowie der ZivilistInnen (meistens Frauen) stellen das Gegenstück zur einfachen, klaren Welt des Krieges dar. Schließlich bricht Ira Hayes als einer der drei Protagonisten aus diesem Raum auch wieder aus, um zurück in den Krieg zu gehen. Gerade die Eroberung des Suribachi als gemeinsamer Akt kameradschaftlich verpflichteter Soldaten gestaltet den militärischen Raum als gleichbedeutend mit der klaren Verteilung von Aufgaben, der zivile Raum mag dagegen zwar friedvoller erscheinen, lässt die zurückgekehrten Soldaten allerdings orientierungslos im Regen stehen.<sup>345</sup>

Ähnlich bestimmt ist das Verhältnis zwischen zivilem und militärischem Raum in *The Hurt Locker*. Die Rückkehr des Protagonisten William James aus dem Irak lässt ihn komplett orientierungslos und gelangweilt in eine Welt eintauchen, die nicht mehr seine zu sein scheint. Bemerkenswert ist eine Szene, in der James von seiner Frau damit beauftragt wird, ihr beim Einkaufen im Supermarkt zu helfen. Während sanfte Musik im Hintergrund den Supermarkt beschallt (im Gegensatz zu den im Film oftmals vorkommenden Heavy Metal Motiven), wird der Raum des Konsums zum absoluten Albtraum. Ratlos steht James vor einem Regal mit einer Auswahl dutzender verschiedener Arten von Cornflakes und kann sich kaum

---

<sup>344</sup> Vgl. Raabe 2009 S.210

<sup>345</sup> Vgl. *Flags of our Fathers* 2006

entscheiden, welche Packung er wählen soll.<sup>346</sup> Ähnlich wie bei *Flags of our Fathers* bedeutet dieser Raumwechsel noch mehr eine stille Entmännlichung des Protagonisten, die Szene im Supermarkt wird zur endgültigen Erniedrigung, der sich James aussetzen muss, sind der Vorgang des Einkaufens und Konsum Aktionen, die im Gegensatz zu Krieg nicht nur vermeintlich belanglos erscheinen, sondern auch solche, die *normalerweise* von Frauen ausgeübt werden. Diese Erfahrungen bringen auch ihn, wie Ira Hayes in *Flags of our Fathers*, dazu wieder in den Krieg zurück zu kehren.

Im Krieg, der im Mittelpunkt von *The Hurt Locker* steht und bis auf die eben beschriebenen letzten Minuten des Films mit Bagdad den Schauplatz bietet, findet eine wie bereits bei *Black Hawk Down* zu beobachtende Entgrenzung des Kriegsgeschehens statt. Die US-Amerikaner befinden sich nie in einem Moment der Initiative, vielmehr reagieren sie immer nur auf Bombenwarnungen und müssen an unterschiedliche Orte ausrücken. Der zivile Raum fällt in sich zusammen, sind doch die BombenlegerInnen genauso omnipräsent wie inexistent. Die Gewalt beginnt und endet überall und nirgendwo. Verstärkt wird dieser Eindruck in *Body of Lies*. Hier findet eine Fortsetzung des Raumkonzeptes in *Black Hawk Down* statt. Hier werden nicht durch Helikopter, sondern durch Satelliten Bilder übertragen und das nicht nur von Mogadischu ins Hauptquartier außerhalb der Stadt, sondern vom Nahen Osten in ein Büro in den USA. Ebenso sind die beiden Protagonisten häufig telefonisch miteinander verbunden. Die räumliche Distanz zum Geschehen und die Bildschirme als einzige Möglichkeit der Entscheidungsträger, das Geschehen mit zu verfolgen, erwecken bei *Body of Lies* mehr noch als in seinen Vorgängerfilmen den Eindruck, dass das Kriegsgeschehen film- oder spielähnlich wird. Die klare Trennung des militärischen und zivilen Raums erodiert bei diesem Film, er fokussiert allerdings von vornherein auch stark auf den zivilen Sektor von Krieg. Dennoch verdeutlicht die Rolle von Ed Hoffmann das Eindringen von Krieg in den privaten Bereich. Hoffmann ist von den USA aus ununterbrochen mit seinem Mobiltelefon mit Roger Ferris oder anderen Personen, die im Nahen Osten Missionen erfüllen, im Kontakt. Skurrilerweise existieren die per Telefon, Internet und Bildschirmen geführte Schlacht und sein Privatleben parallel, in dem er beispielsweise seine Kinder betreut oder sie zur Schule fährt, während er gleichzeitig per Telefon seinen Krieg führt. Es ist die eindeutigste Darstellung der Omnipräsens postmoderner Kriegsformen im Privaten.

---

<sup>346</sup> Vgl. *The Hurt Locker* 2008 1:56:38

Raabe streicht richtigerweise hervor, dass der wichtigste Aspekt bei der Darstellung von Raumkonzeptionen der „Verlust des Raums, der im Krieg auch einen Verlust von Übersichtlichkeit und Definitionsmacht beinhaltet,“<sup>347</sup> ist. Von *Three Kings* bis zu *Hurt Locker* drückt sich der zunehmende Verlust von Raum und die Entgrenzung von Gewalt aus. Der Verlust von Initiative und damit einhergehende Legitimationskrisen sind die Folge. In *Flags of our Fathers* bleibt die Definitionsmacht weitgehend erhalten, wird am ehesten durch den zivilen Raum in Gefahr gebracht, während diese in *The Hurt Locker* zu einem großen Teil in zivilen wie in militärischen Räumen verschwindet. In *Body of Lies* wird der Raumverlust eindeutig dargestellt. Der gefallene Held Ferris wird noch einige Zeit vom Satelliten verfolgt, schlussendlich zoomt dieser aber hinaus, nachdem Hoffmann kommentiert: „Buddy’s alone – he’s all by himself.“<sup>348</sup> Spionage und Überwachung haben sich selbst ad absurdum geführt, technologische Überlegenheit schlussendlich nichts gebracht.<sup>349</sup> Das wird in einer eindrucksvollen Szene gezeigt, in der Ferris in der Wüste auf ein Auto wartet, das ihn mitnehmen soll. Plötzlich tauchen jedoch vier Autos auf, die so viel Sand aufwirbeln, dass der Satellit nicht mehr aufnehmen kann, als eine graue Staubwolke. Ferris wird daraufhin in eines der Autos verfrachtet und die vier Autos fahren allesamt in unterschiedliche Richtungen. Im Hauptquartier, das den Satelliten bedient, herrscht Ratlosigkeit, welches Auto nun das mit Ferris ist und welchem man folgen sollte.<sup>350</sup> Die Technik der US-AmerikanerInnen reicht also nicht nur nicht mehr aus, sich einen Vorteil zu verschaffen, ganz im Gegenteil, es wird hier der Vorteil in einen Nachteil verkehrt, da die Strategie der TerroristInnen auf die Störung der Satellitenübertragung aus war. Der Raumverlust ist komplett.

Das wichtigste Charakteristikum der Filme nach 9/11 im Unterschied zu den Filmen vor 9/11 ist der Raumverlust. Auch in *Black Hawk Down* verlieren die Akteure zunehmend die Kontrolle, obwohl sie diese zu Beginn noch besitzen. In *The Hurt Locker* und in *Body of Lies* ist der Raum von Anfang an entgrenzt und daher unkontrollierbar. *Flags of our Fathers* unterstreicht durch seine immer wiederkehrenden schwarz-weiß Einstellungen den Rückgriff auf den Ersten Weltkrieg und die damit verbundene Raumkrise. In den Filmen vor 9/11 stellen sich zivile Räume als erstrebenswerte Alternative zu den Grausamkeiten des Krieges dar. Nach 9/11 wird für die Protagonisten zunehmend unklar, in welcher Welt sie sich wohler

---

<sup>347</sup> Raabe 2009 S.43

<sup>348</sup> *Body of Lies* 2008 1:59:07

<sup>349</sup> Vgl. Stewart 2009 S.50

<sup>350</sup> Vgl. *Body of Lies* 2008 1:42:44

fühlen, also in der zivilen oder der militärischen. In *The Hurt Locker* und in *Body of Lies* können die Hauptakteure nicht mehr in die Heimat und bleiben somit lieber in den Kriegsregionen, bevor sie nach Hause zurück kehren. In *Flags of our Fathers* gehen sie zwar nicht in den Krieg zurück, die Protagonisten werden jedoch von dem Wunsch beherrscht, wieder in den Krieg zu den Kameraden zu dürfen, die zivile Welt erscheint ihnen fremd und kalt. Während die Filme vor 9/11 Räumlichkeit als stratifiziert sehen, kann diese Aufteilung in verschiedene Räumlichkeiten in den Filmen nach 9/11 nicht mehr aufrecht erhalten werden.

## 4.2 Körper

Freud definiert die Armee bzw. das Heer als künstliche, hoch organisierte, dauerhafte Masse, die aus einem äußeren Zwang heraus zusammengehalten wird und nur schwer auseinanderzubrechen ist.<sup>351</sup> So müssen, wenn es um das Thema Körperlichkeit geht, sowohl die individuellen als auch die kollektiven Ebenen der Armee berücksichtigt werden. Einerseits geht es dabei um die Legitimation des soldatischen Körpers, Krieg zu führen und nach Möglichkeit zu gewinnen, andererseits hat der Zustand der soldatischen Körper und ihre Versehrtheit Einfluss auf den kollektiven Erfolg des Heeres. Der Wert des Soldatenkörpers ist dabei ein rein instrumenteller. „Die treibenden Kräfte der Gestaltung und Überwachung der permanenten Produktion gesellschaftlich anerkannter oder gesellschaftlich geduldeter Körper haben sich unter den Bedingungen der flüssigen Moderne vom Staatskörper zum Markt verlagert.“<sup>352</sup> So ist der Soldat bis zum 17. Jahrhundert „jemand, der von weitem zu erkennen ist. Er trägt Zeichen: die natürlichen Zeichen seiner Kraft und seines Mutes und seines Stolzes; sein Körper ist das Wappen seiner Stärke und seiner Tapferkeit.“<sup>353</sup> Im späten 18. Jahrhundert „ist der Soldat zu etwas geworden, was man fabriziert. Aus einem formlosen Teig, aus einem untauglichen Körper macht man die Maschine, deren man bedarf; Schritt für Schritt hat man die Haltungen zurechtgerichtet, bis ein kalkulierter Zwang jeden Körperteil durchzieht.“<sup>354</sup> Das entspricht auch dem von Bauman angesprochenen Übergang des Soldatenkörpers zu vom Markt normierten Bedingungen, wie das Marschieren oder das Verharren im Schützengraben. So ist die Effizienz des Körpers, was das Ertragen von höchsten Anstrengungen betrifft, der Maßstab, an dem der Soldatenkörper gemessen wird:

---

<sup>351</sup> Vgl. Freud 1921 S.46-47

<sup>352</sup> Bauman 2005 S.196

<sup>353</sup> Foucault 1977 S.173

<sup>354</sup> Ebd. S.173

„dem Gewicht der Lasten, die er tragen kann, der Bereitwilligkeit, der Beweglichkeit und Behendigkeit (sic!) bei der Ausführung seiner Aufgabe, die in der Regel darin besteht, an äußeren Objekten Operationen auszuführen, sowie der Masse und Intensität der Widrigkeiten, die er aushalten kann, ohne seine Handlungsfähigkeit einzubüßen.“<sup>355</sup>

In diesem Sinne ist auch die Armee durch moderne Erfindungen wie Drill und die Kaserne dahingehend strukturiert, um

„eine optimale Koordination zwischen den Erfordernissen der Aufgabe und der Fähigkeit des Körpers [zu] finden, und sie wird denn auch in der Praxis angestrebt und gefördert; Ausdruck dieser Suche und Kultivierungsbemühungen ist das Konzept der >körperlichen Gesundheit<.“<sup>356</sup>

Im Zeitalter des totalen Krieges führt das zu einer immer mehr auf Präzision abgestellten Ausbildung von Soldaten, die ihren Aufgaben in automatisierter und normierter Form nachzukommen haben. Jede Abweichung von der körperlichen Norm, also Unter- oder Überschreitungen der vorgesehenen Parameter, führen zur Pathologisierung dieses Körpers. Die Unversehrtheit des Körpers stellt dabei die Legitimation des gesellschaftlichen status quo dar. Die Versehrtheit hindert ihn daran, den für ihn vorgesehenen Aufgaben nachzukommen, und bedeutet damit einen Bruch mit dem geordneten gesellschaftlichen Zustand.<sup>357</sup>

#### 4.2.1 Darstellung vor 9/11

Wie Raabe zeigt, zeichnen sich die US-amerikanischen Kriegsfilme seit Mitte der 1990er nicht nur durch einen neuen Patriotismus aus, sie gehen auch auf den Körper ein, indem sie vor allem körperliche Extremerfahrungen der Soldaten in den Mittelpunkt stellen.<sup>358</sup> In *The Thin Red Line* spielt das körperliche Leiden eine Rolle ebenso wie in *Pearl Harbor*. Die Szene bei ersterem Film, in der sich ein Soldat den Unterleib mit einer Granate unabsichtlich selbst wegsprengt, verdeutlicht das gut.<sup>359</sup> Die Verunstaltung des US-amerikanischen Körpers wird nicht gezeigt, sehr wohl aber jene der Japaner. Während und nach dem Sturm des Hügels wird die Versehrtheit des Körpers auf Seiten der Japaner dargestellt.<sup>360</sup> Die körperliche Extremerfahrung der US-Soldaten wird vor allem durch verschmutzte Kleidung und verschmutzte und verschwitzte Gesichter dargestellt. Ähnlich verhält es sich in *Pearl Harbor*, in dem die Betonung der Kriegsfliegerei noch einmal eine andere Nähe zum Kampfgeschehen

---

<sup>355</sup> Bauman 2005 S.197

<sup>356</sup> Ebd. S.198

<sup>357</sup> Vgl. Ebd. S.198

<sup>358</sup> Vgl. Raabe 2009 S.42 ff.

<sup>359</sup> Vgl. *The Thin Red Line* 1998 55:38

<sup>360</sup> Vgl. Ebd. 1:46:28

vermittelt. Was *The Thin Red Line*, *Pearl Harbor* und *Black Hawk Down* miteinander verbindet,

„ist die Betonung einer gleichsam fühlbaren >Nähe< zum Krieg. Destabilisierung, das Zerfetzen von Soldatenleibern und eine audiovisuelle Hektik soll *the nature of war* als Erfahrung stabilisieren. Die Illusion subjektiver, quasi-körperlicher Erfahrung triumphiert über jede noch so propagandistische >Erklärung< des Krieges. Worum er geführt wird und wer eigentlich der Feind ist, scheint Nebensache.“<sup>361</sup>

Der Körper dient also dazu, Nähe für die RezipientInnen zu suggerieren und die körperliche Erfahrung der ProtagonistInnen zu der der RezipientInnen zu machen. Körperliches Leiden als Erfahrung für die Soldaten geschieht in *The Thin Red Line* über das schier endlose Weitertreiben der Soldaten durch die militärische Führung und die immer offensichtlicher werdenden Auswirkungen der Strapazen. Die Versehrtheit des US-amerikanischen Soldatenkörpers spielt eine eher untergeordnete Rolle. In *Pearl Harbor* spielt das körperliche Leiden eine größere Rolle. Beim Angriff auf Pearl Harbor gibt es ausgedehnte Szenen, in denen blutende Leiber ins Lazarett gebracht und behandelt werden.<sup>362</sup> In *Black Hawk Down* verbinden sich die Strapazen und das lange ertragene Dauerfeuer der somalischen Milizen mit der expliziten Darstellung von körperlichem Leiden. In einer Szene wird die Wunde eines am Oberschenkel verwundeten Soldaten in Großaufnahme gezeigt und so überdeutlich ins Bild gesetzt.<sup>363</sup> Dabei geht es allerdings, ebenso wenig wie in *Pearl Harbor*, nicht darum, die Versehrtheit des soldatischen Körpers zu zeigen, dessen Konzept in diesem Fall ja in eine Krise geraten würde. Vielmehr steht die Verwundung für den Versuch, über die körperliche Extremerfahrung die unmittelbare Wirkung auf die RezipientInnen zu intensivieren und so die Authentizität der Handlung zu erschaffen bzw. zu erhöhen. Ab Mitte der 1990er und vor allem seit *Saving Private Ryan* wird erstmals seit den Vietnamkriegsfilmen der 1980er wieder die körperliche Befindlichkeit der Soldatenkörper zur Schau gestellt. „Die gesteigerte Aufmerksamkeit, die dem männlichen Körper und seinem Leidenspotenzial in *Saving Private Ryan* zuteil wird, kann als Versuch gesehen werden, den männlichen Körper als Garant für Unmittelbarkeit zu erhalten.“<sup>364</sup> Bei *Black Hawk Down* steht „[d]as Abjekt als Reiz [...] im Vordergrund der Inszenierung des zerschundenen Soldatenkörpers.“<sup>365</sup> Das Abjekt bezieht sich darauf, wie durch die realistische Darstellung der Verwundungen der Soldaten den

---

<sup>361</sup> Distelmeyer 2006 S.333

<sup>362</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 1:40:29

<sup>363</sup> Vgl. *Black Hawk Down* 2001 1:37:53

<sup>364</sup> Mühr 2006 S.101

<sup>365</sup> Raabe 2009 S.170

RezipientInnen die eigene Vergänglichkeit eindringlich vor Augen geführt wird und diese daher berührt.<sup>366</sup>

Eine Darstellung fehlt im Film allerdings. Schließlich waren es vor allem die Medien, die, nachdem sie erst mitverantwortlich für das Engagement der USA in Somalia waren, durch das Zeigen der Schändung von drei US-Soldaten sich auch für den Abzug mit verantworten mussten.<sup>367</sup> Bei dem in *Black Hawk Down* gezeigten Einsatz am 3. Oktober 1993 wurden getötete US-amerikanische Soldaten gefilmt, wie sie von Somalis durch die Stadt geschleift wurden. Die Bilder tauchten postwendend auf CNN auf und entsetzten damit ein gesamtes Land. Die Bilder der geschändeten Leichen und die daraus resultierende Befürchtung eines zweiten Vietnam knapp 20 Jahre nach der Niederlage in Indochina stürzten die Außenpolitik der USA in eine handfeste Krise und bewirkten schlussendlich den Abzug der US-Truppen.<sup>368</sup> Im Film selbst kommt lediglich die Geiselnahme des Piloten Durant vor, die wiederum eine andere Funktion erfüllt. Das Schänden der Leichen und damit das Veranschaulichen der Versehrtheit soldatischer Körper bleibt ausgespart und erfüllt somit „die Funktion einer Legitimierung.“<sup>369</sup>

Der Film *Three Kings* geht mit dem Thema Körper anders um. Die körperliche Grenzerfahrung wird durch andere Mittel in den Blickpunkt gestellt als bei den bereits besprochenen Filmen, so setzt er gleich zu Beginn ein eindeutiges Statement im Bezug auf den US-amerikanischen Soldatenkörper. Am besten zeigt sich das, als der Blick der Kamera durch das Camp der Armee streicht und die nackten, durchtrainierten Oberkörper der Soldaten einfängt.<sup>370</sup> Der Film lässt keinen Zweifel an der Fitness der Soldaten aufkommen, ein Punkt, den die anderen Filme eher voraussetzen, da die Protagonisten große Qualen erleiden, als die Fitness explizit machen. Die Negierung des Körpers findet sich wie bei *The Thin Red Line* nicht bei den US-Amerikanern selbst, sondern wird vielmehr anhand der Feinde illustriert. Um etwas Stimmung in das gerade aufgenommene Abenteuer zu bringen, führt Archie Gates seine drei Begleiter an den Straßenrand, wo eine von den USA getötete irakische Person liegt. Die Protagonisten betrachten die entstellte Leiche, die die Versehrtheit der IrakerInnen

---

<sup>366</sup> Vgl. Ebd. S.170

<sup>367</sup> Vgl. Frey 2004 S.398-399

<sup>368</sup> Vgl. Hacke 2002 S.518-522

<sup>369</sup> Raabe 2009 S.170

<sup>370</sup> Vgl. *Three Kings* 1999 2:11

offenbart.<sup>371</sup> Etwas, das uns bei *Black Hawk Down* im Bezug auf die US-amerikanischen Soldaten, die durch Mogadischu gezerzt wurden, verwehrt geblieben ist. Die Schaffung der Legitimation über den Körper gelingt allerdings auch in diesem Film und zwar über die Darstellung der Folter. So sind es keine groß aufgenommenen Fleischwunden, die im Zentrum stehen sondern zwei Folderszenen, in denen der Protagonist Troy Barlow von drei Irakern gefoltert wird.<sup>372</sup> Nicht nur hält er die Folter mannhaft aus, sondern als er von seinen Kameraden befreit wird, hat er sogar die Möglichkeit, sich bei seinem Peiniger zu rächen. Statt auf ihn schießt er jedoch nur in die Wand und lässt seinen Folterknecht am Leben.<sup>373</sup> Damit ist auch die moralische Legitimation des Handelns über den Körper hergestellt.

#### 4.2.2 Darstellung nach 9/11

In *Body of Lies* führt der Weg zur Körpererfahrung ebenso wie in *Three Kings* über die Folter. Dabei spielt der Diskurs über die Wirkung und Legitimation von Folter zwischen dem jordanischen Geheimdienstchef Hani und Ferris immer wieder eine Rolle, so entgegnet Hani, als er Ferris eine Folterung durch ein Fenster zeigt, dass es sich um Bestrafung und keine Folter handle.<sup>374</sup> Die Erfahrung, die der Protagonist Ferris noch zu machen hat, bildet den Schlussakt des Films, in dem Al Saleem als Bösewicht Ferris vor laufender Kamera und vorseinen Anhängern die Finger mit einem Hammer zertrümmert.<sup>375</sup> Al Saleems Anhänger machen sich daraufhin vor laufender Kamera daran, Ferris zu foltern und schlussendlich zu töten, eine im Film auch angesprochene Umkehr von Guantanamo. Gerade noch schreitet jedoch der jordanische Geheimdienst ein und rettet Ferris, was bleibt ist der zerschundene Körper Ferris'. Anders als *Three Kings* führt *Body of Lies* den Folterdiskurs offensiver. Gleichzeitig führt er durch immer wieder gezeigte Terroranschläge die Radikalität des Terrorismus einhergehend mit dem Explodieren von Sprengsätzen und dem Zerfetzen von Menschenleibern vor Augen. Es sind diese Schrecken, die verdeutlichen sollen, warum die USA im Nahen Osten involviert sind. Die Legitimation des US-amerikanischen Einsatzes über den amerikanischen Körper bleibt aus, zurück bleibt ein verwundeter Protagonist, der schlussendlich realisiert, dass „there's no fuller picture to be had, no rectifying new

---

<sup>371</sup> Vgl. Ebd. 18:10

<sup>372</sup> Vgl. Ebd. 1:03:47 und 1:13:10

<sup>373</sup> Vgl. Ebd. 1999 1:24:05

<sup>374</sup> Vgl. *Body of Lies* 2008 39:44

<sup>375</sup> Vgl. Ebd. 1:47:05

perspective as well as no further ‚agency‘ for any protagonist to serve.“<sup>376</sup> Der Zerschundenheit des Körpers folgt keine Erlösung.

In *The Hurt Locker* erfährt die Kategorie Körper ihre Auflösung. Den ganzen Film lang versuchen die Protagonisten, Bomben zu entschärfen, ohne dabei auf Feinde zu treffen. Der Feind ist eine Bombe oder ein Sprengsatz, irgendwo entfernt steht ein Zivilist mit einem Mobiltelefon und es bleibt unklar, ob er nur telefoniert oder mit dem Mobiltelefon die Bombe kontrolliert. Der Feind ist somit nicht nur nicht greifbar, sondern hat sich aus Sicht der Kamera und der Protagonisten bis zur Auflösung unkenntlich gemacht. Die Protagonisten durchleben in ihrem Handeln und Agieren körperliche Grenzerfahrungen, dies wird in erster Linie durch das Tragen der Schutzanzüge gezeigt, die eher einer Rüstung gleichen als einem zeitgenössischen Kampfanzug. Das entspricht einem Rückgriff auf die moderne „Illusion einer Art Unverwundbarkeit.“<sup>377</sup> Dabei wird schnell klar, dass es sich, egal ob im modernen oder im postmodernen Krieg, tatsächlich nur um eine Illusion handelt. Zu Beginn wird Thompson getötet, als die Druckwelle einer explodierenden Bombe ihn erfasst.<sup>378</sup> Sein Nachfolger, der Protagonist William James, veranschaulicht die Absurdität der Hoffnung auf Schutz oder gar Unverwundbarkeit. So quittiert er in einer Szene den Anblick mehrerer großer scharfer Bomben im Kofferraum eines Autos damit, dass er sich den Schutzanzug einfach ablegt und sagt: „When I die, I’m gonna die comfortable.“<sup>379</sup> Es ist die Welt des postmodernen Krieges, in der der Körper nicht mehr durch überlegene Technologie geschützt werden kann, – oder zumindest nur in einem begrenzten Ausmaß – viel mehr noch, er läuft Gefahr, nicht von einer Kugel beschädigt zu werden, sondern von einer Sekunde auf die nächste im wahrsten Sinn des Wortes in Luft aufgelöst zu werden. Eine Gefahr, die ganz der Epoche des Nuklearzeitalters entspricht. Die Auflösung des eigenen Körpers sowie die Entmaterialisierung des Feindes lassen keine Erlösung des Soldaten mehr zu, nachdem er all die Anstrengungen auf sich genommen hat. Entweder der Körper bleibt unversehrt oder er wird begraben, das sind die zwei Möglichkeiten. Den Protagonisten bleibt nur noch, sich anzutrinken und sich eine *freundschaftliche* Schlägerei zu liefern, um ihre körperlichen Erfahrungen zu machen.<sup>380</sup>

---

<sup>376</sup> Stewart 2009 S.50

<sup>377</sup> Müller 2009 S.38

<sup>378</sup> Vgl. *The Hurt Locker* 2008 8:28

<sup>379</sup> Ebd. 33:25

<sup>380</sup> Vgl. Ebd. 1:05: 53

*Flags of our Fathers* greift auf Elemente älterer Kriegsfilme zurück, wie bereits erwähnt vor allem auf Filme, die den Ersten Weltkrieg porträtieren, ebenso weist er Parallelen zu Filmen wie *The Thin Red Line* auf. Die Legitimation des Kriegs erfolgt ähnlich wie bei *The Thin Red Line* über die Darstellung der Strapazen der Soldaten. Dabei wird die körperliche Erfahrung als sinnstiftend für die Gruppe von jungen Männern inszeniert. Die Gefallenen, die durch den Tod die extreme und schließlich auch finale Erfahrung gemacht haben, werden gleichgesetzt mit der heldenhaften Aufgabe des eigenen Körpers für die gute Sache. Das Körperliche wird einmal mehr gekoppelt an Macht und Herrschaft, wenn es um die Darstellung von Versehrtheit geht. In einer Szene finden die US-Soldaten das Versteck einer Gruppe japanischer Soldaten. Diese haben sich im kollektiven Selbstmord selbst in die Luft gesprengt, dementsprechend sind die aufgeplatzten Leiber und die herausquellenden Eingeweide ins Bild gesetzt.<sup>381</sup> Der letzte Blick auf die Leichen dieser japanischen Soldaten ist also einer, der mehr noch als die Versehrtheit zeigt; er zeigt eine Grässlichkeit, die insofern den Fanatismus der Japaner zeigen soll, da diese sogar noch selbst und ohne äußeres Zutun zugefügt wurde. Wenig später entdecken die US-Soldaten den zuvor verloren gegangenen Kameraden Iggy in einem Unterschlupf wieder, jedoch tot und, der Reaktion der Soldaten nach zu schließen, verstümmelt. Die Kamera verharret jedoch auf den Soldaten, die Iggy finden, und geht schließlich nicht dazu über, die Leiche zu zeigen. Die Grausamkeit des Krieges wird somit über den Körper des Feindes eingefangen, bei den US-Amerikanern sind lediglich die Emotionen ins Bild gesetzt. Der japanische Soldatenkörper verliert seine Legitimation im ritualisiert-ideologischen Selbstmord, der schließlich die Selbstaufgabe des eigenen Körpers darstellt. Das Opfer, das dadurch gebracht wird, erscheint sinnlos, während die nicht explizit dargestellten körperlichen Leiden der US-Soldaten der Sache dienen. Das Thema des sinnentleerten, ideologischen Opfers der Japaner und des heldenhaften Opfers, dessen Leid nicht explizit ins Bild gesetzt wird, wird im Zwillingsfilm *Letters from Iwo Jima*<sup>382</sup> noch genauer diskutiert. Am Schluss bleibt die Legitimierung über Körper in *Flags of our Fathers* bestehen.

Die Filme nach 9/11 setzen die Tendenz der früheren Filme fort, Extremerfahrungen des Körpers ins Bild zu setzen. In den Filmen vor 9/11 dienen die körperlichen Anstrengungen und das Leiden einem höheren Zweck, also entweder dem Humanitarismus oder der Rettung der Welt. Die Filme nach 9/11 können an die Sinnhaftigkeit der körperlichen Entbehungen

---

<sup>381</sup> Vgl. *Flags of our Fathers* 2006 1:21:31

<sup>382</sup> Vgl. *Letters from Iwo Jima* 2006

kaum anschließen. *Flags of our Fathers* versucht lediglich, die Legitimation des Feindeskörpers in Frage zu stellen und schafft dadurch eine Ermächtigung auf Umwegen. *Body of Lies* und *The Hurt Locker* können diese nicht mehr Aufrecht erhalten. Der Feind hat zunehmend keinen Körper mehr, daher fällt es auch schwer, gegen ihn zu kämpfen. Gleichzeitig wird dadurch das eigene körperliche Opfer unmöglich gemacht, da der Kampf in den Hintergrund rückt und dadurch Verwundungen nur noch durch Anschläge oder Folter passieren. Der Körper wird durch die zunehmende Entmaterialisierung ad absurdum geführt und spielt keine Rolle mehr.

### **4.3 Staatlichkeit, Heldentum und Patriotismus**

Die drei Elemente Staatlichkeit, Heldentum und Patriotismus sind eng miteinander verflochten, daher sind sie hier als eine Kategorie angeführt. Sie bedingen und verstärken einander dabei. Während Staatlichkeit und Patriotismus in einen Diskurs eingebettet sind, wie industrielle Staatlichkeiten und die Rolle des Staates und periphere Staatlichkeiten gesehen und definiert werden,<sup>383</sup> muss der Begriff des Heldentums präzisiert werden. So kann der Begriff des/der HeldIn auf die gesellschaftliche Rolle der Person bezogen sein, die in einem Film vorkommt. Diese Person tut grundsätzlich *Gutes* und bleibt am Ende siegreich. Andererseits kann mit HeldIn schlichtweg die Person gemeint sein, die das Identifikationsmoment in der Handlung anbietet.<sup>384</sup> Identifikation wird im Film über das Produzieren von Personenschemata anhand der vorkommenden AkteurInnen geschaffen. Diese Sets an Schemata sind so geschaffen, dass es den RezipientInnen meist sehr leicht fällt, sich mit einer Filmfigur zu identifizieren.<sup>385</sup> Das ist natürlich bei den ProtagonistInnen, die im Zentrum stehen, eher möglich als bei Nebencharakteren. „Die Identifikation mit den Protagonisten in Spielfilmen hängt also vor allem daran, daß die Zuschauerin hinreichend viele Indikatoren in Verhalten und Bekundung zu einem für sie stimmigen Bild vom Innenleben eines Gegenübers zusammenführen kann.“<sup>386</sup>

Im Kriegsfilm geht die Doppelrolle des Helden im Sinne des Protagonisten und des Helden als guter Ritter meist Hand in Hand. Wichtig ist dabei, dass

---

<sup>383</sup> Vgl. Köhler 2011 S.41

<sup>384</sup> Vgl. Wulff 2002 S.431

<sup>385</sup> Vgl. Mikos 2008 S.174-176

<sup>386</sup> Carl-McGarth/Schirra 2002 S.153

„Helden [...] *Kontrolle* über Geschehendes [haben], selbst wenn sie ihm unterliegen und sie am Ende den Heldentod sterben. Aber sie haben Teil am Gang der Ereignisse, versuchen sich einzumischen, ihre Werte umzusetzen. Dabei sind sie oft *rigoros* gegen sich und gegen die anderen. Der Rigorismus der Helden ist dem Konzept fest zugeordnet.“<sup>387</sup>

#### 4.3.1 Darstellung vor 9/11

*The Thin Red Line* und *Pearl Harbor* gehen an das Thema Heldentum unterschiedlich heran. Bei ersterem wird das Thema der Dekorierung mehrmals aufgeworfen, die Freude über die Aussicht auf eine Auszeichnung hält sich jedoch in Grenzen. So herrscht bei Captain Gaff statt Freude, als Leutnant Colonel Tall ihn für eine Tapferkeitsmedaille vorschlägt, die Sorge um die Versorgung seiner Männer vor.<sup>388</sup> Schließlich haben alle Soldaten gleich viel geleistet, hier wäre eine Bevorzugung eines, wenn auch ranghöheren, Soldaten nicht angebracht, so die Botschaft. In *Pearl Harbor* scheint die Dekorierung in Ordnung zu gehen, da die Protagonisten Rafe und Danny durch ihr Können und Handeln in der Tat herausstechen. Die gezeigte Verleihung des Silver Star an Rafe und Danny wirkt ehrenhaft aber nüchtern.<sup>389</sup> In beiden Fällen ist die Dekorierung zwar durchaus eine Ehre, wird jedoch nicht benötigt, um den Heldenmut der Protagonisten zu definieren. Als Ergänzung zu *The Thin Red Line*, in dem die Kameradschaft der Soldaten im Blickpunkt steht, ist es in *Pearl Harbor* das fast noch stärkere Band der *Brüder* Rafe und Danny, das in Kombination mit den vollbrachten Taten die Helden definiert. In *The Thin Red Line* ist es Captain Staros, der zum Schutz seiner Männer die Degradierung in Kauf nimmt, indem er einen Befehl zum Vorrücken einfach missachtet. Als er schließlich degradiert wird, bleibt ihm der Dank seiner Männer und Kameraden, der mehr wiegt als jede Auszeichnung.<sup>390</sup> In *Pearl Harbor* wird die Bruderschaft zwischen Rafe und Danny durch eine Frau in Gefahr gebracht. Während Rafe in Europa kämpft, lässt sich seine Geliebte Evelyn mit Danny ein, was zu einem temporären Bruch zwischen den *Brüdern* führt. Die Bruderschaft wird schließlich durch den Kampf wiederhergestellt, am besten zu sehen an einer Szene, in der sie wieder vereint vom Fliegen auf den Boden zurückkehren, fast so, als ob sie in ihrer Zweisamkeit wiederauferstanden wären.<sup>391</sup> Am Schluss verbindet sich das Bruderopfer, indem sich Danny für Rafe vor eine japanische Kugel wirft, mit dem Heldentod. Die Rückkehr des Helden Rafe, der

---

<sup>387</sup> Wulff 2002 S.439

<sup>388</sup> Vgl. *The Thin Red Line* 1998 1:35:00

<sup>389</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 2:13:37

<sup>390</sup> Vgl. *The Thin Red Line* 1998 1:52:31

<sup>391</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 1:54:26

außergewöhnliches für sein Land geleistet hat, wurde erst durch dieses Opfer von Danny ermöglicht.

Weidinger arbeitet für den Western heraus, dass auf der einen Seite der Held ein Grenzgänger zwischen Zivilisation und Natur ist, der die jeweils positiven Aspekte dieser beiden in sich vereint.<sup>392</sup> Wenn wir uns an die Verwandtschaft von Western und Kriegsfilm erinnern, so kann das auch gerade im Fall von *The Thin Red Line* beobachtet werden. Auf der anderen Seite erscheint der Bösewicht als jemand, „der bei der Gratwanderung zwischen den entgegengesetzten Sphären Gesetzlosigkeit und Zivilisation abgerutscht ist.“<sup>393</sup> So wird aus dem Deserteur Witt schließlich ein Mann, der den Heldentod stirbt. Sein Opfer dient dem Schutz der Kameraden und der Mission. Sein Grabstein besteht aus seinem Gewehr, das aufrecht in den Boden gesteckt wurde, und dem Helm, der am oberen Ende des Gewehrs hängt. Ebenso hängt die Soldatenmarke vom Gewehr herunter.<sup>394</sup> In *Pearl Harbor* wird am Schluss abermals auf die tausenden Männer hingewiesen, die beim Angriff der Japaner auf Hawaii ums Leben kamen und so erst, wie in dem patriotischen Schlussstatement des Films suggeriert wird, den Sieg der USA für sich und für die Welt ermöglicht hätten. So kommt Evelyn zu dem Schluss: „America suffered. But America grew stronger.“<sup>395</sup>

Bei beiden Filmen wird die amerikanische Nation meist implizit dargestellt, im Vordergrund steht die Kameradschaft der Männer. Dabei entspricht das Militär ganz im Sinne des Staates einer männerbündisch organisierten Institution, die Frauen grundsätzlich ausschließen muss, um männliche Identitäten reproduzieren zu können.

„Jeder einzelne ist sowohl an Vorgesetzte wie auch an andere Soldaten gebunden. Identifizierung mit dem Führer lässt die bewußte Einzelpersönlichkeit schwinden, richtet Gedanken und Gefühle einheitlich aus. Statt erhabener >idealistischer Ziele< (z.B. Vaterland) wird >Männlichkeit< zur primären Kampfmotivation. Zum Überleben wird männliche Solidarität (>Kameradschaft<) vorrangig und verselbstständigt sich demgemäß.“<sup>396</sup>

Allerdings darf das nicht den Eindruck erwecken, dass die Nation keine Rolle spielt. Verweise auf diese finden sich vor allem in der Darstellung von Flaggen, die meistens irgendwo im Hintergrund zu sehen sind, sowie in *Pearl Harbor* durch ebenfalls im Hintergrund befindliche

---

<sup>392</sup> Vgl. Weidinger 1999 S.45

<sup>393</sup> Stachowitsch 2003 S.68

<sup>394</sup> Vgl. *The Thin Red Line* 1998 2:28:20

<sup>395</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 2:44:11

<sup>396</sup> Kreisky 1995 S.112

Plakate von *Uncle Sam*. Dennoch kommt es ab der Mitte des Films zu einem Wechsel in der Ausdrucksform, die sehr wohl die Nation als Sichtweise mit einbezieht. Vor allem die berühmte infamy-Rede Roosevelts, die genau nachgespielt wird, dient zur Vermittlung patriotischer Gefühle.<sup>397</sup> In der Szene davor wird die Rede Roosevelts durch einen Priester angekündigt. Wie um den quasi-religiösen Charakter der patriotischen Rede Roosevelts zu unterstreichen, tröstet der Priester einen Verwundeten mit den Worten: „Remember, pain is temporary, glory is forever.“<sup>398</sup> Es ist der patriotische Trost für die gesamte Nation, denn

„[d]er Angriff der Japaner auf die unvorbereitete Pazifik-Flotte der Amerikaner bringt der schlafenden Supermacht zwar katastrophale Verluste an Menschen und Kriegsmaschinerie ein. Aber (es gibt eben dieses >aber<) mit der punktuellen Niederlage wird auch der Keim für das Erstarken und damit für den finalen Sieg gelegt.“<sup>399</sup>

Vor allem in *Pearl Harbor* aber auch in *The Thin Red Line* sind es schlussendlich die USA, die in ihrer Überlegenheit auch als Staat über den Feind triumphieren. In beiden Filmen wird, im Gegensatz zu anderen, Japan immerhin noch der Status als eigener Staat mit einer gewissen, wenn auch rückständigen, Form von Staatlichkeit mit funktionierenden Elementen, natürlich vor allem dem der Kriegsführung, zugestanden. Helden gibt es allerdings keine auf Seiten der Japaner.

In *Three Kings* und *Black Hawk Down* werden über die Darstellung von Staatlichkeit den intervenierten Ländern – in einem Fall dem Irak, im anderen Somalia – gleich von vornherein sämtliche Legitimation und das Recht auf Eigenständigkeit abgesprochen. In *Three Kings* sind es die Truppen Saddam Husseins, die gegen die als grundsätzlich als gut charakterisierten Aufständischen und RebellInnen vorgehen und schließlich auch wehrlose ZivilistInnen erschießen; auch Kinder sind unter den Ermordeten.<sup>400</sup> Dieses Verhalten der irakischen Armee, die im Namen Husseins handelt, bewirkt schließlich, dass sich die US-amerikanischen Protagonisten auf die Seite der RebellInnen schlagen und diesen helfen, in den Iran zu flüchten. Es ist so gesehen eine Wiedergabe dessen, was auf zwischenstaatlicher Ebene passiert: Die USA hätten eingreifen müssen, da es zu „Repressionen gegen die eigene Zivilbevölkerung“<sup>401</sup> gekommen war, so die Argumentation für die Intervention in der UN-Resolution 688. Ebenso gehen die Protagonisten von ihrer anfänglich aus purer Selbstsucht

---

<sup>397</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 2:02:05

<sup>398</sup> Ebd. 2:00:04

<sup>399</sup> Pabst 2004 S.171

<sup>400</sup> Vgl. *Three Kings* 1999 43:25

<sup>401</sup> Malowitz/Münkler 2008 S.11

motivierten Schatzsuche ab und vertiefen sich immer mehr in die Rettung der ZivilistInnen und Aufständischen vor deren eigener Regierung. Damit werden alle Handlungen im Zuge der Intervention gerechtfertigt. Nicht viel anders sieht es bei *Black Hawk Down* aus. Gleich zu Beginn scheitert die Verteilung von Essen und Verpflegung von einem UN-Wagen aus daran, dass sich die Miliz Aidids einmischt, indem sie auf ZivilistInnen schießt und die Verpflegung der UN-Hilfslieferung für sich beschlagnahmt.<sup>402</sup> Dadurch wird gezeigt, dass die Zivilbevölkerung nicht mehr vom Staat geschützt werden kann bzw. dass ähnlich wie in *Three Kings* eine als illegitim charakterisierte Gruppierung versucht, ihre Macht zu sichern und dabei aktiv gegen die Zivilbevölkerung vorgeht. Der fehlende Schutz der Zivilbevölkerung und das noch weitergehende, organisierte Vorgehen gegen diese, entlarvt die somalische Idee von Staatlichkeit als kriminell und illegitim. Auch legitimiert diese Szene wiederum eine Intervention von Außen. Die fehlende Staatlichkeit Somalias drückt sich auch in den Symbolen moderner Staatlichkeit aus. Die Flagge Somalias wird nie voll gezeigt, einmal sieht man sie kurz im Hintergrund eines privaten Raums, in dem sich ein amerikanischer Soldat versteckt.<sup>403</sup> Die Milizsoldaten tragen keine Uniformen oder sonstigen Erkennungsmerkmale, um ihnen irgendeinen formellen Charakter zu geben. Die Staatlichkeit ist zerstört, ähnlich wie in *Three Kings*. Hier wird der irakischen Staatlichkeit insofern eine Absage erteilt, als die Hilfsbedürftigen und daher auch die Hilfe der USA annehmenden irakischen ZivilistInnen dem Staat den Rücken kehren und flüchten wollen und daher der irakische Staat zu einem Staat ohne Staatsvolk wird und sich so ad absurdum führt. Bezeichnend ist dabei eine Szene, in der die Protagonisten in ein irakisches Dorf kommen, in dem ein irakischer Mann von einem Dach ruft: „The Americans are here. It’s safe to come out.“<sup>404</sup> In *The Thin Red Line* und *Pearl Harbor* werden japanischen Uniformen und Flaggen mehr Platz eingeräumt. Die Staatlichkeit Japans ist gegeben, wenn sie auch dem dunklen Spiegelbild jener der USA entspricht.

In *Three Kings* und *Black Hawk Down* bleiben somit Heldentum und der Heldentod den US-Soldaten vorbehalten, da diese für eine Idee sterben, nämlich Humanitarismus motiviert aus einem Moment des großen Patriotismus. Die Protagonisten in *Three Kings* erleben ihre Wandlung zu heldenhaften Soldaten, gekrönt vom Schlussakt, in dem sie das erbeutete Gold für das Leben der ZivilistInnen eintauschen und schlussendlich nicht nur Tod und Verletzung

---

<sup>402</sup> Vgl. *Black Hawk Down* 2001 3:59

<sup>403</sup> Vgl. Ebd. 58:47

<sup>404</sup> *Three Kings* 1999 21:42

riskieren, sondern es auch auf sich nehmen, für die ZivilistInnen ins Gefängnis zu gehen.<sup>405</sup> Im Abspann wird dann daraufhin gewiesen, dass die drei Könige ehrenhaft aus der Armee entlassen wurden. So werden sie letzten Endes, ohne es intendiert zu haben, zu Helden. Der Film erhält somit das Bild „des heldenhaften amerikanischen Soldaten.“<sup>406</sup> Nachdem in diesem Film keine amerikanischen Opfer zu beklagen sind, kehren die Protagonisten nach ihren guten Taten nach Hause zurück. Im Gegensatz dazu verläuft *Black Hawk Down* äußerst verlustreich. In der Schlusszene spricht Sergeant Eversman nochmals zu einem der Gefallenen, der vor ihm liegt: „Nobody asks to be a hero. It just sometimes turns out that way.“<sup>407</sup> In dieser Szene wird neben Heldentum nochmals das mehrmals aufbereitete Thema der Kameradschaft angesprochen, das sich ähnlich wie in den anderen Filmen auch durch diesen Film durchzieht. Heldentum definiert sich in allen Filmen also nicht als ein Ziel, sondern als etwas, das eher eine selbstverständliche materielle oder immaterielle Auszeichnung für deren Leistungen für die gute Sache darstellt. So werden in *Black Hawk Down* im Abspann namentlich alle 19 amerikanischen Opfer genannt, ebenso wird erwähnt, dass Soldaten post mortem honoriert wurden.<sup>408</sup>

#### 4.3.2 Darstellung nach 9/11

In *Flags of our Fathers* setzt sich das Kameradschaftsmotiv dominant fort. Heldentum und Kameradschaft werden vermengt und immer wieder angesprochen. Krieg wird beschrieben als „one hell of an experience“<sup>409</sup>, während die wahren Helden sich nicht unter den Heimkehrern befänden, denn „the real heroes are dead on this island.“<sup>410</sup> Der Film porträtiert drei der sechs Flagge hissenden Soldaten auf dem Berg Suribachi. Aus dieser Aktion entstand das Foto, das schließlich Geschichte schreiben sollte. Immer wieder rekurren die drei Heimkehrer auf ihre drei gefallenen Kameraden in wehmütiger Art und Weise. Als lange nach der Rückkehr im Gespräch zweier Protagonisten Rene Gagnon John Bradley bittet, sein Trauzeuge zu werden, begründet er das mit: „The one’s who didn’t go, it’s, well, it’s hard to even talk to them, you know.“<sup>411</sup> Damit bezieht er sich auf seine Kameraden, die verstünden, worum es in dem Krieg gehe, während alle Personen, die nicht in den Krieg gezogen sind und ihn miterlebt haben, nicht in der Lage sind, ihn und damit die tolle Erfahrung zu begreifen.

---

<sup>405</sup> Vgl. Ebd. 1:42:08

<sup>406</sup> Raabe 2009 S.117

<sup>407</sup> *Black Hawk Down* 2001 2:08:33

<sup>408</sup> Vgl. Ebd. 2:09:27

<sup>409</sup> *Flags of our Fathers* 2006 1:24:30

<sup>410</sup> Ebd. 55:21

<sup>411</sup> Ebd. 1:37:09

Gleichzeitig ist es nur möglich, den Personen wirklich zu vertrauen und nahe zu sein, die die Erfahrung mit einem gemacht haben. Die Konsequenz dessen ist unter anderem, dass es unmöglich wird, Frauen in diese Erfahrung mit einzubeziehen, was vor allem an der Person Pauline Harnois, also Renes Verlobter, festgemacht wird, die nur an den, im Schatten ihres Verlobten erlebten, Ruhm und ans Heiraten denkt. Da der Zweite Weltkrieg wie auch in anderen Filmen als grundsätzlich guter Krieg dargestellt wird, verdeutlicht das Verhalten von Belle Block, der Mutter eines gefallenen Soldaten, gegenüber ihrem Mann, von dem sie sich scheiden lässt, den Mythos der Kameradschaft, denn „she never forgave him for letting her son go off to war.“<sup>412</sup> Diese Reaktion erscheint in Anbetracht der Aufbereitung des Krieges für die RezipientInnen komplett unverständlich.

Die Erfahrung des Krieges erscheint somit nicht nur als eine Erfahrung, die einen selbst zum Helden macht, vielmehr ist es eine Erfahrung, die mit den Kameraden gemacht wird und dadurch ein mythisch-heldenhaftes Band erschafft, das die Kameraden bis in alle Ewigkeit zusammen hält. Wie in anderen Filmen auch wird die grundsätzlich überlegene Staatlichkeit der USA meist implizit über Symbole angesprochen, die fast immer im Hintergrund verweilen. In *Flags of our Fathers* erfolgt eine Kritik des Films am Staat, da dieser das Bild des Hissens der Flagge und dessen Protagonisten ausbeutet und nicht für eine gute Versorgung der Veteranen sorgt. Dennoch bleibt diese Kritik am Staat keine an der amerikanischen Nation. Die Nation stellt sich lediglich als zweitrangig dar, so heißt es kurz vor Schluss vom Erzähler: „They may have thought for their country but they died for their friends.“<sup>413</sup> Die Schlusszene evoziert nochmals patriotische Gefühle in Form des Zitierens des Kameradschaftsmotivs wie auch der Nation und koppelt diese beiden Themen somit aneinander. In dieser Szene gehen die Kameraden gemeinsam im Meer baden und festigen so rituell ihr Band. Melancholische Musik begleitet diese Einstellung. Die Kamera entfernt sich immer weiter und lässt die Kameraden am Strand in ihrer Einigkeit zurück. Als die Soldaten soweit in die Ferne gerückt sind, dass sie zu kleinen Punkten werden, erscheint am unteren Bildrand die US-Flagge auf dem Suribachi als Symbol des Sieges und der heldenhaften Taten.<sup>414</sup>

*The Hurt Locker* und *Body of Lies* setzen die Darstellung der Illegitimität der *failed states* weiter fort. Wie in *Black Hawk Down* sind die Bösen nicht von den ZivilistInnen zu

---

<sup>412</sup> Ebd. 1:48:05

<sup>413</sup> Ebd. 1:57:13

<sup>414</sup> Vgl. Ebd. 2006 1:58:50

unterscheiden, was deren Bekämpfung zusätzlich erschwert. In *The Hurt Locker* wird abermals die eigene Bevölkerung Opfer der Bomben, die von den bösen IrakerInnen gelegt wurden. Am besten zeigt sich das in einer Szene, in der einem irakischen Zivilisten eine Bombe umgeschnallt wurde, offenbar von anderen IrakerInnen.<sup>415</sup> Der Staat verfehlt also einmal mehr seine Schutzfunktion. Im Film tritt der irakische Staat ohnehin nicht in Erscheinung, einzig das Handeln der USA wird eingefangen. In *Body of Lies* wird die Komplexität der Lage nochmals verstärkt dargestellt. So kommen sich bei einer Aktion gegen ein Haus, das von TerroristInnen frequentiert wird, der jordanische und der amerikanische Geheimdienst in die Quere, so dass die Aktion schließlich scheitert und die Zielperson, die gefangen genommen hätte werden sollen, entkommt.<sup>416</sup> Kontakte mit den (militärischen) Führungen der Staaten des Nahen Osten gestalten sich als schwierig, am besten dargestellt am jordanischen Geheimdienstchef Hani. Es sind äußerst instabile, unzuverlässige Beziehungen, die zwischen den USA und den Staaten des Nahen Osten entstehen, was wiederum an deren Unzuverlässigkeit und Hinterhältigkeit liegt. Das Scheitern der USA an ihrer Mission ist dadurch eben nicht selbst verschuldet. In *The Hurt Locker* stellen sich der Krieg und das Problem der schwachen Staatlichkeit der terroranfälligen Länder als nicht mehr lösbar dar. Die Darstellung von Patriotismus gerät dadurch in den Hintergrund, die Inszenierung des Helden bleibt aus. Zwar erscheinen in *The Hurt Locker* und *Body of Lies* die Protagonisten als Identifikationsfiguren, der Abschluss ihrer Mission, der mit Ruhm und Ehre enden sollte, bleibt aber aus, womit es zur Bestätigung der post-heroischen Gesellschaft kommt.<sup>417</sup> Was bei den drei Filmen nach 9/11 augenscheinlich wird, ist die Strukturkrise des modernen Nationalstaates. Zwar stehen die *failed states* oder der japanische Staat in der Darstellung unter dem der USA, bei diesen liegt der Blick des Films trotzdem eher auf den Individuen, die vor allem in den postmodernen Kriegen in eine Sinnkrise verfallen, als auf dem Staat.

Kameradschaft und Nationalismus sind feste Größen in der Darstellung US-amerikanischer Staatlichkeit. Insofern stellt *Flags of our Fathers* eine Fortsetzung der Filme vor 9/11 dar. Anders verhält es sich in *The Hurt Locker* und *Body of Lies*. Hier gerät die Kameradschaft in den Hintergrund, die Schwäche der invadierten Staaten steht im Vordergrund anstatt der Stärke des US-amerikanischen Staates. Gerade deshalb verstärkt sich aber auch der Eindruck, dass über negative Abgrenzung eine Legitimation des Krieges stattfinden soll. An

---

<sup>415</sup> Vgl. *The Hurt Locker* 2008 1:45:52

<sup>416</sup> Vgl. *Body of Lies* 2008 34:00

<sup>417</sup> Vgl. Münkler 2006 S.310

Patriotismus und Heldentum wird in schwacher Form appelliert, frühere Filme tun dies viel stärker, gleichzeitig wird keine Alternative zur US-amerikanischen Variante des Staates aufgezeigt. Dadurch sind es erst wieder die USA, deren Kriegsführung legitimiert ist. Schlussendlich entwickelt sich die Darstellung von einer robusten Form US-amerikanischer Staatlichkeit zu einer Form von Staatlichkeit, die sich vor allem durch die negative Abgrenzung zu *failed states* definiert.

## **4.4 Herrschaft**

Die Kategorie Herrschaft ist stark gekoppelt an alle bisher besprochenen Kategorien sowie an die Kategorie Geschlecht. Sie wirft einen Blick auf die Machtstrukturen, die hinter den gezeigten Bildern stecken. Es geht also um die Definition von Unten und Oben und von Gut und Böse, also von asymmetrischen Beziehungsverhältnissen und die Frage, wie Herrschaft „entsteht und vergeht, v. a. wie sie sich selbst begründet.“<sup>418</sup> Dabei gestaltet sich Herrschaft als Vorgang, der exkludierend wirkt und in Abgrenzung zu etwas passiert.

„We should also not forget the impact of graphical representations in the construction of otherness. [...] Another consequence is that the grand military narrative contributes to the legitimization of a ‘Western way of war’, perceived as transparent, coherent, controllable and rational.“<sup>419</sup>

Wie bereits auf den vorhergehenden Seiten dargelegt, geht es also auch bei Herrschaft und der Darstellung von hierarchischen Gesellschaftsstrukturen um die Legitimation zur Selbstermächtigung.

### **4.1.1 Darstellung vor 9/11**

Die klarste Positionierung nehmen die Filme bezüglich der Darstellung von *Gut* und *Böse* ein. In *The Thin Red Line* wird die Feindperspektive überhaupt nicht veranschaulicht, die RezipientInnen erfahren nichts über die Motive der Japaner. Immer wieder laufen gegnerische Soldaten wie durch einen Selbstzerstörungstrieb motiviert vor die Gewehre der US-Soldaten und werden so in Massen niedergemetzelt. Während der Tod jedes US-Soldaten – wenn auch nur kurz aber doch – betrauert wird, fallen die Japaner der Reihe nach, vor allem während der

---

<sup>418</sup> Nohlen/Schultze 2005 S.340

<sup>419</sup> Wasinski 2011 S.71

Erstürmung des Hügels, ohne dass deren Leiden gezeigt wird.<sup>420</sup> Die Gefangenen, die die US-Amerikaner machen, erwecken eher den Anschein eines Häufchen Elend statt männlicher, starker Soldaten.<sup>421</sup> Immer wieder tauchen Japaner aus dem Nichts auf, ob ihrer hohen Zahl bekommen sie eher den Charakter einer Masse als den von Individuen. In *Pearl Harbor* wiederholt sich dieser Effekt. Als nämlich der Angriff auf den Hafen erfolgt, gleichen die herannahenden Flugzeuge der Japaner einem Schwarm Insekten, der aus den Wolken herab sticht.<sup>422</sup> In *Black Hawk Down* bekommen die zahlenmäßige Überlegenheit der Somalis und die fehlende Unterscheidungsmöglichkeit zwischen ZivilistInnen und Milizsoldaten den Charakter einer wabernden Masse, die alles zu verschlucken droht.

„Die eigene Individualität steht der Kollektivbeschreibung des Gegners gegenüber [...] Die Strategie der Feinddämonisierung manifestiert sich also in der Entindividualisierung und einer zahlenmäßigen Überlegenheit. Das Verschwinden von Unterscheidungsmerkmalen wird dadurch betont, daß es keine offensichtlichen Unterschiede zwischen Zivilisten und Kombattanten gibt [...] Die Dämonisierung des Feindes und die Inszenierung des soldatischen Körpers werden als Gegenstrategien benötigt, um den Raumverlust zu kompensieren.“<sup>423</sup>

Hand in Hand damit geht die Inszenierung des Feindes als selbst für sein Schicksal verantwortlich und mit unfairen Mitteln kämpfend. Die massenhaften Angriffe der Feinde in den drei Filmen geben ihnen weniger den Charakter einer Gruppe von menschlichen Gegnern, sondern entmenslichen sie, bis sie eher einer monströsen Masse gleichen, wie der Masse der Orks in *The Lord of the Rings*.<sup>424</sup> In einer Szene sieht man aus der Vogelperspektive eine Horde an Somalis, die auf die Absturzstelle des Black Hawks zu rennen. Die hektischen, aggressiven Bewegungen der Horde erwecken denselben Eindruck wie die der Zombies in *28 Weeks Later*.<sup>425</sup> Dadurch bekommt auch das Leid und die Trauer um gefallene Kameraden eine andere Qualität. Während die Feinde sterben wie die Fliegen und deren emotionale Befindlichkeiten dabei ausgeblendet werden, erfahren wir etwas über die Opfer, die die USA für ihre Sache bringen. Auch die Behandlung der Gefallenen weist ein hierarchisches Gefälle zu den Feinden auf. Während diese wie gesagt der Reihe nach einfach sterben, zieht sich eine

---

<sup>420</sup> Vgl. *The Thin Red Line* 1998 1:18:46

<sup>421</sup> Vgl. *Ebd.* 1:34:04

<sup>422</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 1:22:15

<sup>423</sup> Raabe 2009 S.180

<sup>424</sup> Vgl. *The Lord of the Rings* 2001

<sup>425</sup> Vgl. *28 Weeks Later* 2007

einfache Regel der US-Truppen durch alle Filme, exemplarisch zitiert aus *Black Hawk Down*: „No one gets left behind.“<sup>426</sup>

Während in *The Thin Red Line* jede Form der Feindperspektive ausgeblendet ist, finden sich in den anderen drei Filmen vor 9/11 kurze Szenen, in denen sich die Feinde erklären. In *Pearl Harbor* beschränkt sich diese Erklärung lediglich auf das Zeigen von Szenen der Vorbereitung auf den Angriff auf Pearl Harbor. Hier wird noch einmal verdeutlicht, dass die Japaner in ihrer bewussten strategischen Ausrichtung, aus dem Hinterhalt angreifen zu wollen, den aufrichtigen Kampf verweigern. Schließlich muss der japanische Admiral eingestehen: „I think all we have done is to wake a sleeping giant.“<sup>427</sup> Etwas differenzierter erscheint auf den ersten Blick die Folterszene in *Three Kings*. In dieser erklärt der irakische Folterer dem US-Soldaten Barlow, dass durch einen Bombenangriff der USA seine Frau schwer verwundet und sein Sohn getötet wurde.<sup>428</sup> Barlow verteidigt sich und das US-Engagement, das Leiden des Irakers stellvertretend für viele andere zivile Opfer in diesem Krieg gerät aber dadurch in den Hintergrund, dass dieser ungerührt von den Ausführungen Barlows weiterfoltert und dadurch die Unmöglichkeit, mit dem Feind zu verhandeln bzw. vernünftig zu reden, unterstrichen wird. Wie bereits erwähnt, verzichtet Barlow später darauf, sich an seinem Peiniger zu rächen, was abermals die moralische Überlegenheit der US-amerikanischen Protagonisten unterstreicht.<sup>429</sup> In *Black Hawk Down* reduziert sich die Feindperspektive auf zwei Szenen, eine zu Beginn zwischen General Garrison und einem von Aidids Leuten namens Atto. Atto ist in dieser Szene Gefangener der US-Amerikaner. Er raucht genüsslich eine kubanische Zigarre, während das somalische Volk hungert. Die Lässigkeit und die absolute Hingabe für die eigenen Interessen legen sofort die Parameter fest, um Atto, Aidid und alle weiteren Angehörigen der somalischen Milizen als unmoralisch und böse zu entlarven. Die Schlüsselstelle des Dialogs spielt sich folgendermaßen ab:

„ATTO: Mr. Garrison, I think you shouldn't have come here. This is civil war. This is our war. Not yours.

GARRISON: 300.000 dead and counting. That's not a war, Mr. Atto. That's genocide.“<sup>430</sup>

---

<sup>426</sup> *Black Hawk Down* 2001 1:17:53

<sup>427</sup> *Pearl Harbor* 2001 1:59:20

<sup>428</sup> Vgl. *Three Kings* 1999 1:04:14

<sup>429</sup> Vgl. Ebd. 1:24:05

<sup>430</sup> *Black Hawk Down* 2001 7:54

Hier prallen zwei grundsätzlich diametral entgegengesetzte Einstellungen aufeinander. Atto empfindet den somalischen BürgerInnenkrieg als innere Angelegenheit und spricht somit jeglicher Intervention ihre Berechtigung ab. Garrison wischt sämtliche Argumente in diese Richtung mit dem Argument des Genozids weg. Die Legitimation des Vorgehens der USA wird bereits im Vorspann gelegt. Hier wird die Vorgeschichte zu den Ereignissen erläutert und die Intervention der USA (und nicht der UN, obwohl diese mit UNOSOM gleichzeitig eine Operation am Laufen hatte) legitimiert. Der erste eingeblendete Satz des Films lautet: „Ein jahrelanger Krieg zwischen rivalisierenden Clans führt zu einer Hungersnot biblischen Ausmaßes.“<sup>431</sup> Bereits ab diesem Moment

„zieht der Text einen Wertekanon heran, der mit den herrschenden Normen Somalias aufs schärfste kollidieren muss: Wo die Hungersnot >biblischen Ausmaßes< ist, reagiert nicht >die Welt<, sondern eben nur derjenige Teil, der sich aufgrund christlicher Normensysteme dazu aufgerufen fühlt.“<sup>432</sup>

Um diese Unvereinbarkeit zu erläutern, gibt es eine zweite Szene, in der die Somalis zu Wort kommen, in diesem Fall ist der Pilot Durant der Gefangene der Somalis und der mit ihm sprechende Somali in der Position, in der Garrison zuvor war. Als der Somali Durant eine Zigarette anbietet, lehnt dieser ab, woraufhin der Somali entgegnet:

„SOMALI: That’s right. None of you Americans smoke anymore. You all live long, dull, uninteresting lives.

DURANT: What do you want with me?

SOMALI: You have taken hostages. We have you.

DURANT: My government will never negotiate for me.

SOMALI: Then perhaps you and I can negotiate, huh? Soldier to soldier.

DURANT: I’m not in charge.

SOMALI: Course not. You have the power to kill, but not negotiate. In Somalia, killing is negotiation. Do you really think, if you get General Aidid we will simply put down our weapons and adopt American democracy? That the killing will stop? We know this, without victory, there can be no peace. There will always be killing, you see? This is how things are in our world.“<sup>433</sup>

Auch hier werden die durch kulturelle Differenzen begründeten und nicht miteinander zu vereinbarenden Unterschiede zwischen den USA und den Somalis klar, denn „noch bevor das

---

<sup>431</sup> Ebd. 0:48

<sup>432</sup> Pabst 2004 S.176

<sup>433</sup> Black Hawk Down 2001 1:44:32

Gespräch in die ernüchternde Klarstellung mündet, dass es nach den internen Regeln der Somali (sic!) hier immerzu ein Töten geben wird, erklärt der Somali den amerikanischen Idealen eine umfassende Absage.“<sup>434</sup> Hier findet sich eine Parallele zu *Three Kings*, wo Barlow und ein Iraker eine Diskussion über Michael Jackson und seine selbst zugefügten Verunstaltungen führen, und somit amerikanischer Kultur als auch Demokratie eine Absage erteilt wird.<sup>435</sup> Dabei gestaltet sich der Standpunkt der Iraker und vor allem auch der Somalis schlichtweg als dumm oder sogar verrückt, da wohl niemand eine Welt voller Gewalt dem schillernden Bild amerikanischer Demokratie vorziehen würde. Hier wird auch viel über Sprache gearbeitet. Spielt das schlechte Englisch der meisten IrakerInnen in *Three Kings* immer wieder eine Rolle, während der komplette Mangel an Arabisch-Kenntnissen bei den US-Amerikanern überhaupt nicht thematisiert wird, so unterläuft in *Black Hawk Down* nicht nur im anfänglichen Dialog Mr. Atto ein sprachlicher Lapsus. In einer lediglich wenige Sekunden dauernden Einstellung kann, auf eine Hauswand gesprayt, gelesen werden: „Aidid, we chosed (sic!) you and we want you.“<sup>436</sup> Der sprachliche Fehler in diesem Satz illustriert die simple Ignoranz oder Dummheit der Somalis, die die Hilfe der USA aus scheinbar unerfindlichen Gründen nicht annehmen wollen. Die Betonung der kulturellen Unterschiede konstruiert eine klare Hierarchie zwischen der Kultur der USA und der des Feindes, wobei das auf alle vier Filme zutrifft. In *Pearl Harbor* äußern sich die US-Amerikanischen Flieger zur japanischen Kultur besonders zynisch, indem sie die zuvor von Japan erhaltenen Friedensmarken an die für die japanischen Städte bestimmten Bomben hängen. Das wird insofern gerechtfertigt, als die Japaner „pretended that they wanted peace“<sup>437</sup>, was suggeriert, dass es ihnen nie wirklich um Frieden ging, im Gegensatz zu den USA. Dadurch wird jede weitere Aktion der USA legitimiert, da Japan in keinerlei Hinsicht zu trauen ist. Einem Gegner, der mit Frieden so verfährt, darf in weiterer Folge jede erdenkliche Gegenmaßnahme angetan werden, so die Aussage. Daher endet eine Ansprache von Leutnant Doolittle auch mit den Worten: „We’re going to Tokyo. And we’re gonna bomb it.“<sup>438</sup> Daraufhin verfallen die Soldaten in überschwänglichen Applaus.

In *Pearl Harbor* wie auch vor allem in *Three Kings* und *Black Hawk Down* gewinnt der Militarismus über die Politik. Militarismus umfasst hier die Armee und deren Akteure auf der

---

<sup>434</sup> Pabst 2004 S.179

<sup>435</sup> Vgl. *Three Kings* 1999 1:01:43

<sup>436</sup> *Black Hawk Down* 2001 59:32

<sup>437</sup> *Pearl Harbor* 2001 1:19:48

<sup>438</sup> Ebd. 2:18:42

einen Seite. Auf der anderen Seite steht Washington, das die gute Arbeit des Militärs mehr behindert als fördert. So wird suggeriert, dass der Angriff auf *Pearl Harbor* durch präventives Eingreifen verhindert hätte werden können, dass jedoch die politischen EntscheidungsträgerInnen in Washington das aus unerfindlichen Gründen untersagt hätten und somit auch die Verantwortung für die Verluste beim Angriff der Japaner auf sich nehmen müssten, während der anschließende Siegeszug gegen Japan vor allem ein Sieg des Militärs ist. In *Black Hawk Down* bleibt das moralische Motiv des interventionistischen Humanitarismus bestehen, Kritik wird nur an Washington geübt. In allen drei Filmen bleibt die grundsätzlich positive Einstellung gegenüber dem Militär und militärischer Konfliktlösung bestehen. *The Thin Red Line* entwirft ein generell pessimistischeres Bild des Krieges, die Struktur des Militärs wird aber ebenso wenig hinterfragt. Zwar werden nicht alle militärischen Akteure positiv dargestellt, dennoch funktioniert das System der Armee auch hier. Durch die immer wiederkehrende Thematisierung von Natur und Zivilisation scheint dem Krieg „somit als kultureller Bestandteil des menschlichen Jagdtriebes eine naturphilosophische Legitimation zugesprochen zu werden.“<sup>439</sup> Militärische Entscheidungsträger sind in jedem dieser Filme diejenigen, die im Zweifelsfall Recht behalten, wobei es sich meistens um die einfachen Soldaten handelt, die im Sinne der Moral handeln. Politische EntscheidungsträgerInnen werden als zu zögerlich und mutlos dargestellt. Die einzigen weiblichen AkteurInnen in *Three Kings* sind zwei Journalistinnen. „In war films that have American soldiers in combat as their main focus, the reporter is either an important secondary character who is won over to the military in the course of the film, or a minor character who is a figure of contempt.“<sup>440</sup> Die nicht sehr sympathisch dargestellten Journalistinnen entsprechen beiden Darstellungen. Schlussendlich ist Adriana Cruz den Protagonisten dank ihrer Berichterstattung sogar noch behilflich dabei, doch noch zu ihren Ehren zu kommen, wie aus dem Abspann hervorgeht.<sup>441</sup>

Zivile oder nicht militärische AkteurInnen sollen sich entweder militärischen Argumentationsstrukturen anpassen oder werden als weich, dumm und unfähig abgetan. So werden auch andere Staaten oder sowie die UN als weniger militaristisch und damit unfähig dargestellt. In *Pearl Harbor* hilft Rafe freiwillig der britischen Armee, den Luftkrieg gegen Deutschland zu führen. Großbritannien schwankt gewaltig unter den Angriffen der

---

<sup>439</sup> Baumgart 2004 S.160

<sup>440</sup> Badsey 2002 S.243-244

<sup>441</sup> Vgl. *Three Kings* 1999 1:44:03

Deutschen, daher benötigt es einen amerikanischen Helden, um das Blatt zu wenden. Genauso benötigt die Welt später die USA, um den Zweiten Weltkrieg zu gewinnen. Die USA stehen also für die Welt oder nimmt zumindest eine Sicht ein, so dass sie für die Welt sprechen und die Welt somit nach ihren eigenen Vorstellungen definieren und interpretieren. Der Zweite Weltkrieg und der Golfkrieg werden so zu amerikanischen Kriegen, die auch amerikanisch legitimiert werden und keiner anderen Legitimation bedürfen. In *Black Hawk Down* kommt die UN zwar am Rande vor, es geht allerdings hauptsächlich um den Einsatz der US-Truppen. Die UN zeichnet sich in diesem Film vor allem dadurch aus, dass sie unfähig ist, den Überfall auf die eigenen Hilfslieferungen zu verhindern.<sup>442</sup> In dieser Szene wollen die USA bereits gegen die auf ZivilistInnen schießenden Milizen vorgehen, das wird ihnen allerdings mit dem Verweis darauf untersagt, dass sie sich in UN-Gebiet befänden. Damit wird die UN so hingestellt, als weigere sie sich, ZivilistInnen zu beschützen oder als sei sie einfach zu unfähig, um dem nachzukommen. Als später im Film die US-Truppen Hilfe von der UN anfordern, dauert es schier unendlich lange, bis sich die UN-Befehlshaber einig sind, wie vorgegangen werden soll. Nicht nur das, schlussendlich lassen die UN-Truppen die US-Amerikaner erst Recht im Regen stehen. Starkes, reflexartiges Durchgreifen ohne viel Diskussion scheint hier als das adäquate Mittel für die Situation statt der Zögerlichkeit und Schwäche der UN.

Letztlich schaffen es alle Filme, für die Handlungen der HauptakteurInnen Legitimationsstrategien zu entwickeln. Den richtigen Weg weisen ausgewiesenermaßen Personen des Militärs, denn die militärische Lösung stellt sich nicht nur als die beste dar, wie man an *Pearl Harbor* sieht ist die militärische Lösung die einzige, die vernünftig ist und vor allem von vernünftigen Personen, also Militärs, vertreten wird.<sup>443</sup>

#### **4.1.2 Darstellung nach 9/11**

Die Japaner werden in *Flags of our Fathers* ähnlich wie in den beiden anderen Filmen über den Zweiten Weltkrieg dargestellt, nämlich als hinterhältig und feige. So verlassen sich die Japaner auf einen guerillaartig angelegten Verteidigungskrieg, um Iwo Jima zu halten. Nach Landung geraten die US-Soldaten in einen von den Japanern gelegten Hinterhalt.<sup>444</sup> Die Legitimation des Kriegs muss in diesem Sinne gar nicht erst erbracht werden, da klar ist,

---

<sup>442</sup> Vgl. *Black Hawk Down* 2001 3:59

<sup>443</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 37:00

<sup>444</sup> Vgl. *Flags of our Fathers* 2006 27:54

gegen was für einen Feind man hier kämpft. Der Pazifik wird zum Ort für die Endschlacht um das Überleben der Welt. Gegen einen ideologisch verwirrten Feind hilft nur pure Gewalt, daher ist der Kampf um Iwo Jima zwar verlustreich, die Opfer sind allerdings keineswegs verloren. Während die Regierung zu Hause die drei Heimkehrer vor allem ausbeuten will, finden die Opfer ihre Würdigung nur in militärischen Zusammenhängen. Die zivile Welt bietet kein Verständnis für die Entbehrungen, die die Soldaten auf sich nehmen mussten. So meint der Erzähler entgegen aller erlebten Schrecken und Verluste: „But, somehow, being a part of it meant something. Looking at it, you could believe their sacrifice was not a waste.“<sup>445</sup> Die Feindperspektive wird in diesem Film nicht eingenommen. Zwar versucht der Zwillingsfilm *Letters from Iwo Jima*, eine solche einzunehmen, scheitert aber an diesem Vorhaben.

*The Hurt Locker* beginnt mit einem Zitat eines amerikanischen Journalisten: „The rush of battle is often a potent and lethal addiction, for war is a drug.“<sup>446</sup> *Body of Lies* beginnt mit einem Zitat des anglo-amerikanischen Dichters W.H. Auden: „I and the public know what all schoolchildren learn/ to whom evil is done do evil return.“<sup>447</sup> Beide Zitate stellen eigene Formen von Legitimation dar. Das zweite Zitat kommentiert den grundsätzlichen Kampf zwischen Gut und Böse. Das erste Zitat veranschaulicht den Weg, den der Protagonist William James im Laufe des Films geht. Immer wieder werden die noch verbleibenden Tage bis zur Ablöse von James eingeblendet. Der Eindruck entsteht, dass es vielmehr um das eigene Überleben geht, das im Vordergrund steht, als um den Sieg im Krieg. Die Männer, die den Krieg führen, werden austauschbar, während der Sieg überhaupt kein Thema mehr ist, sondern der Krieg auf seine Unbeendbarkeit ausgelegt ist. Am Schluss ist nichts gewonnen, der Krieg geht unvermindert weiter. Es kommt wie in *Body of Lies* zu keiner Katharsis.

Zwar bleibt der Konflikt auch in *Black Hawk Down* ungelöst, die moralische Legitimation bleibt jedoch ebenso wie die Kameradschaft bestehen. Die fehlende Katharsis veranlasst Ferris in *Body of Lies* dazu, im Nahen Osten unterzutauchen und sich den Problemen, die dort herrschen, auf anderem Weg zu stellen.<sup>448</sup> In *The Hurt Locker* fühlt sich James dazu veranlasst, wieder zurück in den Krieg zu gehen. Die letzte Einstellung des Films zeigt James, wie er im Schutzanzug eine Straße hinunter marschiert, während die verbleibenden Tage bis

---

<sup>445</sup> Ebd. 40:33

<sup>446</sup> *The Hurt Locker* 2008 0:21

<sup>447</sup> Auden zitiert nach *Body of Lies* 2008 0:35

<sup>448</sup> Vgl. *Body of Lies* 2008 1:55:46

zur Ablöse abermals eingeblendet werden, diesmal ist die Zahl wieder zurück auf 365.<sup>449</sup> Damit enden *Body of Lies* und *The Hurt Locker* dort, wo sie zu Beginn waren. Auf der einen Seite wird der Krieg als sich selbst legitimierend aus dem Gut/Böse-Konflikt erklärt. Auf der anderen Seite wird Krieg zu einer Droge, deren Wirkung James erliegt. In beiden Filmen fehlt die Legitimation eines Zwecks, die Ernüchterung des 2001 begonnenen Afghanistankrieges und des 2003 begonnenen Irakkrieges holt die Protagonisten ein. Was bleibt ist eine Legitimation des Krieges selbst, so zu sagen der Krieg, der sich durch sich selbst legitimiert.

Was bei beiden Filmen auffällt, ist der Wandel des Feindbildes. In mehreren Szenen ist zu sehen, wie sich der Feind entfernt, nicht mehr greifbar wird. Man sieht, wie der Terrorismus eine subjektlose Form von Krieg bestimmt. Man sieht zwar den Terror, während die AutorInnen des Terrors verborgen bleiben.

„Stattdessen haben wir in Osama Bin Laden das Bild eines Feindes – ohne daß wir ihn als Autor des Anschlages identifizieren könnten – der diesem Superschurken, der nicht gegen den globalen Kapitalismus revoltiert, sondern sich auf besonders perfide Weise in ihn einschreibt, durchaus entspricht. [...] So fern und ganz nah zugleich. Eine Figur, von der wir nicht zu sagen wüßten, wieviel Erfindung und wieviel Wirklichkeit in ihr steckt.“<sup>450</sup>

Während in *Body of Lies* mit Al Saleem tatsächlich eine Bin Laden-ähnliche Figur den Bösewicht bietet, dessen Verhaftung wohl gemerkt auch nicht wirklich zu einem glorreichen Abschluss des Films verhilft, ist der Feind in *The Hurt Locker* aufgelöst. Als Feinde halten Bomben nicht wirklich her. Bedrohlich wirken die ZivilistInnen, die bei jeder Aktion der US-Soldaten, auf den Dächern oder an den Fenstern stehen und die Soldaten beobachten. Ob eine der Personen, die hier beobachten, einen Zünder in der Hand hält oder sich auf andere Weise für das Legen der Bombe verantwortlich zeichnet, ist nicht festzustellen. So werden alle ZivilistInnen ähnlich wie in *Black Hawk Down* zu einer stummen, bedrohlichen Masse, bei der die Bösen nicht mehr von den (harmlosen) ZivilistInnen zu unterscheiden sind. In *Body of Lies* werden immer wieder Bombenanschläge gezeigt, so ist gleich die erste Szene eine, in der sich drei Muslime in ihrem Haus in Manchester in die Luft sprengen, als sie bemerken, dass die Polizei gerade dabei ist, das Haus zu umstellen. Beim geringsten Laut, den ein Polizist beim betreten des Hauses von sich gibt, sprengt einer der drei jungen muslimischen Männer durch das Drücken einer Taste auf einem Handy das Haus.<sup>451</sup> Eine verwandte Szene findet

---

<sup>449</sup> Vgl. *The Hurt Locker* 2008 2:02:36

<sup>450</sup> Metz/Seeßlen 2002 S.21

<sup>451</sup> Vgl. *Body of Lies* 2008 2:14

sich zu Beginn von *The Hurt Locker*, in der beim Versuch, eine Bombe zu entschärfen, der Soldat Eldridge plötzlich einen etwas abseits stehenden irakischen Mann mit einem Handy in der Hand bemerkt. Als dieser erkennt, dass Eldridge ihn entdeckt hat, sprengt er mittels einer Taste auf dem Handy die Bombe, die Thompson tötet.<sup>452</sup> In beiden Filmen fällt auf, dass die Möglichkeit zu verhandeln und möglicherweise eine deeskalierende Form der Kommunikation aufzubauen, wegfällt. Verhandlungen sind nicht mehr möglich, präventives Vorgehen daher am sinnvollsten. Der Feind gewinnt dadurch in seiner Totalität an Radikalität.

Bei allen drei Filmen nach 9/11 nehmen ideologische Weltbilder der Feinde an Bedeutung zu. In *Flags of our Fathers* ist es der sture Glaube an den Gottkaiser, der den Japanern als Motiv für ihre Handlungen dient. In *The Hurt Locker* und *Body of Lies* ist das Motiv der Islamismus, der mehr oder weniger mit dem Islam gleichgesetzt wird. Während die Handlung in *Black Hawk Down* ebenso wie in diesen beiden Filmen in einem muslimischen Land spielt, ist Religion, geschweige denn der Islam, keine Handlungsanleitung für die Feinde. In *The Hurt Locker* und *Body of Lies* gibt es keine andere Motivation. Kombiniert mit dem Ideologiemotiv aus *Flags of our Fathers* ergibt sich ein Feindbild, das keinen Spielraum für Verhandlungen mehr lässt und damit legitimiert, selbst zu jedem erdenklichen Mittel zu greifen. Dadurch definiert sich die US-amerikanische moralische Überlegenheit nur noch durch die Konstruktion eines Feindbildes, das außer böse und schlecht nichts mehr ist.

Interessant gestaltet sich hier die Beziehung zwischen Roger Ferris und Ed Hoffman in *Body of Lies*. Während Ferris gutherzig und offen auf die arabische Bevölkerung zugeht, fließend arabisch spricht und eine Romanze mit einer iranisch-jordanischen Krankenschwester beginnt, stellt Hoffman die rassistische und doch in all ihren Vorurteilen einstweilen fast schon normal klingende Stimme aus dem Off dar. Gleich zu Beginn hält Hofmann einen Monolog, der die Wertvorstellung des Films darlegt.

„Do we belong there? Do we not? It doesn't really matter how you would answer that question because we are there. We're tired and we can't see the end. We can't even console ourselves that our enemy is just as tired as we are. Because they're not. It is a fallacy that prolonged war will weaken an occupied enemy. It most likely will make your enemy stronger. [...] Now you see, because our enemy has realized that they are fighting guys from the future. Now, ahem, it is brilliant as it is infuriating. If you live like it's the past and you behave like it's the past then guys from the future find it very hard to see you.[...] No flags. No uniforms. You just got your basic grunts on the

---

<sup>452</sup> Vgl. *The Hurt Locker* 2008 8:25

ground down there and they're looking going: 'Who the hell is it we're fighting?' In a situation like this, your friends dress just like your enemies and your enemies dress like your friends. What I need you to fully understand is that these people, they do not wanna negotiate. Not at all. They want the universal caliphate established all across the face of the earth and they want every infidel converted or dead. [...] We take our foot off the throat of this enemy for one minute and our world changes completely.”<sup>453</sup>

Dieses Zitat ist in seiner Länge gesehen äußerst interessant, weil es sehr gut darlegt, wie die US-Regierungen seit 9/11 den *war on terror* wahrnehmen. Einerseits wird die Kriegsmüdigkeit der USA angesprochen, andererseits stellt sich heraus, dass jedes Abweichen von einem rigorosen, aggressiven, militärischen Kurs quasi den Untergang des *Westens* bedeuten würde. Auch geht aus den Ausführungen Hoffmans eine Hierarchisierung der zwei Kulturen hervor, also der einen, die in der Vergangenheit lebt, die keine regulären staatlichen Symbole aufweist und sich in ihrem Vorhaben, ein weltweites Kalifat zu errichten, abermals in ihrer Rückständigkeit bestätigt. Auf der anderen Seite steht die Kultur der *guys from the future*, deren fortschrittliche Technologie offenbar mit einem gesellschaftlichen und Werte-Fortschritt gleichgesetzt wird.

Einerseits ist Krieg somit etwas, was in *The Hurt Locker*, *Body of Lies* und *Flags of our Fathers* nicht unbedingt in der Lösung, in einer Katharsis enden muss. Dennoch ist trotz aller Probleme die militärische Lösung die einzig richtige, denn Krieg gilt in diesen Darstellungen immer als unausweichliches Faktum, getragen von einem ideologisierten Feind, der nicht zu befrieden ist.

Die Filme nach 9/11 zeigen wie die Filme davor die Unverrückbarkeit und Unverhandelbarkeit amerikanischer Werte. Speziell in *The Hurt Locker* und in *Body of Lies* wird nicht mehr verhandelt, sondern agiert. Letztlich ist nicht mehr klar, worum es eigentlich geht, aber auf irgendeine Art wird der Krieg schon seine Notwendigkeit haben. Die Totalität des Feindes nimmt gerade dann neue Dimensionen an, wenn jederzeit und überall eine Bombe hochgehen kann, ohne dass die Verantwortlichen eindeutig identifiziert werden können. Insofern entwerfen *The Hurt Locker* und *Body of Lies* ein hoffnungsloses Bild der Welt, da in den Filmen vor 9/11 die Feinde zumindest noch bekämpft werden können, selbst wenn diese Vorstellung bei *Black Hawk Down* bereits erodiert. Gerade die Aussichtslosigkeit beweist allerdings nur aufs neue, dass rigoroser, unnachgiebiger Umgang mit den Feinden die einzige Möglichkeit darstellt, der sich die Protagonisten gegenübersehen. Das stellt zwar eine

---

<sup>453</sup> *Body of Lies* 2008 3:15

Veränderung zu den Filmen vor 9/11 dar, ist aber nicht komplett neu. Vielmehr bedeutet diese Darstellung eine Rückkehr zu den Motiven des Kalten Krieges, die ebensowenig Verhandlungsspielraum gegenüber den KommunistInnen einräumten wie später gegenüber den TerroristInnen. Der Feind hat in seiner Totalität keine Rechte. Und selbst wenn die USA Kompromisse in Bezug auf ihre eigenen Werte eingehen müssen, so stellt sich dieser Weg immer noch besser dar, als Kompromisse mit dem absolut Bösen einzugehen.

#### **4.5 Geschlecht**

Die bereits analysierten Kategorien weisen allesamt unterschiedliche Mechanismen auf, um die Kriege der USA zu legitimieren. Sie weisen auch allesamt Implikationen für die Kategorie Geschlecht auf. Wenn also der zerschundene Körper im Film „als Legitimation für die Kriege des Nationalstaats“<sup>454</sup> dient, so ist klar, dass es sich um den männlichen Körper handelt. Die Erzählungen von Krieg, vor allem auch bildliche Repräsentationen, sind daher selten die Erzählungen von Frauen, weder als Heldinnen noch als Erzählerinnen. So erläutert auch Jeffords, dass „[t]he defining feature of American war narratives is that they are a ‘man’s story’ from which women are generally excluded.“<sup>455</sup> Es kann durchaus gesagt werden, dass Krisen und Kriege meist mit einer Beschneidung von Frauen- und Minderheitenrechten verbunden sind, denn „[f]ast immer ist im Gefolge von Kriegen [...] eine Re-Maskulinisierung gesellschaftlicher Verhältnisse konstatierbar.“<sup>456</sup> Im Bezug auf den Vietnamkrieg und dessen Verarbeitung in Film und Medien beschreibt Jeffords Remaskulinisierung als „a regeneration of the concepts, constructions, and definitions of masculinity in American culture and a restabilization of the gender system within and for which it is formulated.“<sup>457</sup> Die Remaskulinisierung nach Krisen oder Kriegen kann somit auch anhand zweier weiterer Beispiele beobachtet werden. Kaldor schreibt in ihrem Artikel, dass „[o]ne of the most remarkable characteristics of the post-Cold War world, as of February 1991, is its maleness.“<sup>458</sup> Sie macht diese Entwicklung fest an dem männlichen Charakter der neu entstandenen Demokratien in Europa und der USA. Dieser drücke sich an der Rhetorik der (männlichen) Staatsmänner ebenso aus wie an der Repräsentation des Endes des Kalten

---

<sup>454</sup> Krewani 2007 S.111

<sup>455</sup> Jeffords 1989 S.49

<sup>456</sup> Kreisky 2003 S.4

<sup>457</sup> Jeffords 1989 S.51

<sup>458</sup> Kaldor 1991 S.110

Krieges in den Medien.<sup>459</sup> Auch 9/11 brachte eine Form der Remaskulinisierung mit sich. Faludi beobachtet dabei einen shift des Sicherheitsdiskurses, der parallel verläuft zur Verdrängung von Frauen aus den Medien sowie der Marginalisierung feministischer Sicht- und Denkweisen im öffentlichen Diskurs.<sup>460</sup> Die Dichotomie zwischen Beschützern und zu Beschützenden, die Faludi als tief verankert im US-amerikanischen Narrativ sieht, erlebte insofern ein Revival, als dem Feminismus die Schuld daran gegeben wurde, dass 9/11 nicht verhindert werden konnte. Zum einen sollte Feminismus an einer Verweichlichung der USA Schuld gewesen sein, die schließlich dazu führte, dass sie sich nicht mehr selbst schützen konnten, zum anderen wurde Feministinnen die Schuld daran gegeben, dass sich durch ihre Weigerung auf den Schutz von Männern zu vertrauen, eine Krise der nationalen Sicherheit ergeben habe.<sup>461</sup> Das diente in weiterer Folge dazu, jeglichen feministischen VertreterInnen entgegenzuhalten, dass nun Krieg herrsche und sich Feminismus daher als Luxusproblem selbst für nachrangig erklärte. „In some murky fashion, women’s independence had become implicated in our nation’s failure to protect itself.”<sup>462</sup> Somit wurden Bilder und Mythen reproduziert, die die alte Illusion “of a mythic America where women needed men’s protection and men succeeded in providing it,”<sup>463</sup> wiederaufleben lies. Auch bei der Inszenierung des politischen Führers George W. Bush wurde Wert darauf gelegt, ihn als omnipotenten Westernhelden in der Tradition John Waynes und Ronald Reagans zu zeigen. Christ analysiert Bushs Auftritt am 1. Mai 2003 auf der USS Abraham Lincoln, auf der er aus einem Flugzeug steigend sich in voller Pilotenmontur zeigte und sich somit als Bindeglied zwischen Politik und Militär inszenierte. In der weiten Pilotenuniform fiel vielen politischen BeobachterInnen sein sehr groß erscheinender Schritt auf. Christ führt den sich daraufhin entzündenden medialen Diskurs über die Potenz des US-Präsidenten aus, der sehr groteske Züge anzunehmen begann. Christ schreibt, dass „Bushs körperliche Virilität [...] auf nahezu absurde Weise für seine politische und militärische Durchsetzungskraft bürgen [sollte]. Bushs betont maskulines Auftreten am 1. Mai folgte dabei ganz den Vorbildern Hollywoods.“<sup>464</sup> Vor allem das Sujet des Fliegers entspricht der Inszenierung in *Top Gun*.<sup>465</sup> Die Verstärkung von männlichen Beschützer-Mythen geht also Hand in Hand mit dem Zurückdrängen von

---

<sup>459</sup> Vgl. Ebd. 1991 S.111-112

<sup>460</sup> Vgl. Faludi 2007 S.35

<sup>461</sup> Vgl. Ebd. 2007

<sup>462</sup> Ebd. S.21

<sup>463</sup> Ebd. S.118

<sup>464</sup> Christ 2011 S.93

<sup>465</sup> Vgl. *Top Gun* 1986

Frauen in Rollen, die sie beschützenswert werden lässt. Umso heftiger wird dieser Mechanismus, desto klarer sich die Vorstellung vom omnipotenten Beschützer im Zeitalter hochtechnologisierter und atomarer Waffen als pure Illusion entpuppt. Damit ist klar, dass der „sense of vulnerability immediately revived the old fear of masculine insufficiency.“<sup>466</sup>

#### 4.5.1 Darstellung vor 9/11

In allen Kriegsfilmern werden sexistische Bezeichnungen wie *bitch*, *pussy* oder *sissi* in Kontexten verwendet, die einzelne Personen oder Gruppen erniedrigen sollen, um auf die Verweichlichung oder Unfähigkeit, ein guter Soldat zu sein, hinzuweisen. Im Bezug auf die Feinde werden rassistische wie sexistische Begriffe angewendet, um den Feind zu demütigen oder zu entmenslichen. *Japs*, *sand niggers*, *towel heads*, *rice eaters* auf der rassistischen Skala und die oben genannten Begriffe auf der sexistischen dienen dazu, sprachlich klare Hierarchien zu schaffen. Diese Hierarchisierung erfolgt jedoch meistens viel impliziter als durch plumpe Bezeichnungen, darum halte ich diese relevanter für die Analyse. Männlichkeit spielt in *The Thin Red Line* vor allem in zweifacher Hinsicht eine Rolle. Zum einen etabliert sich Männlichkeit als Konstruktion der US-amerikanischen Armee und zum anderen als Gegenpart zur Männlichkeit der japanischen Soldaten. Zweitere Darstellung lässt die Japaner als entmännlicht und feminisiert erscheinen, denn als die US-Soldaten nach der Besteigung des Hügels japanische Soldaten gefangen nehmen, sitzen diese wimmernd und verängstigt da.<sup>467</sup> Im Gegensatz dazu ertragen die US-Amerikaner sogar den Tod heldenhaft und geben sich keinen Emotionen hin, die sie verweiblicht wirken lassen könnten. Die Konstruktion der Geschlechterhierarchie innerhalb der US-Armee erfolgt im Sinne einer traditionellen Familienhierarchie. Kreisky beschreibt, werden in Armeen familiäre Strukturen aufgebaut und es finden entsprechende Rollenverteilungen, die geschlechtlich hierarchisiert sind. So stellt sich das Verhältnis zwischen Offizieren und einfachen Soldaten, also *seinen Männern*, als das Verhältnis zwischen Vater und Kindern dar.<sup>468</sup> Ein Dialog zwischen einem Soldaten und dem demontierten Captain Staros in *The Thin Red Line* verdeutlicht diese Hierarchie:

„SOLDAT: We wanted to thank you, sir. For asking to make that flanking move. For watching over us. Keeping us together. We’re all sorry, to see you go. [...]

STAROS: Tough part is not knowing if you’re doing any good. That’s the hard part [Staros sagt etwas auf Griechisch]

---

<sup>466</sup> Faludi 2007 S.280

<sup>467</sup> Vgl. *The Thin Red Line* 1998 1:33:59

<sup>468</sup> Vgl. Kreisky 2003 S.7

SOLDAT: What does that mean, sir?

STAROS: It means 'You've been like my sons'.<sup>469</sup>

Die Tatsache, dass Staros hier vor lauter Männern spricht, mag logisch erscheinen, da ja auch ausschließlich männliche Soldaten Teil der Armee in diesem Film sind. Kurz vor dem Ende wird in einer Ansprache von Captain Bosche die Hierarchie in der Armee deutlich angesprochen: „We are a family. I'm the father. Guess that makes Sergeant Welsh here the mother. That makes you all the children in this family. Now, a family can only have one head, and that is the father. Father's the head, mother runs it. That's the way it's gonna work here.“<sup>470</sup>

In den einzigen Situationen, in denen Frauen vorkommen, wird auf den privaten Raum zu Hause rekurriert. Wie bereits erwähnt, stellen sich auch in den anderen Filmen die privaten Räume an weibliche Personen gekoppelt als sanft, unschuldig und harmlos dar, was durch den Einsatz, sanfter Farbtöne und ruhiger, romantischer Musik erreicht wird. Frauen in der weit entfernten Heimat werden interessanterweise in den unterschiedlichen Filmen relativ ähnlich dargestellt. In *The Thin Red Line* erhält Private Bell einen Brief seiner Frau, die von ihm die Scheidung will, weil sie sich in einen anderen Mann verliebt hat und diesen heiraten will.<sup>471</sup> In *Pearl Harbor* verliebt sich Evelyn – im Glauben Rafe sei während eines Einsatzes in Europa getötet worden – in Danny und beginnt mit ihm eine Beziehung.<sup>472</sup> In beiden Filmen sind es die Frauen, die, während die Männer als Beschützer in den Krieg ziehen, untreu werden und sich andere Männer suchen. Schließlich wirkt das Verhalten der Frauen reichlich undankbar, ist doch der Schutz der Frauen der eigentliche Kriegsgrund und diese schaffen es dabei nicht einmal, ihren Beschützern gebührend zu danken. In *Pearl Harbor* wird die Untreue von Evelyn auf die Spitze getrieben, indem sie, nachdem sie von Rafe zu Danny gewechselt hat, nach Dannys Tod am Schluss wieder an der Seite Rafe zu sehen ist.<sup>473</sup> In *Black Hawk Down* erfolgt der einzige Bezug zu einer Frau durch den Anruf eines Soldaten zu Hause, bevor der Einsatz beginnt. Er erreicht nur den Anrufbeantworter und spricht eine Nachricht darauf. Die Frau kommt in diesem Moment gerade nach Hause, bepackt mit einer vollen Tüte Lebensmittel.<sup>474</sup> In *Three Kings* ruft Troy Barlow seine Frau mit einem irakischen

---

<sup>469</sup> *The Thin Red Line* 1998 2:00:44

<sup>470</sup> Ebd. 2:31:20

<sup>471</sup> Vgl. Ebd. 2:07:20

<sup>472</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 1:12:55

<sup>473</sup> Vgl. Ebd. 2:44:23

<sup>474</sup> Vgl. *Black Hawk Down* 2001 29:30

Telefon aus einer kleinen Kammer an, in die er von ein paar Irakern gesperrt wurde. Er bittet sie um Hilfe, während sie in Verkennung der Situation nur davon redet, dass sie ihm ein Vorstellungsgespräch bei einer Firma besorgen könnte, wenn er wieder zurück käme.<sup>475</sup> In *Black Hawk Down* wie in *Three Kings* entsteht der Eindruck, dass die Männer in fernen Ländern kämpfen, während die Frauen in ihrer Rolle als passive Konsumentinnen auftreten. Konsum wird hier über die Erwähnung des Jobangebots im einen Fall und über die Darstellung der Lebensmitteltüte im anderen dargestellt. Ein ähnlicher Eindruck entsteht in *Pearl Harbor*, als Rafe nach Europa geht, um zu kämpfen, während die Krankenschwestern mit den auf Hawaii stationierten Soldaten eine große Party feiern.<sup>476</sup> Hier wird die Party allerdings vor allem aus Sicht der Frauen dargestellt, was dem Feiern einen naiven Beigeschmack gibt, da das Inferno herannaht. Dabei hat Konsum eine feminisierte und passive Konnotation, während der Kampf aktiv bleibt.<sup>477</sup>

In *Three Kings* wird mit der Reporterin Adriana Cruz eine Frau dargestellt, die trotz ihres vergleichsweise wichtigen Status als Person der Medien in ihrer Passivität verhaftet ist, weil sie in ihren Handlungen nach wie vor abhängig von männlichen Personen bleibt. Zudem wird sie als aggressiv und karrieregeil charakterisiert, sonstige Handlungsmotive hat sie keine. Schlussendlich legitimiert sie durch ihre Berichterstattung das Vorgehen der Protagonisten, denen sie dadurch sogar die ehrenhafte Entlassung aus der Armee ermöglicht.<sup>478</sup>

Cruz nimmt dabei eine ganz bestimmte Rolle ein, da sie die Medien stellvertretend darstellen soll. Normalerweise gestaltet sich Krieg als „fields of gender, in which enemies are depicted as feminine, wives and mothers and girl friends are justifications for fighting, and vocabularies are sexually motivated.“<sup>479</sup> Oftmals tauchen in Kriegsfilmen Frauen auch noch als Prostituierte auf, beispielsweise in *Full Metal Jacket*<sup>480</sup>, sonst sind ihre Rollen eben meist auf die Rollen von Müttern oder Lebensgefährtinnen der Soldaten reduziert. Genauso wird der Feind oftmals feminisiert dargestellt. Abgesehen von Japanern in *The Thin Red Line* finden sich vor allem in *Three Kings* Beispiele, wie die Staaten des Feindes ihrer Beschützerfunktion nicht gerecht werden. So fleht eine irakische Frau die US-amerikanischen Soldaten an: „Don’t

---

<sup>475</sup> Vgl. *Three Kings* 1999 51:15

<sup>476</sup> Vgl. *Pearl Harbor* 2001 36:24

<sup>477</sup> Vgl. Kappert 2008

<sup>478</sup> Vgl. *Three Kings* 1999 1:43:58

<sup>479</sup> Jeffords 1989 Preface xi

<sup>480</sup> Vgl. *Full Metal Jacket* 1987

leave. Please don't leave.“<sup>481</sup> Offenbar gewähren ihr die irakischen Männer und somit der irakische Staat nicht den Schutz, dessen sie bedarf, was die sexuelle Unzulänglichkeit des irakischen Staates unterstreichen soll. Die USA als potenter, maskuliner Staat schützt somit den feminisierten Staat vor dem Übergriff oder der Invasion (oder Penetration) eines anderen Staates oder eines Kollektivs, in diesem Fall Saddam Hussein und seiner Armee.<sup>482</sup> Diese vergeschlechtlichte Argumentation wiederholt sich auch in anderen Kriegen.

In *Three Kings* treffen die Protagonisten auf RebellInnen. Diesen gelingt Dank der US-Soldaten die Flucht in den Iran. Dabei werden die RebellInnen, die mittlerweile Flüchtlinge sind, gefangen genommen und müssen von den US-Soldaten befreit werden. Im Laufe des Films degenerieren die RebellInnen also von relativ emanzipierten FreiheitskämpferInnen zu hilflosen, feminisierten Flüchtlingen. Ebenso interessant mutet die geschlechtliche Hierarchie innerhalb der RebellInnengruppe an. Denn obwohl durchaus viele Frauen der Gruppe angehören, sind die einzigen sprechenden und waffentragenden Akteure Männer. Auch in *Pearl Harbor* verharren Frauen in Rollen, die sie passiv erscheinen lassen. Evelyns Beziehung zu Rafe als auch zu Danny ist hier sehr aussagekräftig, da sie in beiden Beziehungen passive Rollen einnimmt, in denen die Männer die Definitionsmacht über ihr eigenes Tun haben, während Evelyn von den zuvor gesetzten Handlungen der Männer abhängig ist. Sie ist diejenige, die zweimal von einem Mann, einmal Rafe und einmal Danny, in der Heimat zurückgelassen wird, während er in den Krieg zieht. Evelyns Rolle als Krankenschwester öffnen den Raum im Film, ihr einen aktiven Part in der Geschichte zu geben. Jedoch verharrt ihr Charakter in der Passivität des Wartens auf eine Nachricht des Geliebten von der Front.

Der Film bezieht klar Stellung dazu, worum es im Krieg geht. So kommt Leutnant Doolittle zu dem Schluss, dass es im Krieg mit Japan um „respect“<sup>483</sup> geht. Ebenso begründet der Schiffskoch der Arizona, Dorie Miller, warum er sich in Schaukämpfen mit Navy-Soldaten prügelt: Um Respekt zu verdienen und „[to] become a man.“<sup>484</sup> Diese Form des Respekts bleibt offensichtlich Männern überlassen, da Frauen an eben diesen Handlungen nicht teilhaben können, durch die man Respekt verdienen kann. In *Black Hawk Down* erläutert der Soldat Hoot, warum er sich nochmals nach Mogadischu hinein wagt, um weiterzukämpfen:

---

<sup>481</sup> *Three Kings* 1999 37:15

<sup>482</sup> Vgl. Faludi 2007 S.283

<sup>483</sup> *Pearl Harbor* 2001 2:22:52

<sup>484</sup> Ebd. 45:47

„There's still men out there. Goddam. When I go home, people ask me, they say: 'Hey Hoot, why do you do it man? Why? You some kind of war junkie?' I won't say a goddam word. Why? They won't understand. They won't understand why we do it. They won't understand, it's about the men next to you. And that's it. That's all it is.“<sup>485</sup>

Interessanterweise findet sich hier wie zu Beginn von *The Hurt Locker* der Hinweis darauf, dass Krieg eine Form von Droge darstellt. Weiters stellt sich die Frage, wer gemeint ist mit denen, die nicht verstehen würden, worum es im Krieg geht. Hier – wie auch in anderen Kriegsfilmen – bezieht sich die Aussage zwar nicht ausschließlich aber doch hauptsächlich auf Frauen, da diese im Film gezeigt werden als diejenigen Akteurinnen, die nicht am Krieg teilhaben. Die bereits mehrmals angesprochene Erwähnung des Kameraden an seiner Seite entspricht wieder der männerbündischen Struktur des Kriegs-Narrativs, nämlich „to create the illusion of a collective experience [...], as if there were a common bond behind the varied incidents recounted in these narratives.“<sup>486</sup>

#### 4.5.2 Darstellung nach 9/11

Wie kaum ein anderer Film stellt *Flags of our Fathers* das Kameradschaftsmotiv in den Vordergrund. Es erscheint daher wenig verwunderlich, dass er die Darstellung weiblicher Motive von seinen Vorgängerfilmen wie *Three Kings* und *Pearl Harbor* fortsetzt und verstärkt. Die präsenteste weibliche Person stellt Pauline Harnois dar, die Verlobte von Rene Gagnon. Von Beginn an drängt sie sich mit Rene vor jede Kamera, um sich in dem von ihm erkämpften Ruhm zu suhlen. Während Rene und seine zwei Kameraden bald genug haben von all dem Medienrummel, scheint ihre Mediengeilheit nicht enden wollend. Ganz im Gegenteil, so drängt sie sich aus der Masse heraus zu Rene auf eine Bühne, um stolz zu verkünden, dass sie seine Freundin sei. Rene, eher überfordert mit der Situation, dreht sich hilfesuchend zu seinen Kameraden um, während Pauline das Rampenlicht genießt.<sup>487</sup> Wenig später verkündet Pauline vor der interessierten Presse, dass sie Rene heiraten werde. Während sie stolz den Verlobungsring vor die Kameras der Journalisten hält, hat sich Rene schon längst abgewendet, um mit seinem Kameraden zu sprechen.<sup>488</sup> Während also die Soldaten auf Iwo Jima die Rettung der Welt erkämpft haben, kann und will die Frau, Pauline, die Bedeutung dieses Kampfes nicht verstehen. Vielmehr versucht sie, aus dem vermarkteten Heldentum Renes auch noch Kapital für ihre eigene Popularität herauszuschlagen. Damit entspricht sie

---

<sup>485</sup> Black Hawk Down 2001 2:06:20

<sup>486</sup> Jeffords 1989 S.25

<sup>487</sup> Vgl. *Flags of our Fathers* 2006 1:02:24

<sup>488</sup> Vgl. Ebd. 1:36:33

dem vorhin bereits entworfenen Bild der Frau als Konsumentin. Die Konstruktion männlicher Identität vollzieht sich, anhand des oftmaligen Rekurrerens auf die gefallen Kameraden und die Kameradschaft. Hier dient nochmals das Schlusszitat des Erzählers zur Illustrierung: „They may have fought for their country but they died for their friends.“<sup>489</sup> Die Nation erhält hier sekundäre Bedeutung, schlussendlich bleibt das Militär und das Soldatentum als „mythic bonding of brothers“<sup>490</sup> bestehen. Die Freunde, für die gestorben wurde, waren die Kameraden, mit denen gekämpft wurde. Mit diesem Satz erfolgt gleichzeitig der Ausschluss von Frauen, für die offenbar nicht gestorben wird. Eine pessimistischere Interpretation wäre, dass nur die Kameraden (und damit abermals nicht die Frauen) es wert sind, das Opfer des eigenen Lebens zu erbringen.

Faludi schreibt über den *war on terror*, dass „[v]ery quickly, women’s rights went from being a reason to invade Afghanistan to an irrelevancy.“<sup>491</sup> Genauso wenig spielen Frauenrechte in den Irakkriegs-Filmen *The Hurt Locker* und *Body of Lies* eine Rolle. Die Krieger sind abermals Männer, Frauen sind in zivile Rollen verbannt. Um wieder das weibliche Unverständnis für den Krieg zu veranschaulichen, eignet sich eine Szene in *Body of Lies*, die einen Dialog zwischen dem telefonierenden Hoffman und seiner Frau stattfindet:

„FRAU: Ed, it’s 6:00 in the morning!

HOFFMAN: Saving civilization, honey.“<sup>492</sup>

Die lapidare Antwort Hoffmans macht deutlich, dass Wichtigeres zu tun sei, als auf den Hinweis der Frau bezüglich der Uhrzeit zu hören. Sie ist fast wortwörtlich Ausdruck dessen, was Faludi als mediale Mentalität nach 9/11 ausmacht, nämlich „not now, honey, we’re at war.“<sup>493</sup> Damit wird suggeriert, dass jeglicher Ausdruck von (vor allem von Frauen) geäußerten Befindlichkeiten unpassend und der Situation nicht angemessen erscheint, da im Kriegsfall keine gesellschaftlichen Hierarchien mehr bestünden. Hierarchische Differenzen werden negiert und dem Wertesystem des *survivals* untergeordnet.<sup>494</sup> Schließlich, so die Filme, kann man sich ja nicht um jedes kleine Problem kümmern, wenn das Schicksal der Welt auf dem Spiel steht.

---

<sup>489</sup> Ebd. 1:57:12

<sup>490</sup> Jeffords 1989 S.39

<sup>491</sup> Faludi 2007 S.42

<sup>492</sup> *Body of Lies* 2008 13:15

<sup>493</sup> Faludi 2007 S.22

<sup>494</sup> Vgl. Jeffords 1989 S.54

Die einzige wichtige weibliche Person im *Body of Lies*, eine iranisch-jordanische Krankenschwester namens Aisha, freundet sich mit Ferris an. Jedoch wird sie gegen seinen Willen in den Konflikt hineingezogen und schließlich entführt. Schlussendlich stellt sich heraus, dass die Entführung vom jordanischen Geheimdienst nur vorgetäuscht wurde, dennoch entscheidet Ferris am Schluss, sie nicht mehr aufzusuchen.<sup>495</sup> Auch er hat versagt, ihr Schutz zu gewähren und kann sie daher nicht mehr treffen. Die Entscheidung, den Kontakt mit ihr aufzunehmen war somit zu Beginn ebenso seine Entscheidung, wie der Abbruch des Kontaktes zu ihr eine Handlung von ihm darstellt. Er bleibt somit der aktive Part der beiden. Die extreme Erfahrung des Krieges, die in der Folterszene ihren Höhepunkt findet und ihn körperlich sichtlich gezeichnet hat, bewirkt schließlich den Abbruch der Beziehung zu Aisha.

In *The Hurt Locker* ist es der Protagonist William James, der nach dem Krieg keine Möglichkeit zur Kommunikation mit seiner Frau Connie findet. Bereits in der Mitte des Films ruft er sie an, als sie abhebt, schweigt er und legt schließlich wieder auf.<sup>496</sup> Am Ende erzählt er von seinen Erfahrungen, Connie ignoriert ihn mehr oder weniger und schickt ihn stattdessen einkaufen, was ihn überfordert. Wieder entsteht hier eine Verbindung zwischen Weiblichkeit und Konsum als passives Gegenstück zur sinnvollen, aktiven Aufgabe des Kriegsführens. Wie gesagt, verkommt der Krieg in *The Hurt Locker* zu einem Krieg, der zum Selbstzweck wird. So erkennt James am Schluss: „And you forget about the few things you love. By the time you turn my age it's maybe only one or two things. With me I think it's one.“<sup>497</sup> Mit dem einen Ding, das er noch liebt, meint James den Krieg, denn in der nächsten Einstellung kehrt er in genau dorthin zurück, nämlich in den Irak. Wenn Hoot in *Black Hawk Down* also davon spricht, dass er niemandem vom Krieg erzählen kann, weil die, die den Krieg nicht gesehen haben, ihn nicht verstehen können, so entspricht das schlussendlich auch dem Verständnis James'. Daher entscheidet James sich genauso wie Hoot, zurück in den Kampf zu gehen. Die zivile Welt ist schon längst keine Alternative mehr. Und damit verbindet sich *The Hurt Locker* mit *Body of Lies* und *Flags of our Fathers*.

Praktisch in allen Filmen stellen Frauen, sofern sie überhaupt vorkommen, die Akteurinnen dar, die die wahre Natur des Krieges verkehren. Während die Männer dafür kämpfen, dass die Nation geschützt wird, nützen Frauen den Krieg dazu, ihre Partikularinteressen durchzusetzen (z.B.: Pauline in *Flags of our Fathers* oder Adriana Cruz in *Three Kings*). Sie haben meist

---

<sup>495</sup> Vgl. *Body of Lies* 2008 1:56:38

<sup>496</sup> Vgl. *The Hurt Locker* 2008 1:25:45

<sup>497</sup> Ebd. 2:01:20

ganz andere Sorgen als den Krieg, was ihnen einen naiven Charakter gibt, da im Krieg nur der Sieg zählen müsste. Gleichzeitig generieren sich Frauen durchwegs als Konsumentinnen. Bei dieser Darstellung findet in den Filmen nach 9/11 eine Vereinheitlichung statt, so sind danach alle weiblichen Hauptakteurinnen in irgendeiner Form vom Konsumgedanken getrieben. Konsum wird allerdings kritisch betrachtet, quasi als passive Aktivität gegenüber der aktiven Handlung des Kampfes. Eine weitere Implikation ist, dass es die Männer sind, die durch ihren Krieg den Frauen deren Wohlstand sichern, ohne dass diese dabei registrieren, dass sie den Männern eigentlich dankbar sein sollten. All diese Darstellungen ändern sich kaum nach 9/11. Was sich sehr wohl ändert ist, dass der zivile Raum, der von den Frauen besetzt wird, für die Männer zunehmend weniger zur lebberen Alternative wird. Der Krieg ist der Ort, an den Männer müssen, um einen Sinn in ihrem Tun zu erfahren. Frauen sind Schuld daran, dass Männer nicht mehr in den feminisierten zivilen Raum eintreten können, während der Krieg zum Selbstzweck und zur Bestärkung der Männer wird.

## 5. Conclusio

Die Darstellungen von Raum, Körper, Staatlichkeit, Herrschaft und Geschlecht haben eines gemeinsam: Sie stehen alle für einen Legitimationsdiskurs, der in den Filmen ausgedrückt wird. Dabei geht es um die Legitimation der Kriege, präziser gesagt: Um die Legitimation der amerikanischen Kriege.

Die größte Veränderung im Bezug auf Legitimationsstrategien der Filme lässt sich innerhalb der Kategorie Raum und der Kategorie Körper feststellen. Der Raumverlust steht vor allem bei der Darstellung postmoderner Kriegsformen nach 9/11 im Zentrum. Dieser spielt bereits vor 9/11 eine Rolle, die Filme danach setzen diese Entwicklung weiter fort und verdeutlichen die Entgrenzung der Gewalt. Die Darstellung von Körper verändert sich nach 9/11 bei Filmen postmoderner sowie moderner Kriege. Ebenso wie der Raum ist auch der Körper entgrenzt und kann sich nur mehr schwer über Extremerfahrungen, denen er ausgesetzt ist, definieren. Das Veranschaulichen der Stärke der US-amerikanischen Körper wird zunehmend schwierig, daher nimmt die Darstellung der Schwäche der Feindeskörper eine wichtigere Rolle ein. Ähnlich verhält es mit der Darstellung von Staatlichkeit. Während Staat und Heldentum als Motive nach 9/11 zunehmend schwieriger darzustellen sind – was nicht bedeutet, dass diese aussterben – kehrt das bereits vor 9/11 oftmals gezeigte Motiv der Kameradschaft in die filmische Darstellung zurück. Gleichzeitig hat die Kameradschaft lediglich in einem der drei Filme nach 9/11 nachhaltig Bestand. Die schwache Darstellung einer schwächelnden Staatlichkeit reicht aber immer noch aus, um die Legitimität der Staatlichkeit eines *failed state* zu übertreffen. In der Darstellung von Herrschaft änderte sich nach 9/11 vor allem das Bild des Feindes. Nach 9/11 scheint jede Möglichkeit, zu verhandeln, aufgelöst zu sein. Der Feind ist ebensowenig bereit zu verhandeln – handelt es sich doch um überideologisierte Bösewichte – wie die USA ihre Wertvorstellungen für nicht verhandelbar erklären. Die Darstellung von Geschlecht perpetuiert die von mir angesprochenen Dichotomien. Obwohl in den Filmen Raum wäre, bestimmte Dichotomien aufzubrechen, verharren weibliche Akteurinnen in ihrer Passivität. Militärische Strukturen bleiben Männern vorbehalten und stellen sich als wichtig für die Konstruktion männlicher Identitäten dar.

Die Legitimationsstränge der fünf Kategorien sind ineinander verzahnt und nehmen aufeinander Bezug. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Legitimation über Körper und Raum zunehmend schwieriger wird, während vor allem Herrschaft und Geschlecht wieder bedeutender werden, um Legitimation zu schaffen. In beiden Kategorien

sowie in der Kategorie der Staatlichkeit müssen sich die Akteure der Filme jedoch mehr durch die Schwäche der Feinde definieren als durch die eigene Stärke. Dadurch bekommt das Zitat Schönenborns, das ich in der Einleitung bereits erwähnt habe, seine Berechtigung, wenn er sagt: „Die USA sind ein Land, das sich heute nicht mehr aus eigener Stärke definiert, sondern aus Tod und Niederlage anderer.“<sup>498</sup>

Die Legitimationsstrategien im US-amerikanischen Kriegsfilm sind nicht neu. Sie finden ihre Wurzeln in den ideologischen Erzählstrukturen des Kalten Krieges. Die Darstellungskonventionen, die sich nach 9/11 zum Teil verändern, stellen kaum etwas komplett neues dar, sondern greifen lediglich alte auf.

Die Frage stellt sich, ob Darstellungsformen, die ein hierarchisches, paternalistisches und militaristisches Bild von der Welt entwerfen, wirklich dazu führen, einer sehr großen Gruppe an RezipientInnen einen realistischen und friedvollen Eindruck von der Welt zu geben. Da ich das stark bezweifle, möchte ich gerne mit einem Zitat von Barber schließen:

„I diagnose and criticize the dangerous and all-too American notion – not original with President Bush – that the world is a Manichaeian battlefield painted in blacks and whites, where Evil and Good confront each other at a series of secular Armageddons. I propose rather a world of somber grays, where the good guys are not all of good after all and the bad guys aren't all so bad. Not angels and monsters but frail, muddling, sometimes noble, often deluded creatures of ambiguity, less dreadful than they secretly fear, perhaps, but never so noble as they publicly boast.“<sup>499</sup>

---

<sup>498</sup> Schönenborn 2011 0:23

<sup>499</sup> Barber 2004 S.17

# Anhang

## *Bibliographie*

### Literatur

- Adam, Armin (1991) Raumrevolution. Ein Beitrag zur Theorie des totalen Krieges. In: Stingelin, Martin/Scherer, Wolfgang (Hg.) (1991) *Hard War/Soft War. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. Wilhelm Fink. München. S.145-158
- Adhobani, Jamila (2004) Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003. In: Petersen, Christer (Hg.) (2004) *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 1: Nordamerika und Europa*. S.68-95
- Altheide, David L. (2010) Fear, Terrorism, and Popular Culture. In: Birkenstein, Jeff/Froula, Anna/Randell, Karen (Hg.) (2010) *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the 'War on Terror'*. Continuum. New York. S.11-22
- Anderson, Benedict (2006) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. London/New York
- Ashworth, Lucian M./Swatuk, Larry A. (1998) Masculinity and the Fear of Emasculation in International Relations Theory. In: Parpart, Jane/Zalewski, Marysia (1998) *The "Man" Question in International Relations*. Westview Press. Colorado. S. 73-92
- Aslan, Reza (2010) Foreword. In: Birkenstein, Jeff/Froula, Anna/Randell, Karen (2010) *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the 'War on Terror'*. Continuum. New York. S.xi-xiii
- Badsey, Stephen (2002) The depiction of war reporters in Hollywood feature films from the Vietnam War to the present. In: *Film History*. 14/3-4. S.243-260
- Barber, Benjamin R. (2004) *Fear's Empire. War, Terrorism, and Democracy*. W. W. Norton & Company. London/New York
- Bauer, Kurt (2008) *Nationalsozialismus. Ursprünge, Anfänge, Aufstieg und Fall*. Böhlau. Wien/Köln/Weimar
- Bauman, Zygmunt (2005) Politische Körper und Staatskörper in der flüssig-modernen Konsumentengesellschaft. In: Schroer, Markus (Hg.) *Soziologie des Körpers*. S.189-214
- Baumgart, Lars (2004) Schlachtengetümmel zwischen Authentizität und Ästhetizismus. Die Darstellung des Kampfes im gegenwärtigen Kriegsfilm. In: Petersen, Christer (Hg.) (2004) *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 1: Nordamerika und Europa*. S.132-169
- Beck, Ulrich (2003) The Silence of Words. On Terror and War. In: *Security Dialogue*. 34/3. S.255-267
- Beck, Ulrich (2004) *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Suhrkamp. Frankfurt am Main
- Beck, Ulrich (2005) War Is Peace. On Post-National War. In: *Security Dialogue*. 36/1. S.5-26
- Beicken, Peter (2007) *Wie interpretiert man einen Film?* Reclam. Stuttgart
- Bennis, Phyllis (2003) *Before & After. US Foreign Policy and the War on Terrorism*. Arris Books. Gloucestershire

- Birkenstein, Jeff/Froula, Anna/Randell, Karen (2010) Introduction. In: Birkenstein, Jeff/Froula, Anna/Randell, Karen (Hg.) (2010) *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the 'War on Terror'*. Continuum. New York. S.1-10
- Bleiker, Roland/Hutchison, Emma (2008) *Fear No More. Emotions and World Politics*. *Review of International Studies*. 34/1. S. 115-135
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (2001) *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill. New York
- Bourdieu, Pierre (1987) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp. Frankfurt am Main
- Bourdieu, Pierre (1997) *Die männliche Herrschaft*. In: Döbling, Irene/Krais, Beate (Hg.) (1997) *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. S.153-217
- Bourdieu, Pierre (2005) *Die männliche Herrschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Brady, Jacqueline (2004) *Cultivating Critical Eyes. Teaching 9/11 through Video and Cinema*. In: *Cinema Journal*. 43/2. S.96-99
- Brown, Sarah (1988) *Feminism, International Theory, and International Relations of Gender Inequality*. *Millennium: Journal of International Studies*. 17/3. S. 461-475
- Bürger, Peter (2005): *Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm. Ein Überblick*. In: Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hg.) (2005): *Krieg und Film. Lit.* Münster. S.237-265
- Butter, Michael/Christ, Birte/Keller, Patrick (2011) *Einleitung*. In: Butter, Michael/Christ, Birte/Keller, Patrick (Hg.) (2011) *9/11. Kein Tag, der die Welt veränderte*. Ferdinand Schöningh. Paderborn. S.7-12
- Buzan, Barry (2003) *Implications for the Study of International Relations*. In: Buckley, Mary/Fawn, Rick (Hg.) (2003) *Global Responses to Terrorism. 9/11, Afghanistan and beyond*. Routledge. New York. S. 296-309
- Callinicos, Alex (2003) *The New Mandarins of American Power. The Bush Administration's Plans for the World*. Polity Press. Cambridge
- Campbell, David (2007) *Poststructuralism*. In: Dunne, Tim/Kurki, Milja/Smith, Steve (Hg.) (2007) *International Relations Theories. Discipline and Diversity*. Oxford University Press. New York/Oxford. S. 203-228
- Castonguay, James (2004) *Conglomeration, New Media and the Cultural Production of the 'War on Terror'*. In: *Cinema Journal*. 43/4. S.102-108
- Chan, Stephen (2005) *Out of Evil. New International Politics and Old Doctrines of War*. I.B. Tauris. London/New York
- Chomsky, Noam (2001) *9-11. Seven Stories*. New York
- Chomsky, Noam (2007) *Failed States. The Abuse of Power and the Assault on Democracy*. Penguin Books. London
- Christ, Birte (2011) *Männer*. In: Butter, Michael/Christ, Birte/Keller, Patrick (Hg.) (2011) *9/11. Kein Tag, der die Welt veränderte*. Ferdinand Schöningh. Paderborn. S.91-106
- Clarke, Michael (2001) *War in the New International Order*. In: *International Affairs*. 77/3. S.663-671
- von Clausewitz, Carl (2007) *Vom Kriege*. Rowohlt. Hamburg
- Carl-McGarth, Stefan/Schirra, Jörg R. J. (2002) *Identifikationsformen in Computerspiel und Spielfilm*. In: Strübel, Michael (Hg.) (2002): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Leske und Budrich. Opladen. S.147-161

- Casey, Bernadette (Hg.) (2002) *Television Studies. The Key Concepts*. Routledge. London/New York
- Coker, Christopher (2004) *The Future of War. The Re-Enchantment of War in the Twenty-First Century*. Blackwell. Oxford
- Colás, Alejandro/Saull, Richard (2006) Introduction: The War on Terror and the Cold War. In: Colás, Alejandro/Saull, Richard (Hg.) (2006) *The War on Terror and the American 'Empire' after the Cold War*. Routledge. London/New York. S.1-23
- Connell, R.W. (2005) *Masculinities*. University of California Press. Berkely/Los Angeles
- Cox, Michael (2004) Empire, Imperialism and the Bush Doctrine. *Review of International Studies*. 30/4. S. 585-608
- Creeber, Glen (2006) Decoding Television. Issues of Ideology and Discourse. In: Creeber, Glen (Hg.) (2006) *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*. British Film Institute. London. S.44-55
- Cuomo, Chris J. (1996) War Is Not Just an Event: Reflections on the Significance of Everyday Violence. *Hypatia*. 11/4. S.30-45
- D'Amico, Francine (2003) Staatsbürgerstatus und Militär in den USA. Die Bedeutung von Klasse, Rasse, Gender und Sexualität für den staatsbürgerlichen Status. In: Eifler, Christine/Seifert, Ruth (Hg.) (2003) *Gender und Militär. Internationale Erfahrungen mit Frauen und Männern in Streitkräften*. Ulrike Helmer. Königstein/Taunus. S.279-308
- Desch, Michael C. (1996) War and Strong States, Peace and Weak States? *International Organization*. 50/2. S.237-268
- Devetak, Richard (2009) Post-structuralism. In: Burchill, Scott et al. (Hg.) (2009) *Theories of International Relations*. Palgrave Macmillan. Basingstoke. S. 183-211
- Dietrich, Wolfgang (2006) Plädoyer für die vielen Frieden. In: Dietrich, Wolfgang/Echavarria, Josefina/Koppensteiner, Norbert (Hg.) (2006) *Schlüsseltexzte der Friedensforschung*. S.140-162
- Dietrich, Wolfgang (2008) *Satyagraha* als Methode der Transformation neuer Formen von Krieg und Terror. In: Sützl, Wolfgang/Wallnöfer, Doris (Hg.) (2008) *Gewalt und Präzision. Krieg und Sicherheit in Zeiten des War on Terror*. Turia und Kant. Wien. S.99-116
- Distelmeyer, Jan (2006): Der Soldat James Ryan. In: Klein, Thomas/Siglegger, Marcus/Traber, Bobo (Hg.) (2006): *Filmgenres. Kriegsfilm*. Reclam. Stuttgart. S.331-336
- Donnelly, Jack (2009) Realism. In: Burchill, Scott et al. (Hg.) (2009) *Theories of International Relations*. Palgrave Macmillan. Basingstoke. S.31-56
- Dörner, Andreas (1998a) Das politisch Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Hofmann, Wilhelm (Hg.) (1998): *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. Nomos. Baden-Baden
- Dörner, Andreas (1998b) Zivilreligion als politisches Drama. Politisch-kulturelle Traditionen in der populären Medienkultur der USA. In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.) (1998) *Inszenierungsgesellschaft*. VS Verlag. Wiesbaden. S.543-564
- Dörner, Andreas (2002) Die politische Kultur der Gewalt. Zur Inszenierung von Gewalt als Teil des expressiven Individualismus im amerikanischen Film. In: Strübel, Michael (Hg.) (2002) *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Leske und Budrich. Opladen. S.17-37

- Dörner, Andreas (2006) Medienkultur und politische Öffentlichkeit. Perspektiven und Probleme der Cultural Studies aus politikwissenschaftlicher Sicht. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.) Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. VS. Wiesbaden. S.219-236
- Dower, John W. (2010) Cultures of War. Pearl Harbor, Hiroshima, 9-11, Iraq. W.W. Norton. London/New York
- Duffield, Mark (2008) Global Governance and the New Wars. The Merging of Development and Security. Zed Books. London/New York
- Dunn, David Hastings (2003) Myths, Motivations and 'Misunderestimations'. The Bush Administration and Iraq. International Affairs. 79/2. S. 279-297
- Eagleton, Terry (1993) Ideologie. Eine Einführung. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar
- Echavarria, Josefina/Koppensteiner, Norbert (2008) Scherze über die Sicherheitsmaßnahmen führen zu Ihrer Festnahme! In: Sützl, Wolfgang/Wallnöfer, Doris (2008) Gewalt und Präzision. Krieg und Sicherheit in Zeiten des *War on Terror*. Turia und Kant. Wien. S.45-57
- Ehrenreich, Barbara (1999) Men Hate War Too. Foreign Affairs. 78/1. S. 118-122
- Eifler, Christine/Seifert, Ruth (2003) zur Einführung: Gender und Militär. In: Eifler, Christine/Seifert, Ruth (Hg.) (2003) Gender und Militär. Internationale Erfahrungen mit Frauen und Männern in Streitkräften. Ulrike Helmer. Königstein/Taunus. S.10-22
- Elshtain, Jean Bethke (1998) Women and War: Ten Years On. Review of International Studies. 24/4. S. 447-460
- Enders, Walter/Sandler, Todd (2005) After 9/11. Is it All Different Now? In: The Journal of Conflict Resolution. 49/2. S.259-27
- Endres, Johannes (2008) Sicherheit als kulturelles Paradigma. Hobbes, Burke, Schiller und die Theorie des Erhabenen. In: Petersen, Christer/Riou, Jeanne (Hg.) (2008): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 3: Terror. Ludwig. Kiel. S.65-96
- Enloe, Cynthia H. (2000) Bananas, Beaches and Bases. Making Feminist Sense of International Politics. University of California Press. Berkeley
- Faludi, Susan (2001) Männer. Das betrogene Geschlecht. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg
- Faludi, Susan (2007) The Terror Dream. What 9/11 revealed about America. Atlantic Books. London
- Faulstich, Werner (2008) Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink. Paderborn
- Ferguson, Brian (1999) Perilous Positions. Foreign Affairs. 78/1. S. 125-127
- Ferguson, Yale H./Mansbach, Richard W. (1988) The Elusive Quest. Theory and International Politics. University of South Carolina Press. Columbia
- Finlan, Alistair (2006) International Security. In: Buckley, Mary/Singh, Robert (Hg.) (2006) The Bush Doctrine and the War on Terrorism. Global Responses, Global Consequences. Routledge. London/New York. S. 150-163
- Forster, Edgar (2003) Der Faszination des Krieges erliegen. Männlichkeit und die Rettung des Lebendigen. In: Neissl, Julia et al. (Hg.) (2003) Männerkrieg und Frauenfrieden. Geschlechterdimensionen in kriegerischen Konflikten. Promedia. Wien. S.31-46
- Frey, Eric (2004) Schwarzbuch USA. Eichborn. Frankfurt am Main
- Galtung, Johan (1998) Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur. Leske + Budrich. Opladen

- Geis, Anna (2010) Die Kontroversen über die „neuen“ Kriege der Gegenwart: Wie sinnvoll ist die Rede vom „Neuen“? In: ÖSFK (Hg.) (2010) Söldner, Schurken, Seepiraten. Von der Privatisierung der Sicherheit und dem Chaos der „neuen“ Kriege. Lit. Wien. S.61-74
- Gindin, Sam/Panditch, Leo (2006) The Unique American Empire. In: Colás, Alejandro/Saull, Richard (Hg.) (2006) The War on Terror and the American 'Empire' After the Cold War. Routledge. London/New York. S. 24-43
- Goldstein, R.J. (2001) War and Gender. How Gender Shapes the War System and Vice Versa. Cambridge University Press. Cambridge
- Gray, Chris Hables (2008) Peak Empire und der Postmoderne Krieg. In: Sützl, Wolfgang/Wallnöfer, Doris (Hg.) (2008) Gewalt und Präzision. Krieg und Sicherheit in Zeiten des *War on Terror*. Turia und Kant. Wien. S.15-44
- Gurtov, Mel (2006) Superpower on Crusade. The Bush Doctrine in US Foreign Policy. Lynne Rienner. Boulder/London
- Hacke, Christian (2002) Zur Weltmacht verdammt. Die amerikanische Außenpolitik von J. F. Kennedy bis G. W. Bush. Ullstein. München
- Hacker, Barton C. (1988) From Military Revolution to Industrial Revolution. Armies, Women and Political Economy in Early Modern Europe. In: Isaksson, Eva (Hg.) (1988) Women and the Military System. S.11-29
- Hall, Stuart (2004) Kodieren/Dekodieren. In: Koivisto, Juha/Merkens, Andreas (Hg.) (2004) Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Argument. Hamburg
- Harders, Cilja (2004) Krieg und Frieden in den Internationalen Beziehungen. In: Rosenberger, Sieglinde K./Sauer, Birgit (Hg.) (2004): Politikwissenschaft und Geschlecht. WUV. Wien. S. 229-250
- Hartwig, Marcel (2011) Die traumatisierte Nation? >Pearl Harbor< und >9/11< als kulturelle Erinnerungen. Transcript. Bielefeld
- Heller, Heinz-B./Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (2007) Gräben und Fronten: Statt einer Einleitung. In: Heller, Heinz-B./Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hrg.) (2007) All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Schüren. Marburg. S.7-13
- Hickethier, Knut (2007) Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre. In: Heller, Heinz-B./Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hg.) (2007) All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Schüren. Marburg. S.41-63
- Hirsh, Michael (2002) Bush and the World. Foreign Affairs. 81/5. S. 18-43
- Hobe, Stephan (2008) Einführung in das Völkerrecht. Francke. Tübingen
- Hobsbawm, Eric (2009) Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Dtv. München
- Hodgson, Godfrey (2009) The Myth of American Exceptionalism. Yale University Press. London/New Haven
- Huaco, George A. (1971) On Ideology. Acta Sociologica. 14/4. S. 245-255
- Hunt, Michael H. (2009) Ideology and U.S. Foreign Policy. Yale University Press. London/New Haven
- Hutchings, Kimberley (2007) Making Sense of Masculinity and War. In: Men and Masculinities. 10/4. S.389-404
- Jabri, Vivienne (2006) War, Security and the Liberal State. Security Dialogue. 37/1. S.47-64

- Jackson, Robert J./Towle, Philip (2006) *Temptations of Power. The United States in Global Politics after 9/11*. Palgrave MacMillan. Basingstoke
- Jansen, Axel (2009) Der Kriegseintritt 1917 als Scharnierstelle des U.S.-amerikanischen > Nation Building<. In: Grandner, Margarete/Gräser, Marcus (Hg.) (2009) *Nordamerika. Geschichte und Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert*. S.95-111
- Jaquette, Jane S. (1999) *States Make War*. *Foreign Affairs*. 78/1. S. 128-129
- Jeffords, Susan (1989) *The Remasculinization of America. Gender and the Vietnam War*. Indiana University Press. Bloomington
- Jervis, Robert (2006) *Understanding Beliefs*. *Political Psychology*. 27/5. S. 641-663
- Johnson, Roger (2008) *Victory and Identity: The End of the Cold War in American Imagination*. In: Christie, Kenneth (Hg.) (2008) *United States Foreign Policy and National Identity in the 21st Century*. Routledge. London/New York. S. 3-19
- Jones, Kathleen B./ Jónasdóttir, Anna G. (1988) *The Political Interests of Gender. Developing Theory and Research with a Feminist Face*. Sage. London
- Kaldor, Mary (1991) *After the Cold War*. In: *Feminism Review*. 39. S.109-114
- Kaldor, Mary (1992) *Der imaginäre Krieg. Eine Geschichte des Ost-West-Konflikts*. Argument. Berlin/Hamburg
- Kaldor, Mary (2007) *Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung*. Suhrkamp. Frankfurt am Main
- Kalyvas, Stathis N. (2001) "New" and "Old" Civil Wars. A Valid Distinction? In: *World Politics*. 51/1. S.99-118
- Kappert, Ines (2008) *Der Mann in der Krise oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur*. Transcript. Bielefeld
- Keeton, Patricia (2004) *Reevaluating the 'Old' Cold War. A Dialectical Reading of Two 9/11 Narratives*. In: *Cinema Journal*. 43/4 S.114-121
- Kellner, Douglas (1995) *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. Routledge. London/New York
- Kellner, Douglas (2008) *9/11 and Spectacles of Terror in Contemporary Hollywood Film and Disney Television Republican Propaganda*. In: Petersen, Christer/Riou, Jeanne (Hg.) (2008) *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*. Band 3: *Terror*. Ludwig. Kiel. S.281-305
- Kellner, Douglas (2010) *Cinema Wars. Hollywood Films and Politics in the Bush-Cheney Era*. Wiley-Blackwell. Oxford
- Kelly, Andrew (1997) *Cinema and the Great War*. Routledge. London/New York
- Kennedy-Pipe, Caroline (2007) *The Origins of the Cold War*. Palgrave Macmillan. Basingstoke
- Kenny, Eva/Rowan, Rory (2008): >Ghostlike Abstractions<. *Enmity, Sovereignty, and the Discourse of the >War on Terror<*. In: Petersen, Christer/Riou, Jeanne (Hg.) (2008): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*. Band 3: *Terror*. Ludwig. Kiel. S.261-280
- Klaus, Elisabeth/Kassel, Susanne (2003) *Frauenrechte als Kriegslegitimation in den Medien*. In: Neissl, Julia et al. (Hg.) (2003) *Männerkrieg und Frauenfrieden. Geschlechterdimensionen in kriegesischen Konflikten*. Promedia. Wien. S.13-30
- Klein, Thomas/Siglegger, Marcus/Traber, Bobo (2006): *Einleitung*. In: Klein, Thomas/Siglegger, Marcus/Traber, Bobo (Hg.) (2006): *Filmgenres. Kriegsfilm*. Reclam. Stuttgart. S.9-28

- Köhler, Bettina (2011) Exkurs. Raum und Politik. In: Atac, Ilker/Kraler, Albert/Ziai (Hg.) Politik und Peripherie. Eine politikwissenschaftliche Einführung. Mandelbaum. Wien. S.39-43
- Kolko, Gabriel (2006) The Age of War. The United States Confronts the World. Lynne Rienner. Londo
- Korte, Helmut (2004) Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Erich Schmidt. Berlin
- Krause, Skadi (2008) Gerechte Kriege, ungerechte Feinde – Die Theorie des gerechten Krieges und ihre moralischen Implikationen. In: Münkler, Herfried/Malowitz, Karsten (Hg.) (2008) Humanitäre Intervention. Ein Instrument außenpolitischer Konfliktbearbeitung. Grundlagen und Diskussion. S.113-142
- Krebs, Ronald R./Lobasz, Jennifer (2009) The Sound of Silence: Rhetorical Coercion, Democratic Acquiescence, and the Iraq War. In: Cramer, Jane K./Thrall, A. Trevor (2009) American Foreign Policy and the Politics of Fear. Threat Inflation since 9/11. Routledge. London/New York. S. 117-134
- Kreisky, Eva (1995) Der Stoff aus dem die Staaten sind. Zur männerbündischen Fundierung politischer Ordnung. In: Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli (Hg.) (1995) Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften. S.85-124
- Kreisky, Eva (2008) Geschwächte Staaten, schwächelnde Männlichkeit und neue Kriege. In: Sützl, Wolfgang/Wallnöfer, Doris (Hg.) (2008) Gewalt und Präzision. Krieg und Sicherheit in Zeiten des *War on Terror*. Turia und Kant. Wien. S.137-163
- Kreisky, Eva (2011) Staatenlenker und Staatsdiener. Männlichkeiten im Bild des Staates. In: Kreisky, Eva/Löffler, Marion/Zelger, Sabine (Hg.) (2011) Staatsfunktionen. Denkbilder moderner Staatlichkeit. Facultas. Wien. S.27-49
- Kreisky, Eva/Löffler, Marion/Zelger, Sabine (2011) Staatsfiktionen. Denkbilder moderner Staatlichkeit. Eine Einleitung. In: Kreisky, Eva/Löffler, Marion/Zelger, Sabine (Hg.) (2011) Staatsfunktionen. Denkbilder moderner Staatlichkeit. Facultas. Wien. S.7-26
- Krewani, Angela (2007) Der männliche Körper und sein Anderes. In: Heller, Heinz-B./Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hg.) (2007) All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. S.101-112
- Kronmeyer, Nadja (2006) Der schmale Grat. In: Klein, Thomas/Siglegger, Marcus/Traber, Bobo (Hg.) (2006): Filmgenres. Kriegsfilm. Reclam. Stuttgart. S.336-345
- Lampe, Gerhard (2002): Medienfiktionen beim NATO-Einsatz im Kosovo-Krieg 1999. In: Strübel, Michael (2002): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Leske und Budrich. Opladen. S.127-134
- Lieber, Robert J. (2007) The American Era. Power and Strategy for the 21st Century. Cambridge University Press. New York
- Litvinova, Olga/Machura, Stefan (2005): Krieg und Gesellschaft. Mehrebenenanalyse der amerikanischen und sowjetischen Verfilmungen von Tolstoj's Roman, Krieg und Frieden'. In: Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hg.) (2005): Krieg und Film. Lit. Münster. S.103-132
- Lock, Ed (2008) The Complex Fate of Being America: The Constitution of Identity and the Politics of Security. In: Christie, Kenneth (Hg.) (2008) United States Foreign Policy and National Identity in the 21st Century. Routledge. London/New York

- Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (2005) Einleitung: Krieg im Film. Der ewige Kampf des „Guten“ gegen das „Böse“. In: Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hg.) (2005) Krieg und Film. Lit. Münster. S.9-22
- Mahajan, Rahul (2002) The New Crusade. America's War on Terrorism. Monthly Review Press. New York
- Malesevic, Sinisa (2006) Identity as Ideology. Understanding Ethnicity and Nationalism. Palgrave Macmillan. Basingstoke
- Malesevic, Sinisa (2008) The Sociology of New Wars? Assessing the Causes and Objectives of Contemporary Violent Conflicts. In: International Political Sociology. 2. S.97-112
- Malesevic, Sinisa (2010) The Sociology of War and Violence. Cambridge University Press. Cambridge
- Malowitz, Karsten/Münkler, Herfried (2008) Humanitäre Interventionen. Bedeutung, Entwicklung und Perspektiven eines umstrittenen Konzepts – Ein Überblick. In: Malowitz, Karsten/Münkler, Herfried (Hg.) (2008) Humanitäre Intervention. Ein Instrument außenpolitischer Konfliktbearbeitung. Grundlagen und Diskussion. S.7-28
- McCarthy, Anna (2004) The Limits of the Cold War Analogy. In: Cinema Journal. 43/4. S.121-125
- Merrill, Dennis (2006) The Truman Doctrine: Containing Communism and Modernity. Presidential Studies Quarterly. 36/1. S. 27-37
- Mikos, Lothar (2008) Film- und Fernsehanalyse. UVK. Konstanz
- Monaco, James (2008) Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Rowohlt. Reinbek
- Moser, Manfred (1991) Im Felde. Die Aktionsforschung, ihr Bewegungsraum und ihr Mensch-Medium. In: Stingelin, Martin/Scherer, Wolfgang (Hg.) (1991) Hard War/Soft War. Krieg und Medien 1914 bis 1945. Wilhelm Fink. München. S.111-144
- Moskos, Charles C./Williams, John Allen/Segal, David R. (2000) Armed Forces after the Cold War. In: Moskos, Charles C./Williams, John Allen/Segal, David R. (Hg.) (2000) Postmodern Military. Armed Forces after the Cold War. S.1-13
- Mühr, Patricia (2006) Doing mar[s]culinity – Männlichkeitskonstruktionen im populären US-amerikanischen Kriegsfilm. In: Geiger, Annette/Rinke, Stefanie/Schmiedel, Stevie/Wagner, Hedwig (Hg.) Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. S.99-120
- Müller, Gunther/Hoffmann-Ostenhof, Georg/Staudinger, Martin/Treichler, Robert (2011) Acht Wege durch ein dunkles Jahrzehnt. In: profil. 46. S.64-73
- Müller, Harald (2010) Konflikte der Zukunft. In: ÖSFK (Hg.) (2010) Söldner, Schurken, Seepiraten. Von der Privatisierung der Sicherheit und dem Chaos der „neuen“ Kriege. Lit. Wien. S.31-46
- Müller, Rolf-Dieter (2009) Militärgeschichte. Böhlau. Köln/Weimar/Wien
- Mundy, Jacob (2011) Deconstructing Civil Wars. Beyond the New Wars Debate. In: Security Dialogue. 42/3. S.279-295
- Münkler, Herfried (2005) Die neuen Kriege. Rowohlt. Reinbek
- Münkler, Herfried (2006) Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie. Velbrück. Weilerswist
- Münkler, Herfried (2008) Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion. Velbrück. Weilerswist

- Munoz, Francisco A. (2006) Der unvollkommene Frieden. In: Dietrich, Wolfgang/Echavarria, Josefina/Koppensteiner, Norbert (Hg.) (2006) Schlüsseltex-te der Friedensforschung. S.92-139
- Murphy, Craig N. (1996) Seeing Women, Recognizing Gender, Recasting International Relations. International Organization. 50/3. S. 513-538
- Newman, Edward (2004) The 'New Wars' Debate: A Historical Perspective is Needed. Security Dialogue. 35/2. S.173-189
- Nilges, Mathias (2010) The Aesthetics of Destruction. Cintemporary US Cinema and TV Culture. In: Birkenstein, Jeff/Froula, Anna/Randell, Karen (Hg.) (2010) Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the 'War on Terror'. Continuum. New York. S.23-34
- Nohlen, Dieter/Schultze, Rainer-Olaf (2005) Lexikon der Politikwissenschaft. Theorien, Methoden, Begriffe. Band 1: A-M. C.H. Beck. München
- Novelli, Martin A./Wetta, Frank J. (2003) ‚Now a Major Motion Picture‘. War Films and Hollywood's New Patriotism. In: The Journal of Military History. 67/3. S.861-882
- O'Loughlin, Ben (2006) The Intellectual Antecedents of the Bush Regime. In: Colás, Alejandro/Saull, Richard (Hg.) (2006) The War on Terror and the American 'Empire' After the Cold War. Routledge. London/New York. S. 91-113
- Pabst, Eckhard (2004) >Let's go and get this thing done!<. Krieg als die Fortsetzung kultureller Differenzen mit anderen Mitteln in Ridley Scotts Black Hawk Down. In: Petersen, Christer (Hg.) (2004) Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 1: Nordamerika und Europa. S.170-193
- Pach, Chester (2006) The Reagan Doctrine: Principle, Pragmatism and Policy. Presidential Studies Quarterly. 36/1. S. 75-88
- Peterson, V. Spike (2004) Feminist Theories Within, Invisible to and Beyond IR. Brown Journal of World Affairs. 10/2. S. 47-56
- Projansky, Sarah (2004) Teaching through Feelings and Personal Beliefs. 9/11 as Case Study. In: Cinema Journal. 43/2. S.105-109
- Puhle, Hans-Jürgen (2009) Die Mythen der >New Nation<. In: Grandner, Margarete/Gräser, Marcus (Hg.) (2009) Nordamerika. Geschichte und Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. S.214-233
- Raabe, Bianca (2009) Filmkriege. Visualisierungsformen gewaltsamer Konflikte. Tectum. Marburg
- Randell, Karen (2010) ‚It Was Like a Movie‘. The Impossibility of Representation in Oliver Stone's *World Trade Center*. In: Birkenstein, Jeff/Froula, Anna/Randell, Karen (Hg.) (2010) Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the 'War on Terror'. Continuum. New York. S.141-152
- Rich, B. Ruby (2004) After the Fall. Cinema Studies Post-9/11. In: Cinema Journal. 43/2. S.109-115
- Robb, David L. (2004): Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the Movies. Prometheus. New York.
- Robnik, Drehli (2010): Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière. Turia + Kant. Berlin/Wien
- Rother, Rainer (Hg.) (1997) Sachlexikon Film. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg
- Roxborough, Ian (1994) Clausewitz and the Sociology of War. In: The British Journal of Sociology. 45/4. S.619-636
- Sauer, Birgit (2011) Vater Staat und seine Frauen. Anti-patriarchale Staatbilder in der bundesdeutschen Frauenbewegung und Geschlechterforschung. In: Kreisky,

- Eva/Löffler, Marion/Zelger, Sabine (Hg.) (2011) Staatsfunktionen. Denkbilder moderner Staatlichkeit. Facultas. S.125-142
- Schelling, Thomas C. (2008) The Diplomacy of Violence. In: Mingst, Karen A./Snyder, Jack L. (Hg.) (2008) Essential Readings in World Politics. S.338-346
  - Schörnig, Niklas (2006) Neorealismus. In: Schieder, Siegfried/Spindler, Manuela (Hrg.) (2006) Theorien der Internationalen Beziehungen. Barbara Budrich. Opladen. S.65-92
  - Seeßlen, Georg/Metz, Markus (2002): Krieg der Bilder, Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit. Edition Tiamat. Berlin
  - Seifert, Ruth (2003a) Plädoyer für eine Subjekt- und Genderperspektive in der Friedens- und Konfliktforschung. In: AFB-Texte. 2/1. S.1-18
  - Seifert, Ruth (2003b) Diskurse und Konjunkturen im Verhältnis von Militär und Geschlecht in Deutschland und den USA. In: Eifler, Christine/Seifert, Ruth (Hg.) (2003) Gender und Militär. Internationale Erfahrungen mit Frauen und Männern in Streitkräften. Ulrike Helmer. Königstein/Taunus. S.23-51
  - Shimko, Keith L. (1994) Metaphors and Foreign Policy Decision Making. Political Psychology. 15/4. S. 655-671
  - Singh, Robert (2006) The Bush Doctrine. In: Buckley, Mary/Singh, Robert (Hg.) (2006) The Bush Doctrine and the War on Terrorism. Global Responses, Global Consequences. Routledge. London/New York. S. 27-46
  - Sjoberg, Laura/Tickner, Ann J. (2007) Feminism. In: Dunne, Tim/Kurki, Milja/Smith, Steve (Hg.) (2007) International Relations Theories. Discipline and Diversity, Oxford University Press, New York/Oxford, S. 185-202
  - Smith, Steve (1998) "Unacceptable Conclusions" and the "Man" Question. Masculinity, Gender, and International Relations. In: Parpart, Jane/Zalewski, Marysia (Hg.) (1998) The "Man" Question in International Relations. Westview Press. Colorado. S. 54-72
  - Soederberg, Susanne (2006) The War on Terrorism and American Empire: Emerging Development Agendas. In: Colás, Alejandro/Saull, Richard (Hg.) (2006) The War on Terror and the American 'Empire' After the Cold War. Routledge. London/New York. S. 155-179
  - Spence, Louise (2004) Teaching 9/11 and why I'm not doing it anymore. In: Cinema Journal. 43/2. S.100-105
  - Stachowitsch, Saskia (2003) The Way of the West. Die Bedeutung der Pionier-Ideale in der politischen Identität der US-AmerikanerInnen. Unterhaltungsfilm als politikwissenschaftliche Daten. Diplomarbeit. Wien
  - Stachowitsch, Saskia (2010) 'Equal Opportunity to die for our Country.' Militärische Geschlechtsideologien im Kontext sozialer und militärischer Wandlungsprozesse am Beispiel medialer Debatten um Frauenintegration ins US-Militär. Dissertation. Wien
  - Stern, Frank (2000) Gegenerinnerungen seit 1945. Filmbilder, die Millionen sahen. In: Greven, Michael Th./Wrochen, Oliver von (Hg.) (2000). Der Krieg in der Nachkriegszeit. Leske und Budrich. Opladen. S.79-91
  - Stewart, Garrett (2009) Digital Fatigue. Imagin War in Recent American Film. In: Film Quarterly. 62/4. S.45-55
  - Strübel, Michael (2002a) Vorwort. In: Strübel, Michael (Hg.) (2002) Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Leske und Budrich. Opladen. S. 7-15

- Strübel, Michael (2002b) Kriegsfilm und Antikriegsfilm. Ein filmgeschichtlicher Abriss auf der Sichtweise der internationalen Politik. In: Strübel, Michael (Hg.) (2002): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Leske und Budrich. Opladen. S.39-73
- Sützl, Wolfgang (2008): Die Rückkehr des Heraklits. Zur politischen Poetik einer Kritik der Gewalt. In: Sützl, Wolfgang/Wallnöfer, Doris (Hg.) (2008): Gewalt und Präzision. Krieg und Sicherheit in Zeiten des *War on Terror*. Turia und Kant. Wien. S.59-78
- Sylvester, Christine (1994) Feminist Theory and International Relations in a Postmodern Era. Cambridge University Press. Cambridge
- Sylvester, Christine (2002) Feminist International Relations. An Unfinished Journey. Cambridge University Press. Cambridge
- Thederan, Tilman (2003) Kriegs- und Antikriegsfilme – Definitionen, Geschichte & Kontroversen. GRIN. Norderstedt
- Theveßen, Elmar (2011) Nine Eleven. Der Tag, der die Welt veränderte. Propyläen. Berlin
- Tickner, J. Ann (1992) Gender in International Relations: Feminist Perspectives on Achieving Global Security. Columbia University Press. New York
- Tickner, J. Ann (2001) Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post-Cold War Era. Columbia University Press. New York
- Tiger, Lionel (1999) Prehistory Returns. Foreign Affairs. 78/1. S. 127-128
- Turley, Jonathan (2004) Foreword. In: Robb, David L. (2004) Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the Movies. Prometheus. New York. S.13-22
- Virilio, Paul (1989): Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Fischer. Frankfurt am Main
- Voigt, Rüdiger (2005) Der Kampf um die Herzen. Filme als Waffen der Kriegspropaganda. In: Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hg.) (2005) Krieg und Film. Lit. Münster. S.23-57
- Voigt, Rüdiger (2011) Leviathan. Zu Thomas Hobbes' Bildsprache. In: Kreisky, Eva/Löffler, Marion/Zelger, Sabine (Hg.) (2011) Staatsfunktionen. Denkbilder moderner Staatlichkeit. Facultas. Wien. S.86-103
- Wallnöfer, Doris (2008) >Man wird es Terrorismus nennen.< Von der Politik des Terrors zum Krieg gegen den Terror. In: Sützl, Wolfgang/Wallnöfer, Doris (Hg.) (2008) Gewalt und Präzision. Krieg und Sicherheit in Zeiten des *War on Terror*. Turia und Kant. Wien. S.117-136
- Wasinski, Christophe (2011) On making war possible. Soldiers, strategy, and military grand narrative. In: Security Dialogue. 42/1. S.57-76
- Waylen, Georgina (2006) You Still Don't Understand: Why Troubled Engagements Continue Between Feminists and (Critical) IPE. Review of International Studies. 32/1. S.145-164
- Weber, Cynthia (2006) Imagining America at War. Morality, politics and film. Routledge. London/New York
- Weichert, Stephan (2008) Im Rausch des Live-Sendens. Terrorismus und seine Inszenierung als Medienereignis. In: Petersen, Christer/Riou, Jeanne (Hg.) (2008) Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 3: Terror. Ludwig. Kiel. S.324-355
- Weidinger, Martin (1999) Die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im amerikanischen Western. Diplomarbeit. Wien

- Weidinger, Martin (2011) Hybrider Staat und Parastaat. Inszenierungen von Staatlichkeit in Filmen von Fritz Lang. In: Kreisky, Eva/Löffler, Marion/Zelger, Sabine (Hg.) (2011) Staatsfunktionen. Denkbilder moderner Staatlichkeit. Facultas. Wien. S.67-85
- Wright, Robert (2004) War on Evil. Foreign Policy. 144/1. S. 34-35
- Wulff, Hans J. (2002) Held und Antiheld, Prot- und Antagonist. Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss. In: Krah, Hans/Ort, Claus-Michael (Hg.) (2002) Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Ludwig. Kiel. S.431-448
- Young, Iris Marion (2003) Feminist Reactions to the Contemporary Security Regime. In: Hypatia. 18/1. S.223-231
- Zehfuss, Maja (2001) Constructivism and Identity. A Dangerous Liaison. In: European Journal of International Relations. 7/3. S.315-348

## Internetquellen

- Bush, George W. (2001) Rede vom 16. September 2001 In: <http://archives.cnn.com/2001/US/09/16/gen.bush.terrorism/>. 10.10.2011
- Bush, George W. (2001) Rede vom 20. September 2001 In: <http://archives.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/>. 10.10.2011
- Bush, George W. (2003) Rede vom 28. Jänner 2003. In: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/stateoftheunion2003.html>. 10.10.2011
- Kreisky, Eva (2003) Fragmente zum Verständnis des Geschlechts des Krieges. In: [http://evakreisky.at/onlinetexte/geschlecht\\_des\\_krieges.pdf](http://evakreisky.at/onlinetexte/geschlecht_des_krieges.pdf). 15.12.2011
- NSS (2002) The National Security Strategy of the United States of America. In: <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2002/nss.pdf>. 10.10.2011
- Reagan, Ronald W. (1983) Rede vom 8. März 1983 In: <http://www.nationalcenter.org/ReaganEvilEmpire1983.html>. 10.10.2011
- Reagan, Ronald W. (1987) Rede vom 12. Juni 1987. In: <http://www.nationalcenter.org/ReaganBerlinWall1987.html>. 10.10.2011
- Schönenborn, Jörg (2011) Kommentar zum Tod bin Ladens. Eine ganz einfache Rechnung. <http://www.tagesschau.de/kommentar/kommentarschoenenborn100.html>. 16.12.2011

## Filmographie

- 28 Weeks Later (2007) Regie: Juan Carlos Fresnadillo. Drehbuch: Juan Carlos Fresnadillo, Rowan Joffe, E.L. Lavigne, Jesus Olmo. Sprache: Englisch. Land: Großbritannien, Spanien. 100 Min.
- Akira (1988) Regie: Katsuhiro Ohtomo. Drehbuch: Katsuhiro Ohtomo (Buch), Izo Hashimoto, Katsuhiro Ohtomo. Sprache: Japanisch. Land: Japan. 124 Min.
- All Quiet on the Western Front (1930) Regie: Lewis Milestone. Drehbuch: Erich Maria Remarque (Buch), George Abbott. Sprache: Englisch, Französisch, Deutsch, Lateinisch. Land: USA. 138 Min.
- Black Hawk Down (2001) Regie: Ridley Scott. Drehbuch: Ken Nolan. Sprache: Englisch, Somali. Land: USA. 144 Min.

- Body of Lies (2008) Regie: Ridley Scott. Drehbuch: David Ignatius (Buch), William Monahan. Sprache: Arabisch, Englisch. Land: USA. 128 Min.
- Catch-22 (1970) Regie: Mike Nichols. Drehbuch: Joseph Heller (Buch), Buck Henry. Sprache: Englisch, Italienisch. Land: USA. 122 Min.
- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964) Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: Peter George, Stanley Kubrick, Terry Southern. Sprache: Englisch, Russisch. Land: Großbritannien. 95 Min.
- Earthquake (1974) Regie: Mark Robson. Drehbuch: George Fox, Mario Puzo. Sprache: Englisch. Land: USA. 123 Min.
- Flags of our Fathers (2006) Regie: Clint Eastwood. Drehbuch: James Bradley, Ron Powers (Buch), William Broyles Jr., Paul Haggis. Sprache: Englisch. Land: USA.
- Forrest Gump (1994) Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Winston Groom (Buch), Eric Roth. Sprache: Englisch. Land: USA. 142 Min.
- Full Metal Jacket (1987) Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: Gustav Hasford, Michael Herr, Stanley Kubrick. Sprache: Englisch, Vietnamesisch. Land: Großbritannien, USA. 116 Min.
- Gone with the Wind (1939) Regie: Victor Fleming. Drehbuch: Margaret Mitchell (Buch), Sidney Howard. Sprache: Englisch. Land: USA. 238 Min.
- How I Won the War (1967) Regie: Richard Lester. Drehbuch: Patrick Ryan (Buch), Charles Wood. Sprache: Englisch. Land: Großbritannien. 109 Min.
- Letters from Iwo Jima (2006) Regie: Clint Eastwood. Drehbuch: Iris Yamashita. Sprache: Englisch, Japanisch. Land: USA. 141 Min.
- MASH (1970) Regie: Robert Altman. Drehbuch: Richard Hooker (Buch), Ring Lardner Jr. Sprache: Englisch, Japanisch, Koreanisch. Land: USA. 116 Min.
- Pearl Harbor (2001) Regie: Michael Bay. Drehbuch: Randall Wallace. Sprache: Englisch, Französisch, Japanisch. Land: USA. 183 Min.
- Psycho (1960) Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Robert Bloch (Buch), Joseph Stefano. Sprache: Englisch. Land: USA. 109 Min.
- Rambo III (1988) Regie: Peter MacDonald. Drehbuch: Sheldon Lettich, Sylvester Stallone. Sprache: Englisch, Russisch. Land: USA. 102 Min.
- Spiderman (2002) Regie: Sam Raimi. Drehbuch: Steve Ditko, Stan Lee (Buch), David Koepp. Sprache: Englisch. Land: USA. 121 Min.
- The Birth of a Nation (1915) Regie: D.W. Griffith. Drehbuch: D.W. Griffith, Frank E. Woods, Thomas F. Dixon Jr. Sprache: Stummfilm/Englisch. Land: USA. 187 Min.
- The Dark Knight (2008) Regie: Christopher Nolan. Drehbuch: Christopher Nolan, Jonathan Nolan. Sprache: Englisch, Mandarin. Land: Großbritannien, USA. 152 Min.
- The Day the Earth Stood Still (1951) Regie: Robert Wise. Drehbuch: Edmund H. North. Sprache: Englisch. Land: USA. 92 Min.
- The Hurt Locker (2008) Regie: Kathryn Bigelow. Drehbuch: Mark Boal. Sprache: Arabisch, Englisch, Türkisch. Land: USA. 131 Min.
- The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001) Regie: Peter Jackson. Drehbuch: J.R.R. Tolkien (Buch), Philippa Boyens, Peter Jackson, Fran Walsh. Sprache: Englisch. Land: Neuseeland, USA. 208 Min.
- The Thin Red Line (1998) Regie: Terrence Malick. Drehbuch: James Jones (Buch), Terrence Malick. Sprache: Englisch, Griechisch, Japanisch, Tok Pisin. Land: USA. 17 Min.
- Three Kings (1999) Regie: David O. Russell. Drehbuch: David O. Russell. Sprache: Arabisch, Englisch. Land: Australien, USA. 114 Min.

- Top Gun (1986) Regie: Tony Scott. Drehbuch: Jim Cash, Jack Epps Jr. Sprache: Englisch. Land: USA. 110 Min.
- War of the Worlds (2005) Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: H.G. Wells (Buch), Josh Friedman, David Koepp (Drehbuch). Sprache: Englisch. Land: USA. 116 Min.

## ***Abstracts zu den Filmen***

### **The Thin Red Line/Der schmale Grat (1998)**

*The Thin Red Line* handelt vom amerikanisch-japanischen Pazifikkrieg während des Zweiten Weltkriegs. Im Zentrum des Films steht die Schlacht um die Salomoneninsel Guadalcanal. Zu Beginn werden zwei Soldaten, einer davon ist Private Witt (Jim Caviezel), dabei erwischt, wie sie versuchen, zu desertieren. Witt wird daraufhin von Sergeant Welsh (Sean Penn) zurechtgewiesen und motiviert, beim Kampf um Guadalcanal mitzuhelfen. Die Entwicklung der Beziehung zwischen Witt und Welsh sowie insgesamt der Beziehungen der Soldaten zu einander nimmt eine wichtige Rolle ein. Das Kameradschaftsmotiv wird an Captain Staros (Elias Koteas) illustriert, der immer hinter seinen Männern steht. Die Strapazen und Verluste, die während der Eroberung der Insel in Kauf genommen werden müssen, werden immer wieder durch lange Gefechtsszenen illustriert. Der Film zeigt den Zusammenprall des industriellen Krieges mit der unberührten Natur der Pazifikinsel. Die Japaner als Feinde führen einen gut organisierten Verteidigungskrieg gegen die US-Amerikaner. Schlussendlich sind die USA nach verheerenden Gefechten siegreich und nehmen die Insel ein.

### **Three Kings/Three Kings – Es ist schön, König zu sein (1999)**

Ausgangspunkt von *Three Kings* ist der Golfkrieg 1991. Die Handlung setzt nach der Beendigung des eigentlichen Krieges ein, es befinden sich nach wie vor US-Truppen im Irak. Zu Beginn des Films finden die Protagonisten, die Soldaten Archie Gates (George Clooney), Troy Barlow (Mark Wahlberg), Chief Elgin (Ice Cube) und Conrad Vig (Spike Jonze), eine Schatzkarte, die zu Saddam Husseins Gold, das er von Kuwait gestohlen hat, führen soll. Sie machen sich ohne dem Wissen ihrer Vorgesetzten auf, um sich den Schatz zu sichern. Sie finden eine Schatzkammer in einem kleinen irakischen Dorf und versuchen, so viel Gold wie möglich zu bergen. In weiterer Folge werden sie jedoch vor Probleme durch die irakische Armee gestellt, die Saddam nach wie vor loyal ergeben ist. Nachdem Saddams Leute bei der Flucht aus dem Dorf Giftgas auf die vier US-Soldaten schießen, werden sie von irakischen RebellInnen gerettet und in eine unterirdische Höhle geführt. Dort vereinbaren Gates und die RebellInnen, dass die bewaffneten US-Amerikaner die IrakerInnen dabei unterstützen werden, in den Iran zu fliehen, dafür dürfen diese den Großteil des Goldes behalten. Nachdem Barlow von Saddams Truppen entführt wurde, müssen Gates und die RebellInnen diesen zunächst befreien, bevor sie sich den Weg zur irakisch-iranischen Grenze freikämpfen können. Bei der

Rettungsaktion wird Vig erschossen, die Protagonisten sind daher nur noch zu dritt. An der Grenze kommt es zum Showdown, da die US-Armee einstweilen die Abtrünnigen gefunden hat und sie wegen unerlaubter Abwesenheit verhaften will. Im Tausch gegen das Gold gelingt es den Protagonisten, die Freiheit der RebellInnen zu erkaufen, indem sie die Verantwortlichen der US-Armee überzeugen, deren Freiheit bei den irakischen Grenzsoldaten durchzusetzen. Der Abspann informiert schließlich darüber, dass die drei Könige ehrenhaft aus der Armee entlassen wurden.

### **Pearl Harbor/Pearl Harbor (2001)**

Der Film zeigt bestimmte Etappen des Zweiten Weltkriegs und konzentriert sich dabei auf die Darstellung des Angriffs der Japaner auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 und den anschließenden Pazifikkrieg zwischen den USA und Japan. Die Protagonisten sind die beiden Piloten Rafe (Ben Affleck) und Danny (Josh Hartnett). Beide sind auf Hawaii in der Nähe von Pearl Harbor stationiert. Dort verliebt sich Rafe in die Krankenschwester Evelyn (Kate Beckinsale), die er allerdings zurück lässt, um Großbritannien im Luftkrieg gegen Deutschland zu unterstützen. Rafe's Flugzeug stürzt ab und er bleibt zunächst verschollen. Im Glauben, Rafe sei tot, beginnen Danny und Evelyn eine Beziehung miteinander. Als Rafe jedoch wieder zurückkehrt, zerbricht vorübergehend die Freundschaft zwischen den beiden Männern. Durch den Angriff auf Pearl Harbor und den Ausbruch des Kriegs finden die zwei jedoch schnell wieder zusammen. Nachdem sie beide an der Bombardierung einer japanischen Stadt beteiligt waren, müssen sie auf japanisch kontrolliertem Gebiet notlanden. Im darauf folgenden Gefecht gegen japanische Soldaten wird Danny beim Versuch, Rafe zu schützen, erschossen. Rafe kehrt wieder nach Hause zurück, um wieder mit Evelyn zusammen zu sein.

### **Black Hawk Down/Black Hawk Down (2001)**

In diesem Film geht es um die Somaliintervention der USA 1993. Obwohl parallel eine UN-Mission gelaufen ist und diese im Film auch gestreift wird, bleibt die Perspektive des Films die der US-Amerikaner. Es wird gezeigt, wie der Plan, den Milizführer Aidid und dessen Gefolgschaft gefangen zu nehmen, entwickelt wird. Ein chirurgischer Eingriff in der somalischen Hauptstadt Mogadischu ist geplant, dessen Umsetzung gerät allerdings bald zum Desaster. Die Somalis schaffen es, zwei Black Hawks abzuschießen. Die Bodentruppen sind daraufhin nur noch damit beschäftigt, die Überlebenden zu bergen. Die Handlung konzentriert

sich auf die verschiedenen Teams von Soldaten, die in Mogadischu verstreut sind und versuchen, sich irgendwie zu akkordieren. Die Gefangennahme Aidids ist schlussendlich kein Ziel mehr, die US-Amerikaner versuchen nur noch, lebend aus dem Inferno zu entkommen. Letzten Endes bringt die Mission viele verletzte und tote US-Soldaten und tausende tote Somalis.

### **Flags of our Fathers/Flags of our Fathers (2006)**

*Flags of our Fathers* handelt von der Schlacht um die Pazifikinsel Iwo Jima zwischen den USA und Japan im Zuge des Zweiten Weltkriegs. Nachdem der große Berg der Insel, der Suribachi, erobert wurde, hissen ein paar US-Soldaten eine US-Flagge als Zeichen ihres Triumphs. Dieser Vorgang wird fotografiert und bringt damit das Foto hervor, das in die Geschichte eingehen sollte. Drei der Männer auf dem Foto, John Bradley (Ryan Phillippe), Rene Gagnon (Jesse Bradford) und Ira Hayes (Adam Beach) kehren nach Hause zurück, da das US-Militär und die Regierung vorhaben, mit den drei Helden als Werbeträger – das Foto kennt einstweilen die gesamte USA – die Bevölkerung dazu zu bringen, mehr Kriegsanleihen zu kaufen und damit den Krieg zu finanzieren. Ein Teil des Films betrachtet die zivile Seite des Krieges mit den drei Protagonisten bei ihren Auftritten als Helden in den USA, der andere Teil beschäftigt sich mit der Schlacht um Iwo Jima. Die letzte Szene zeigt die Protagonisten mit ihrer Einheit beim Baden am Strand und verharnt somit letztlich auf dem militärischen Teil des Films.

### **Body of Lies/Der Mann, der niemals lebte (2008)**

Der Film beschäftigt sich mit dem aktuellen Nah-Ost-Konflikt. So kommen verschiedene Staaten der Region als Orte der Handlung vor. Vor allem geht es um die Verfolgung eines islamistischen Terroristen durch die USA in Jordanien. Das Hauptaugenmerk der Handlung liegt auf dem zivilen Bereich des Krieges, so ist die Hauptperson, Roger Ferris (Leonardo DiCaprio), ein CIA-Agent und kein regulärer Soldat. Er erhält seine Aufträge von dem sich meist in den USA aufhaltenden Ed Hoffman (Russel Crowe). Die unübersichtliche politische Situation im Nahen Osten wird genauso behandelt – vor allem dargestellt an der überaus schwierigen Beziehung zwischen Ferris und dem jordanischen Geheimdienstchef Hani (Mark Strong) – wie die mühevollen Unterscheidung zwischen den Feinden und den normalen ZivilistInnen. Ferris verliebt sich in die jordanisch-iranische Krankenschwester Aisha (Golshifteh Farahani). Als diese entführt wird, muss er sich selbst dem von ihm verfolgten

Terroristen ausliefern, um sie zurück zu bekommen. Er wird letztlich von Hani befreit und der Terrorist wird festgenommen. Schwer gezeichnet von der Behandlung der Terroristen, beschließt Ferris, der CIA den Rücken zu kehren und aus freien Stücken im Nahen Osten zu bleiben. Die letzte Szene zeigt Ferris friedlich auf einem arabischen Markt umherschlendern.

### **The Hurt Locker/Tödliches Kommando – The Hurt Locker (2008)**

Die Film spielt im aktuellen Irakkrieg, Hauptschauplatz ist Bagdad. Im Zentrum steht ein Bombenentschärfungskommando, bestehend aus den Nebencharakteren JT Sanborn (Anthony Mackie) und Owen Eldridge (Brian Geraghty) sowie dem Protagonisten der Handlung, William James (Jeremy Renner). James kommt ins Team, nachdem sein Vorgänger, Matt Thompson (Guy Pierce), bei einer Bombenexplosion ums Leben kommt. Er legt bei seinem Job – im Laufe des Films stellt sich heraus, dass er hunderte von Bomben entschärft hat – eine ausgesprochene Coolness an den Tag, die ihn zu einem cowboyähnlichen Typen werden lässt. Sanborn und Eldridge zählen die noch verbleibenden Tage bis zum Abzug herunter und sind schließlich froh, dass sie wieder nach Hause können. James kann mit dem Alltag in der Heimat nichts anfangen und findet sich in einer schwierigen Situation mit Frau und Kind wieder, in der er gelangweilt ist und von Sinnlosigkeit geplagt wird. Daher besteht sein letzter Auftritt darin, sich wieder der Armee zu verpflichten und zurück in den Krieg zu gehen.

## ***Abstract (deutsch)***

Die vorliegende Diplomarbeit zeigt, wie wichtig die Analyse von Visualisierungsformen für die Politikwissenschaft ist. Filme prägen und konstruieren unser soziales Gedächtnis und beeinflussen so unsere politische Sozialisierung. Daher geht es in dieser Arbeit darum, die Ideologien und Codes greifbar zu machen, die im US-amerikanischen Hollywoodfilm zu tragen kommen. Meine Forschungsfrage lautet: Welche Aspekte machen die Darstellung von Kriegen im US-amerikanischen Spielfilm vor und nach 9/11 aus? Verändern sich in der Darstellung nach 9/11 die Darstellungskonventionen im Vergleich zu vorher?

Da Gewalt und Krieg nach wie vor das internationale System stark beeinflussen, ist es relevant, sich anzusehen, wie kriegerische Konflikte im Film dargestellt werden. Dabei ergibt sich ein interessanter Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Krieges und der Entwicklung des Films. Krieg stellt sich als verzahnt mit dem modernen Nationalstaat dar. Dies hat Implikationen für zeitgenössische Sicherheitsdiskurse. Gleichzeitig gestaltet sich Krieg als Ort, an dem Geschlechterhierarchien reproduziert werden.

Zwar ist Krieg bedeutend älter als Film, mit der Technologisierung von Krieg im 20. Jahrhundert entwickelten sich Film und Krieg parallel. Speziell die zwei Weltkriege und der Kalte Krieg ließen Film auch innerhalb der Kriegsführung wichtig werden. Umso klarer scheint es, dass sich Hollywood des 11. Septembers als Thema annahm und dieser bedeutend für den Kriegsfilm wurde. Zu diesem Zweck habe ich sieben Filme ausgewählt<sup>500</sup>, die zwischen 1998 und 2008 entstanden sind, und sie anhand von fünf Kategorien miteinander verglichen. Diese fünf Kategorien sind: Raum, Körper, Staatlichkeit, Patriotismus und Heldentum, Herrschaft und Geschlecht. Anhand dieser Kategorien stelle ich dar, wie sich Legitimationsdiskurse des Krieges in den Filmen entlang dieser Kategorien entwickeln.

Schlussendlich zeigt sich, dass diese Legitimationsdiskurse keine neuen Entwicklungen hervorbringen, vielmehr übernehmen sie alte Strukturen aus dem Kalten Krieg und übersetzen sie auf den *war on terror*. Auch wenn sich Veränderungen in den einzelnen Filmen nach 9/11 im Bezug auf die fünf Kategorien feststellen lassen, so bleiben das Narrativ und die eingeschlossenen Legitimationsstrategien innerhalb der ideologischen Tradition des Kalten Krieges.

---

<sup>500</sup> The Thin Red Line, Three Kings, Pearl Harbor, Black Hawk Down, Flags of our Fathers, Body of Lies und The Hurt Locker

## ***Abstract (english)***

This diploma thesis reveals just how important the analysis of different kinds of visualisations is for political science. Films shape and construct our social memory and influence our political socialisation. Thus the thesis identifies the ideologies and codes that inform Hollywood film. The research question is: Which elements shape the depiction of wars in US film before and after 9/11? Does that depiction change in the films after 9/11 compared to the films before 9/11?

Since violence and war influence the international system very strongly it is relevant to see how bellicose conflicts are being represented in film. This offers an interesting connection between the development of war and the development of film. War constitutes itself as being connected to the modern nation state. This shows implications for the contemporary security discourse. At the same time war is being constituted as place in which gender hierarchies are being reproduced.

Indeed war is much older than film, starting with war's increasing technologization in the 20th century war and film had a parallel development. Particularly the two World Wars and the Cold War introduced film to warfare. It seems understandable that Hollywood showed interest in 9/11 as an issue and that 9/11 grew important for the war films. Therefore I selected seven films<sup>501</sup> that were shot between 1998 and 2008. I'm going to compare these films with each other on the basis of five categories which are: Space, body, statehood, patriotism and heroism, dominance and gender. With the help of these categories I show how legitimization discourses of war develop in the films.

Eventually the legitimization discourses don't demonstrate new developments, they adopt old elements of Cold War ideology and carry them forward to the *war on terror*. Even though certain changes in the particular films can be observed, the narrative and its legitimization strategy stay within the ideological tradition of the Cold War.

---

<sup>501</sup> The Thin Red Line, Three Kings, Pearl Harbor, Black Hawk Down, Flags of our Fathers, Body of Lies and The Hurt Locker

## ***Lebenslauf***

Julian Schmid

geboren am 31.3.1987 in Wien

1993-1997 Besuch der Volksschule in Wien

1997-2005 Besuch des GRG17 Geblergasse

2005-2006 Zivildienst bei der Caritas

2006-2012 Diplomstudium der Politikwissenschaft an der Universität Wien

2009-2010 Studium der Politics and International Studies (PAIS) an der University of Warwick, Großbritannien

Wissenschaftliche Interessensgebiete: Friedens- und Konfliktforschung, Kriegs- und Staatstheorie, Internationale Politik, Filmwissenschaft, Geschichtswissenschaft, Geschlechterforschung