universität wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Krieg in Film und Medien

Analyse der Irakkriegsdarstellungen im Spielfilm

verfasst von / submitted by

Katharina Holzmann

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 190 333 313
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramtstudium UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde, Polit. Bildg.
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

You remember the picture 50 years from now.

You will have forgotten the war.

War is show business.

(Wag the Dog)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung **1**

1 Kriegsfilm und Kriegsberichterstattung **6**

1.1 Die ersten (bewegten) Bilder von der Front 6

1.2 Der Zweite Weltkrieg in Bild und Ton 8

1.2.1 Medienbilder 9

1.2.2 Filmbilder 10

1.3 Der Vietnamkrieg als Krieg der Medien 12

1.3.1 Medienbilder 12

1.3.2 Filmbilder 15

1.4 Conclusio aus der Geschichte: Genre Kriegsfilm, Beziehung Kriegsfilm-Medien-Realität, „Authentizität“ 18

1.5 Nach Vietnam 20

1.5.1 Einschränkung des Medienzugangs in den folgenden Konflikten . . . 20

1.5.2 Exkurs: Terrorismus als Filmmotiv - Ein Feindbild wird geschaffen . 23

1.5.3 Kriegsfilme vor 9/11 - New Militarism 24

2 Die Inszenierung des Irakkriegs in Medien und Film **27**

2.1 Die Kriegsgründe: Massenvernichtungswaffen oder Befreiung der IrakerInnen 28

2.1.1 Die Öffentlichkeitsarbeit der Bush-Administration 29

2.1.2 Was sich im Gedächtnis hielt 31

2.2 Einstellungen zum Bilderkrieg 33

2.3 Fernsehbilder: CNN und Al Jazeera 34

2.3.1 Das amerikanische (westliche) (Fernseh)bild 34

2.3.2 Arabische (Fernseh)bilder des Krieges 40

2.4 *Embedded Journalists* - Berichte direkt von der Front 42

2.5 Das Internet und *War blogs* als alternative Informationsquelle 46

2.6 Einfluss der medialen Darstellung auf Irakkriegsfilme 49
2.6.1 Kathryn Bigelows *The Hurt Locker (2007)* und Mark Boals *Embedded Journalism* 50
2.6.2 *Green Zone (2010)* 54
2.6.3 Clint Eastwoods *American Sniper (2014)* und ausgewählte Medienbilder 57

3 Bildikonen des Irakkriegs im Irakkriegsfilm 62
3.1 Gefangene, befreite und getötete US-Soldaten 62
3.2 Der Umgang mit entführten und toten US-Soldaten in den Irakkriegsfilmen 65
3.3 Stürzen der Saddam Statue – Sturz des Diktators 71
3.4 Bush - Mission Accomplished 72
3.5 Bush in den Irakkriegsfilmen 73
3.6 Abu Ghraib 75
3.7 Abu Ghraib im Irakkriegsfilm 78
3.8 Getötete amerikanische Zivilisten 82
3.9 Getötete amerikanische Zivilisten im Irakkriegsfilm 84

4 Brian De Palmas *Redacted (2007)* und die Medien 86
4.1 Fragmentierte Medienbilder als fiktives Filmbild im Stil einer Dokumentation 88
4.2 Medienkritik im Videotagebuch 90
4.3 Umgang mit (scheinbar) nicht-fiktiven Bildern des Krieges 93
4.4 Embedded Journalists und Abu Ghraib 97
4.5 Das Internet als Filmquelle und Gegenerzählung 99
4.6 *Redacted* als Medien- und Kriegskritik? 100

5 Kriegsfilm in der Schule 102

6 Fazit und Ausblick 104

Abstract 106

Filmauswahl 107

Literaturverzeichnis 111

Einleitung

Medien, insbesondere visuellen Medien, kam im Krieg seit jeher eine wesentliche Bedeutung zu. Waren es zunächst Schlachtengemälde und Illustrationen, die Kriegsgeschehen abbildeten, brachten schließlich Wochenschauen und Fernsehsendungen die Kriege immer näher an die zivile Bevölkerung und prägten so die Vorstellung, die Menschen vom Krieg hatten.
Der Irakkrieg räumte den Medien eine besondere Stellung ein. Aufgrund von digitalen Innovationen, wie dem Internet, war es erstmals möglich live umfangreich aus dem Kriegsgebiet zu berichten; und diese Möglichkeit wurde genutzt: Reporter begleiteten die militärischen Einheiten während der Angriffe und dem Medienpublikum wurde suggeriert, so von Zuhause aus am Krieg teilnehmen zu können. Diese „Nähe“ zu den Geschehnissen brachte allerdings keinen Mehrwert an Informationen mit sich. Erst nach und nach wurde das Medienspektakel brüchig und alternative Bilder zeigten jene Seite des Kriegs, die die militärische Aktion der US-Regierung in weniger gutem Licht zeigten.

In Zeiten der Weltkriege vertieften Kriegsfilme die Botschaften, die bereits in Wochenschauen transportiert worden waren und während des Vietnamkrieges nahmen die Kriegsfilme eine eigene Interpretation einzelner Medienbilder vor.
(Genauer behandelt in Kapitel 1)

Die Filmemacher, die sich mit dem Irakkrieg beschäftigten, waren mit Medienbildern, Bildern, die über alternative Medien, wie das Internet, an die Öffentlichkeit kamen und einem umstrittenen Krieg, der zunehmend die Unterstützung der amerikanischen Bevölkerung verlor, konfrontiert. In der Folge soll dieser mediale Einfluss auf FilmemacherInnen, wie beispielsweise das Aufgreifen von Massakern, die nicht in den Medien waren oder eine bestimmte Art zu filmen beschrieben werden und außerdem untersucht werden, wie verschiedene Filmproduktionen bekannte Medienbilder aufgriffen und für ihren politischen

Standpunkt nutzbar machten. Diese Arbeit soll vier Irakkriegsfilme, den Einfluss der Medienbilder und die Instrumentalisierung derselben für ihre jeweilige politische Aussage analysieren.

Dafür soll zunächst das Verhältnis zwischen Medien und Kriegsfilmen aus einer historischen Perspektive beschrieben werden (Kapitel 1). Das 2. Kapitel wird sich mit der Inszenierung des Kriegs in den Medien auseinandersetzen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den Fernsehbildern amerikanischer Sendeanstalten und dem „Gegenbild“ von Al Jazeera. Auch das Konzept der *Embedded Journalists* soll samt seiner Kritik vorgestellt werden und die Bedeutung des Internets für die Darstellung des Krieges besprochen werden. Im Anschluss werden die untersuchten Filme *The Hurt Locker (2008)*, *Green Zone (2010)* und *American Sniper (2014)* vorgestellt und ihr Verhältnis zu den besprochenen Aspekten der Mediendarstellung analysiert.
In Kapitel 3 werden einzelne Bildikonen des Bilderkrieges bis 2004 (Bilder von Särgen, Sturz der Saddam Statue, Bushs „Mission Accomplished Speech“, Abu Ghraib und jihadistische Hinrichtungsvideos) vorgestellt und ihr Einfluss auf die besprochenen Irakkriegsfilme untersucht. Hier soll auch der im letzten Kapitel genauer analysierte Film *Redacted* bereits teilweise miteinbezogen werden.

Die Analyse der Medienbilder basiert auf Fachliteratur aus den Geschichtswissenschaften und der Publizistik beziehungsweise Kommunikationswissenschaften. Eine zentrale Rolle spielt dabei Paul Gerhards Untersuchung des „Bilderkrieges“.[1] Insgesamt liegt der Fokus auf der Berichterstattung zwischen Kriegsbeginn und Herbst 2004, da spätere Medienberichte wieder traditionelleren Berichterstattungsstrategien nachgingen und bisher kaum wissenschaftliche Untersuchungen zur späteren Mediendarstellung veröffentlicht wurden.

Die Analye der Filme soll nach Kortes "Einführung in die systematische Filmanalyse“[2] erfolgen, wobei nach einer kurzen Analyse der gesamten Filme vor allem einzelne Sequenzen genauer betrachtet werden. *Redacted* wird in Kapitel 4 untersucht werden, da dieser Film überwiegend aus einer Collage von Mediendarstellungen besteht, die für die Analyse

[1] *Gerhard Paul*, Der Bilderkrieg: Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der "Operation Irakische Freiheit". Göttingen 2005.
[2] *Helmut Korte/Peter Drexler* (Hrsg.), Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch. 4., neu bearb. und erw. Aufl Berlin 2010.

nicht in einzelne Bilder zerlegt werden soll.
Da noch nicht alle Filme, beispielsweise *American Sniper*, wissenschaftlich ausgiebig behandelt wurden, wurden neben Fachliteratur auch Zeitungsartikel aus der New York Times zur Analyse herangezogen.

Begründung der Filmauswahl

Im Zentrum der Analyse im zweiten Teil dieser Arbeit stehen Brian De Palmas *Redacted (2007)*, Kathryn Bigelows *The Hurt Locker (2008)* und Clint Eastwoods *American Sniper (2014)*. Die ausgewählten Filme zeigen US-Soldaten während ihres Einsatzes im Irakkrieg. Andere Filme, wie *Stop-Loss (2008)*, *Home of the Brave (2006)*, oder *In the Valley of Elah (2007)* konzentrieren sich thematisch auf die Darstellung der Folgen des Krieges für US-amerikanische Soldaten und ihre Familien. Diese Filme stellen vor allem die Kriegsfolgen für die US-amerikanische Bevölkerung in den Vordergrund und sollen daher hier nicht genauer behandelt werden.

Die ausgewählten Filme sind besonders aufgrund ihrer unterschiedlichen Positionierung zum Irakkrieg interessant: Während De Palma eine Antikriegsbotschaft senden wollte, entzieht sich Kathryn Bigelow soweit als möglich einem Urteil über den Krieg, Paul Greengrass kritisiert die Kriegsgründe der Bush-Regierung und Eastwood verfilmt die Biografie eines Kriegshelden, die als Buch bereits selbst ein großes Publikum erreichen konnte.
Alle Filme integrieren mehr oder weniger häufig Medienbilder und haben sich in ihrer visuellen Darstellung mehr oder weniger stark an der Medienberichterstattung orientiert. Wie groß der Einfluss der Medien auf die einzelnen Filme ist und wie Medienbilder auch genutzt wurden, um eine bestimmte Aussage zu treffen, soll im Hauptteil dieser Arbeit untersucht werden.

„Realität“ und „Authentizität“

Nachrichten werden nach wie vor oft als Spiegel der Realität betrachtet. Aber auch „News“ passieren nicht einfach. Selbst Liveberichte, die uns vermitteln, dass etwas direkt vor unseren Augen geschieht, zeigen ausgewählte Geschehnisse und erfordern einen enormen Organisationsaufwand, um eine lebendige und überzeugende Realität zu konstruieren.

Auch „real-time News“ sind also Produkte von erprobten Berichterstattungspraktiken.[3] Durch die Auswahl und Präsentation des Materials werden Geschehen inszeniert und können in der Folge ganz unterschiedlich beim Publikum wirken. Außerdem kann nicht nur von einer einzelnen Öffentlichkeit ausgegangen werden. Verschiedene Medien werden von unterschiedlichem Publikum gesehen, in dem wiederum jeder einzelne individuelle Erfahrungen und Vorstellungen in sich trägt, die das Gehörte, Gelesene oder Gesehene beeinflussen. Visuelle und sprachliche Repräsentationen von Kriegen, Massakern oder Nachrichten stellen Akte dar, die nicht immer bewusst gesteuert, immer wieder aber instrumentalisiert werden.[4]

Auch Kriegsfilme versuchen seit Beginn des Genres möglichst „authentisch“ zu vermitteln, was im Krieg geschieht und Krieg für die „Homefront“ erlebbar zu machen. (Siehe Kapitel 1.1) Dass dieser Anspruch allerdings etwas verspricht, das so nicht geleistet werden kann, zeigt ein Vergleich der in dieser Arbeit untersuchten Filme: Während *The Hurt Locker* und *Green Zone* versuchen, durch Handkameras und Schnitte, die die menschliche Wahrnehmung nachahmen sollen, „authentisch“ zu wirken, soll *Redacted* durch die Medienbilder „Authentizität“ vermitteln und *American Sniper* will ein „authentisches“ Portrait von Chris Kyle darstellen. Insgesamt transportieren sie allerdings völlig unterschiedliche Positionen und Perspektiven zum Irakkrieg und zeigen ganz unterschiedliche Kriegsdarstellungen, die von verschiedenen Menschen als unterschiedlich „authentisch“ wahrgenommen werden.

Laut Duden ist Authentizität ein Synonym für *Echtheit, Glaubwürdigkeit, Sicherheit, Verlässlichkeit, Wahrheit, Zuverlässigkeit.*[5] In dieser Arbeit wurde der Begriff mit Vorbehalt und unter der Annahme verwendet, dass ProduzentInnen von „authentischem“ Material, sowohl in Medien als auch im Film, versuchten, etwas möglichst „real“ darzustellen, wobei berücksichtigt werden muss, dass es sich dabei immer nur um ihre eigene Wahrnehmung oder Vorstellung der Situation handeln kann. Nicht zuletzt, weil der Begriff immer wieder auch instrumentalisiert wird, um eine „Realität“ zu vermitteln, die, wie das folgende

[3] Vgl. *Jean Seaton*, Understanding not Empathy, in: Daya Kishan Thussu/Des Freedman (Hrsg.), War and the Media. Reporting Conflict 24/7. London/Thousand Oaks/New Delhi 2003, 15–28, 45.

[4] Vgl. *Christine Vogel*, Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2006, 9.

[5] Authentizität. URL: `http://www.duden.de/rechtschreibung/Authentizitaet` (besucht am 05. 09. 2016).

Bild aus dem Irakkrieg 2003[6] zeigt, auch ohne digitale Bildbearbeitung, ganz stark vom jeweiligen Bildausschnitt abhängen kann:

[6] *Ursula Dahmen*, Irakischer Soldat. URL: `http://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186-3.html` (besucht am 05. 12. 2016).

1 Kriegsfilm und Kriegsberichterstattung

Um die mediale und filmische Darstellung des Irakkriegs aus einer historischen Perspektive beschreiben zu können, soll hier die Entwicklung, insbesondere visueller und audiovisueller Kriegsdarstellungen, skizziert werden.[7] Dieses Kapitel soll zeigen, dass bestimmte Mechanismen der Berichterstattung schon seit der Entstehung von Kameras auf die Inszenierung von Krieg in Filmen gewirkt haben.

1.1 Die ersten (bewegten) Bilder von der Front

Sowohl die moderne Kriegsführung als auch die modernen Massenmedien entstanden in einer *„Zeit der Erfindungen“* gegen Ende des 19. Jahrhunderts.[8] Die Möglichkeiten der Kriegsfotografie waren zu Beginn noch sehr eingeschränkt. Lange Belichtungszeiten machten das Fotografieren während des Kampfgeschehens unmöglich und auch die Reproduktion war zunächst nur durch Holzstiche möglich. Dennoch hatten die Bilder vom Krieg eine wesentliche Funktion. Obwohl überwiegend Fotos in den Militärlagern, von ruhenden Objekten oder den Folgen einer Schlacht gemacht wurden, zeigten sie ein Bild des Krieges, dem die Menschen einen hohen Grad an Objektivität zusprachen. Durch die Fotografien von Krieg entstand ein neues Kriegsbild, aber auch ein verändertes Verhältnis

[7] Genauere Behandlungen der Geschichte des Kriegsfilmgenres finden sich unter anderem bei *Robert T. Eberwein*, The Hollywood war film. (New approaches to film genre, Bd. 5.) Chichester/Malden 2010, *Lawrence H. Suid*, Guts & glory: the making of the American military image in film. Rev. and expanded ed. Lexington 2002 und *Guy Westwell*, War cinema: Hollywood on the front line. (Short cuts, Bd. 32.) London 2006. Die Geschichte der Kriegsberichterstattung beschreiben *Gerhard Paul*, Bilder des Krieges, Krieg der Bilder: die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn/München 2004 (Mit einem Schwerpunkt auf (audio)visuellen Medien), *A. Trevor Thrall*, War in the media age. (The Hampton Press communication series.) Cresskill, N.J 2000 und *Ute Daniel* (Hrsg.), Augenzeugen: Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert. Göttingen 2006.

[8] Vgl. *Ajai K. Rai*, Media at war: Issues and limitations, in: Strategic Analysis 24.9, Dez. 2000, 1681–1694. URL: `http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09700160008455312` (besucht am 15. 02. 2016), 1682.

der Menschen zur Realität, die ihnen zuvor nur durch ein Medium, das ihnen viel indirekter vorkam als eine Kamera, nämlich die Vorstellungen eines Malers oder Grafikers, gezeigt werden konnte.[9] Die zivile Bevölkerung konnte nun den Krieg scheinbar visuell nachvollziehen und sich mit den Soldaten an der Front identifizieren. Der Krieg wurde zur Sache des ganzen Volkes. Durch Fotografien und Gravuren wurde auch das Publikum in die Kriege involviert und eine zweite – mediale – Front entstand. Die Bilder, die eine eigene Kriegsästhetik entwickelten und transportierten, wurden bald zur Ware und befriedigten so ästhetische und voyeuristische Bedürfnisse der BetrachterInnen an der Heimatfront.[10] Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden auch die ersten laufenden Bilder des Spanisch-Amerikanischen Krieges. Kriegsbezogene Filme wurden als *actualties*, die neben *travel films, sex movies, chase films* und *phantom rides* zu den Hauptattraktionen des frühen Kinos zählten, gezeigt.[11]

Nicht nur das Misstrauen der Regierungen gegenüber dem neuen Medium, sondern auch die Unberechenbarkeit des Krieges und die unhandliche Ausrüstung, machten das Filmen an der Front unmöglich. Die meisten Aufnahmen zeigten deshalb Szenen jenseits der Front, wie Soldaten, die Geschirr wuschen, Straßen bauten oder Militärprozessionen. Das Kampfgeschehen wurde durch *Reenactments* in den Kinos sichtbar.[12] Dabei standen einander das Suggerieren von realem Frontgeschehen und melodramatische Elemente, wie beispielsweise Rettungen in aller letzter Minute oder die Inszenierung einzelner Helden, gegenüber.[13] Dennoch wurden bewegte Bilder schon in ihren ersten Jahren als Abbildungen der „Kriegsrealität“ wahrgenommen.[14]

Winter dagegen beschreibt die frühen Kriegsfilme der Stummfilmzeit als Produktionen, denen eine „realistische“ Darstellung nicht zuletzt durch die fehlende Tonspur verwehrt blieb. Stattdessen griffen die Filmemacher der Zeit auf indirekte Methoden zurück, um den Krieg abzubilden. Durch eine suggestive und performative Darstellung gelangten bewegte Bilder militärischer Konflikte auf die Leinwand, die nicht vorgaben, beziehungsweise nicht vorgeben konnten, den ZuseherInnen den Krieg so zeigen zu können, wie er „wirklich war“. Das Publikum brachte dazu einen eigenen Soundtrack mit und konnte dadurch, so

[9] Vgl. *Paul*, Bilder des Krieges, Krieg der Bilder (wie Anm. 7), 61-72.
[10] Vgl. ebd., 82.
[11] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 10.
[12] Vgl. *Eberwein*, The Hollywood war film (wie Anm. 7), 5-6.
[13] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 12.
[14] Vgl. *John Whiteclay Chambers/David Holbrook Culbert*, Introduction, in: John Whiteclay Chambers/David Holbrook Culbert (Hrsg.), World War II, film, and history. New York 1996, 3.

Winter, viel intensiver an der Geschichte, die erzählt wurde, teilnehmen.[15]
Bereits vor dem Ersten Weltkrieg erkannten die Kriegsparteien das Potential der Medien. Ihr gezielter Einsatz dagegen musste sich erst entwickeln. Nach Kriegsbeginn ging die Kontrolle über die Presse, beispielsweise im Deutschen Reich und in Frankreich, direkt auf die Militärbefehlshaber über. Zuerst hatte das vor allem restriktive und kontrollierende Maßnahmen zur Presselenkung zur Folge. Als der Krieg schließlich länger dauerte als ursprünglich angenommen, wurde die Berichterstattung zu einem wichtigen Instrument und nach und nach entstanden staatliche Propagandainstitutionen.[16] Nur wenige Filme über den 1. Weltkrieg entstanden in den ersten Kriegsjahren, die meisten wurden gegen Ende des Krieges oder in der Zwischenkriegszeit produziert. Dabei entstanden mit *Civilsization (1916)* und *All Quiet on the Western Front (1930)*, *Westfront 1918 (1930)* oder *La Grande Illusion (1937)* sowohl Antikriegsfilme, als auch Kriegsfilme, wie *Hearts of the World (1918)*.[17]
Seit Beginn der Entwicklung von Kameratechnik und Film steht das Medium also in einem Spannungsfeld zwischen Berichterstattung und Spielfilm und stellt einen Weg dar, die zivile Bevölkerung an Kriegen teilhaben zu lassen. Dieses Potential wurde schon bald für Propagandazwecke genutzt, stellte aber auch einen Boden für pazifistische Botschaften dar.

1.2 Der Zweite Weltkrieg in Bild und Ton

> *„By the war's close, the size and shape of the genre was significant and its borders and boundaries porous."*[18]

Mit diesem Satz zieht Guy Westwell Bilanz über die Veränderungen, die der 2. Weltkrieg für das Kriegsfilmgenre brachte. Nicht nur der Gewinn an Bedeutung, sondern auch die schwierige Abgrenzung zu anderen Filmproduktionen und auch Nachrichtensendungen ist darin angedeutet. Während des 2. Weltkrieges gewann auch das Medium Film zunehmend an Publikum.[19] In den urbanen Gebieten der Industriestaaten hatten sich Kinos

[15] Vgl. *Jay M. Winter*, Filming War, in: Daedalus, 2011. URL: `http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/DAED_a_00101` (besucht am 13. 01. 2015), 102-104.
[16] Vgl. *Almut Lindner-Wirsching*, Patrioten im Pool: Deutsche und französische Kriegsberichterstatter im Ersten Weltkrieg, in: Ute Daniel (Hrsg.), Kriegsberichterstattung und Propaganda. Göttingen 2006, 113–140, 114-115.
[17] Vgl. *Eberwein*, The Hollywood war film (wie Anm. 7), 18-19.
[18] *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 45.
[19] Vgl. ebd., 44.

etabliert, die von der Bevölkerung nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch zur Beschaffung von Informationen besucht wurden. Damit boten sich Filme und Wochenschauen als effizientes Mittel um die Bevölkerung zu erreichen an, zumal Hollywood in der Zwischenkriegszeit Methoden kultiviert hatte, eine Botschaft auch durch Unterhaltungsfilme zu vermitteln. Das Publikum war sozial und wirtschaftlich heterogen und die kämpfenden US-amerikanischen Soldaten fern der Heimat sahen die selben Produktionen, wie die zivile Bevölkerung an der „Heimatfront". Die Bedeutung bewegter Bilder im 2. Weltkrieg zeigt sich auch darin, dass sowohl Roosevelt, Churchill, Stalin, Mussolini als auch Hitler eigene Projektoren hatten, um sich abendlich Filme ansehen zu können.[20]

1.2.1 Medienbilder

Chambers und Culbert beschreiben den 2. Weltkrieg als *„cinemativ war"*, denn von Anfang an wurden von den zentralen Kriegsparteien Nachrichtensendungen, Dokumentationen und Spielfilme produziert, um die Bevölkerung zu mobilisieren. Armeen wurden mit Kameramännern ausgestattet, die auf 16mm-Kameras Kriegsbilder einfangen sollten.[21] Die Kriegsberichterstattung zur Zeit des 2. Weltkrieges war weitestgehend unter staatlicher Kontrolle. Ihre Hauptaufgabe war es die kämpfenden Truppen an der Front mit der Heimatfront zu verbinden. Dieses Element wurde durch die neue Kriegsführung immer wichtiger. Alle Kriegsparteien waren sich darüber bewusst, dass die Medien für diesen Krieg sehr bedeutsam sein würden. Zentral waren Wochenschauen, die in regelmäßigen Abständen über den Krieg berichteten und als Bindeglied zwischen der Kriegsführung und dem „Volk" dienten. Aber auch durch Dokumentarfilme und Spielfilme der jeweiligen nationalen Filmindustrien versuchte man die Bevölkerung für den Krieg zu mobilisieren. Im zweiten Weltkrieg wurde erstmals die öffentliche Meinung durch filmische Produktionen gelenkt. Die Verbreitung geschah überwiegend im Kino. Im nationalsozialistischen Deutschland wurden Propagandakompanien eingerichtet, die, integriert in die militärischen Strukturen, bewegte Bilder von vorderster Front liefern sollten, die der staatlichen Propaganda dienten.[22] Das Nachstellen von Aufnahmen für die Wochenschauen war eigentlich verboten, dennoch wurden immer wieder auch inszenierte Szenen gefilmt. Das

[20] Vgl. *Chambers/Culbert*, Introduction (wie Anm. 14), 4.
[21] Vgl. ebd., 4.
[22] Vgl. *Kai Hoffmann*, Der Mythos der perfekten Propaganda. Zur Kriegberichterstattung der „Deutschen Wochenschau" im 2. Weltkrieg, in: Ute Daniel (Hrsg.), Kriegsberichterstattung und Propaganda. Göttingen 2006, 169–193, 169-170.

so entstandene Material wurde auch für abendfüllende Propagandafilme verwendet.[23] Die „Deutsche Wochenschau“ unterschied sich ganz wesentlich von den Produktionen Amerikas. In den USA wurde die visuelle Ebene fast durchgehend von einer Sprecherstimme begleitet, während im nationalsozialistischen Deutschland die Bilder oft für sich selbst sprachen. Um die professionelle Filmproduktion nicht zu gefährden, wurden von den Vereinigten Staaten kaum ausgebildete Kameraleute an die Front geschickt. Stattdessen rekrutierte man „Halbprofis“, die eine Kurzausbildung in Hollywood absolvierten, die sie in den Standardeinstellungen schulte. In den US-amerikanischen Wochenschauen war der pazifische Kampfraum deutlich dominierend, da nach dem Angriff auf Pearl Harbor Japan als wichtigster Gegner galt. Das Deutsche Reich spielte dagegen kaum eine Rolle. Europa wird in erster Linie als Kampfplatz, oft aus der Perspektive von überfliegenden Flugzeugen gezeigt. Auch in den USA wurden nicht nur Wochenschauen, sondern auch zahlreiche Kriegsfilme produziert, die die Bevölkerung mobilisieren sollten.[24]

Das *Office for War Information* investierte rund 50 Millionen Dollar in die Produktion von Dokumentationen, die von namhaften Filmemachern produziert wurden und an die Konventionen Hollywoods anschlossen. Neben dokumentarischen Sequenzen wurden auch fiktive Elemente integriert. So wurde die Symbiose von fiktiven und sachlichen Darstellungen des Krieges beibehalten.[25]

1.2.2 Filmbilder

Zu Beginn des Krieges wurden die Kriegsfilme der USA überwiegend im Studio gedreht. Nach und nach wurde auch dokumentarisches Material integriert. Das lag unter anderem daran, dass die Filmindustrie zwar als wichtig, aber nicht als kriegsentscheidend wahrgenommen wurde, was dazu führte, dass Personal eingezogen und die finanziellen Mittel gekürzt wurden. Das Nachstellen von Gefechtsszenen wurde somit zu kostspielig. In der Folge kam es erneut zu einer Verschmelzung der Originalaufnahmen von der Front mit fiktionalen Geschichten. In Verbindung mit den dokumentarischen Produktionen und dem Fotojournalismus in verschiedensten Zeitschriften hatte das Kinopublikum eine Erwartungshaltung gegenüber dem *look of warfare*[26] entwickelt. Hollywood reagierte darauf

[23] Vgl. *Hoffmann*, Der Mythos der perfekten Propaganda. Zur Kriegberichterstattung der „Deutschen Wochenschau“ im 2. Weltkrieg (wie Anm. 22), 174-177.
[24] Vgl. ebd., 186-188.
[25] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 44.
[26] Ebd., 44.

mit stärkerer Anlehnung an den dokumentarischen Stil und gebrauchte noch häufiger Kriegsaufnahmen.[27] Die Kriegsfilme zum 2. Weltkrieg wurden von zwei administrativen Körperschaften kontrolliert. Sowohl der *Production Code* als auch Regierung und Militär mischten bei der Inszenierung des Krieges mit. *Wartime Agencies*, wie beispielsweise das *Office of War Information* gaben Anleitungen heraus, wie Filmstudios die Kriegsanstrengungen unterstützen konnten, überprüften Drehbücher und ließen Filme ausscheiden, wenn es etwas zu beanstanden gab. Zentral war es zu betonen, dass die USA gegen moralisch abstoßende Ideologien, wie Nationalsozialismus, Faschismus und Militarismus und für die *Four Freedoms* Religionsfreiheit, Meinungsfreiheit, und Freiheit vor Angst und Not kämpften.[28]

Winter unterscheidet zwei Generationen von Filmen über den 2. Weltkrieg. Die früheren Filme strebten dabei einen großen „Realismus“ an. Sie wollten ihren SeherInnen das Gefühl geben, „dort gewesen zu sein“. Der 2. Weltkrieg bot die Möglichkeit, einen Krieg des Guten gegen das Böse zu inszenieren.[29] Zwar präsentierte die Filmindustrie verschiedenste Facetten dieses Krieges, aber der Fokus lag meist darin, zu zeigen, was Amerikaner in diesem Krieg getan und geleistet hatten. Winter sieht in den Filmen über den 2. Weltkrieg, die vor 1970 entstanden, eine ganz zentrale Transformation des Kriegsfilms. Während frühere Filme sich auf den Krieg als Ganzes konzentrierten, stellten viele Filme über den 2. Weltkrieg einzelne Männer in den Mittelpunkt.[30] Nach dem Krieg veränderte sich zwar die Tonart der Filme, doch man wandte sich nicht, wie in den 1920er Jahren einer Antikriegsperspektive zu. In der Auseinandersetzung mit der Autorität und den Führungsebenen des Militärs wurden, im Gegensatz zu früheren Produktionen, auch die heldenhaften Leitfiguren als psychisch beeinträchtigt thematisiert. Mit der Offenlegung von Holocaust und Kollaboration, sowohl in der Öffentlichkeit, als auch auf den Leinwänden (ein Beispiel dafür wäre Marcel Ophüls *Le Chagrin et la pitié (1969)*), wurden die Narrative des 2. Weltkrieges differenzierter. Eine klare Grenzziehung zwischen Gut und Böse wurde dem Publikum zunehmend verwehrt. Unter anderem durch die Thematisierung des Holocausts wandte sich das Kino von der Darstellung eines von Soldaten geführten Krieges ab, hin zu den Opfern der Gewalt, die die neue asymmetrische Kriegsführung forderte. Dieser Zugang ermöglichte eine tiefere Auseinandersetzung mit den psychologischen und mora-

[27] Vgl. ebd., 44.
[28] Vgl. ebd., 31.
[29] Vgl. *Winter*, Filming War (wie Anm. 15), 102-103.
[30] Vgl. ebd., 106-107.

lischen Effekten, die der Krieg auf die Soldaten selbst hatte.[31]

In den Filmen über den 2. Weltkrieg rückten also einzelne Soldaten in den Mittelpunkt der Kriegsfilme. Zu Beginn der filmischen Darstellung des 2. Weltkrieges stand eine moralische Trennung von Gut und Böse, von Faschismus und Freiheit. Mit der Zeit rückte allerdings der Holocaust in den Fokus und machte klare Grenzziehungen zwischen Freund und Feind und Gut und Böse zunehmend unmöglich. Auch die Grenze zwischen „authentischen“ und nachgespielten Aufnahmen der Schlachten wurde, wie bereits erwähnt, nicht immer scharf gezogen.[32]

1.3 Der Vietnamkrieg als Krieg der Medien

Im Vietnamkrieg gab es erstmals keine zensierte Berichterstattung. Bilder, die auch die grausamen Seiten des Krieges zeigten, gelangten in die Zeitungen und erstmals auch auf Fernsehbildschirmen in die Wohnzimmer der US-AmerikanerInnen. Nach Kriegsende wurde den Medien vorgeworfen an der Niederlage der USA mit Schuld zu sein. Die Medienbilder, die nicht nur die heldenhaften Seiten der Soldaten festhielten und das negative Verhältnis zum amerikanischen Einsatz in Vietnam hatten einen Einfluss auf die filmische Darstellung des Krieges. In der Folge soll zuerst die einzigartige Pressefreiheit und deren Einfluss auf die amerikanische Bevölkerung beschrieben werden, bevor deren Auswirkungen auf Kriegsfilme diskutiert wird.

1.3.1 Medienbilder

Die Medienberichterstattung zum Vietnamkrieg zeichnet sich durch ihre Freiheit aus. Das erste und einzige Mal in der amerikanischen Kriegsgeschichte wurden Berichte nicht zensiert. Die einzige Voraussetzung für eine Akkreditierung für Vietnam war die Befolgung einiger Grundregeln, die die *operational security* wahren sollten.[33] JournalistInnen, die sich bereit erklärten diese zu befolgen, durften nicht nur ohne Kontrolle durch das Militär aus dem Kriegsgebiet berichten, sondern erhielten auch Transport, Unterkunft und Verpflegung in den Militäreinheiten, sowie regelmäßige Informationen durch das *Military*

[31] Vgl. *Winter*, Filming War (wie Anm. 15), 107.

[32] Für eine umfangreiche Auseinandersetzung mit den amerikanischen Kriegsfilmen zum 2. Weltkrieg siehe *Clayton R. Koppes/Gregory D. Black*, Hollywood goes to war: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies. Berkeley 1990

[33] Vgl. *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), 22-23.

Assistance Command.[34] 1965 kamen in Vietnam erste Bodentruppen zum Einsatz. Präsident Johnson wollte diesen Schritt nicht ins Rampenlicht rücken. Die Militärsprecher sollten daher den Einsatz der Bodentruppen nicht offiziell verkünden, sondern nur routinemäßig in den Berichten erwähnen. Als Johnson schließlich Ende Juli 1965 offiziell die geplante Verstärkung der Truppen verkündete, fühlte sich die Presse in die Irre geführt und sowohl der Präsident, als auch das Militär verloren an Glaubwürdigkeit.[35] In der Folge war die Pressearbeit zum Vietnamkrieg geprägt von Diskrepanz und Widersprüchlichkeit zwischen den Erfahrungen der Korrespondenten und den offiziellen Angaben der Regierung und der Militärsprecher in Saigon.[36] Klein bemerkt, dass die Heimatredaktionen, die zwischen den offiziellen Berichten und den Recherchen ihrer Korrespondenten auswählen mussten, oft eher der offiziellen Linie treu blieben. Man „akzeptierte die Hierarchie der Wahrheit“ und versuchte oft gar nicht erst die Mythen der Regierung zu widerlegen. Dennoch gelangten auch kritische Berichte in die Öffentlichkeit.[37]

1967 nahm die kritische Berichterstattung aus Vietnam immer mehr zu und die Regierung, die einerseits fürchtete, dass sich der Krieg durch die fehlende Unterstützung der Bevölkerung in die Länge ziehen könnte und andererseits Bedenken wegen der bevorstehenden Präsidentschaftswahlen hatte, versuchte ihr Möglichstes, um den Krieg wieder in ein gutes Licht zu rücken. Durch das Hochspielen der Erfolge der vorangegangenen zwei Jahre und das Veröffentlichen von kommunistischen Berichten über die amerikanischen Siege, verbesserte sich die Lage aus Sicht der Regierung.[38] In hartem Kontrast zu dem Bild, das Militär und Washington darzustellen versucht hatten, standen schließlich die Berichte und Bilder der Tet-Offensive, die die südvietnamesischen und US-amerikanischen Truppen aufgrund der vietnamesischen Neujahrsfeierlichkeiten (Tet) relativ unvorbereitet trafen, was teilweise zu langen und verlustreichen Kämpfen um die von Nordvietnam getroffenen Gebiete führte.[39] Die US-amerikanischen Medien berichteten von einer großen Niederlage. Viele Berichte entstanden in Eile und gelangten fehlerhaft, weil sie noch vor Redaktionsschluss in die USA gelangen sollten, in die Nachrichten.[40] Klein meint dazu, dass diese Fehler und dramatischen Berichte möglicherweise ein besseres Bild der Kampf-

[34] Vgl. ebd., 23.
[35] Vgl. ebd., 24-25.
[36] Vgl. ebd., 19.
[37] Vgl. *Lars Klein*, Größter Erfolg und schwerstes Trauma: die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet, in: Ute Daniel (Hrsg.), Kriegsberichterstattung und Propaganda. Göttingen 2006, 193–216, 204-205.
[38] Vgl. *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), 28-30.
[39] Vgl. ebd., 30-32.
[40] Vgl. ebd., 31.

handlungen vermittelten, als jene Reportagen, die ohne Zeitdruck entstanden und die Redaktionen durchliefen.[41]. Thrall bemängelt allerdings, dass diese Fehler in der Folge kaum kommentiert und berichtigt wurden und verschwiegen wurde, dass die Verteidigung der USA und Südvietnams einen starken Schlag gegen die kommunistischen Gegner darstellte.[42] Unumstritten stellt die Tet-Offensive aber einen wesentlichen Wendepunkt der US-amerikanischen Einstellung zum Vietnamkrieg dar. Präsident Johnson trat in der Folge nicht zur Wiederwahl an und sein Nachfolger Nixon erbte sein schlechtes Verhältnis zur Presse. Er führte Fernsehauftritte ein, in denen er selbst seine Vietnam-Policy vertrat und diskutierte.[43] Auch der Charakter des Krieges wandelte sich: Einerseits wurde der Luftkrieg auch in die Nachbarländer Vietnams ausgedehnt, andererseits begann Präsident Nixon mit dem Abzug der Soldaten. Die innenpolitische Lage der USA erforderte eine „*vietnamization*“, also ein Rückzug des US-Militär und vermehrten Einsatz von südvietnamesischen Soldaten, des Krieges.[44] Die Journalisten und ihre Kriegsberichterstattung hatten also eine wichtige Rolle im Verlauf des Vietnamkrieges inne.[45] Dazu trug auch wesentlich bei, dass sich die technischen Möglichkeiten enorm verbessert hatten und diese Form der Kriegsberichterstattung überhaupt erst möglich machten. Neben der Entwicklung von handlichen Kameras, die auch Aufnahmen von schwierigeren Operationen erlaubten, wurde für die olympischen Winterspiele in Tokio (1964) der erste Satellit installiert, der es auch möglich machte, Bilder aus Vietnam über die japanische Hauptstadt in die USA zu übermitteln. Alternativ gelangten Aufnahmen mit dem Flugzeug nach Seattle und konnten in den Abendnachrichten gesendet werden.[46] Bildikonen, wie Nick Uts „Napalm Girl“ und Aufdeckungen durch Journalisten, wie Seymour Hershs Untersuchungen des Massaker von „My Lai“, verdeutlichen die Bedeutung der Arbeit der JournalistInnen im Vietnamkrieg. Bilder, wie die Erschießung des National Liberation Front Captains Nguyen Van Lem durch den südvietnamesischen Polizeichef (Fotograf: Eddie Adams), wurden symbolisch für die exzessive Gewalt und Verrohung betrachtet.[47] Die Leistungen und Erfahrungen der Journalisten des Vietnamkrieges werden bis heute immer

[41] Vgl. *Klein*, Größter Erfolg und schwerstes Trauma: die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet (wie Anm. 37), 207.
[42] Vgl. *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), 31.
[43] Vgl. ebd., 34.
[44] Vgl. *Klein*, Größter Erfolg und schwerstes Trauma: die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet (wie Anm. 37), 209.
[45] Vgl. *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), 19.
[46] Vgl. *Klein*, Größter Erfolg und schwerstes Trauma: die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet (wie Anm. 37), 196.
[47] Vgl. ebd., 208-209.

wieder betont. Viele Korrespondenten veröffentlichten Biografien oder Berichte über ihre Zeit in Vietnam. Die Kriegsberichterstattung während des Vietnamkrieges wird gleichermaßen als Argument für den Einfluss der Berichterstattung und die Aufrechterhaltung der Medienfreiheit, als auch aus dem selben Grund für die Einschränkung der journalistischen Bewegungsfreiheit im Krisenfall angeführt.[48] Der Medienberichterstattung zum Vietnamkrieg und der späteren Diskussion um ihre Bedeutung lag die Idee zugrunde, dass investigative, unabhängige JournalistInnen Regierungen dazu zwingen könnten, ihre Kriegsbegründungen und die Entwicklungen in militärischen Operationen offener und demokratischer zu diskutieren. Die Expansion der Medienlandschaft und die steigende Zahl von Nachrichtensendungen führten zu einer größeren Konkurrenz zwischen den Berichterstattern, die versuchten, die beste Story, unabhängig von den offiziellen Statements, zu finden. Die „Wahrheit“ wurde damit zu einem Ziel und gleichzeitig zur Ware der Medien. In dieser Suche nach den Hintergründen begründet sich das Verständnis der Medien als *4th Estate* neben Legislative, Judikative und Exekutive.[49] Die Berichterstattung wurde kontrovers diskutiert. Einerseits ist der tatsächliche Einfluss der Medien auf den Kriegsverlauf bis heute umstritten[50] und andererseits kritisiert beispielsweise Chomsky, dass weder die amerikanische Antikriegsbewegung noch die Beweggründe der nordvietnamesischen Gruppierungen einen Platz in den Berichten über den Vietnamkrieg fanden.[51]

1.3.2 Filmbilder

Die wachsende Konkurrenz durch das Fernsehen, in dessen Programmen der Krieg eine sehr große Rolle einnahm, sättigte die Öffentlichkeit und stellte Filmemacher, die den Vietnamkrieg thematisieren wollten, vor eine Herausforderung. Man erwartete nicht, wie das in früheren Kriegen der Fall gewesen war, dass das Kino sich ebenfalls mit dem Vietnamkrieg beschäftigte. Die gespaltene Einstellung der Bevölkerung und die fehlende Unterstützung durch das Militär, das verhindern wollte, dass kritische Filme entstanden, erschwerten die Produktion zusätzlich.[52] Zwar entstanden neue filmische Auseinander-

[48] Vgl. ebd., 212.

[49] Vgl. *Daya Kishan Thussu/Des Freedman*, Introduction, in: Daya Kishan Thussu/Des Freedman (Hrsg.), War and the Media. Reporting Conflict 24/7. London/Thousand Oaks/New Delhi 2003, 5.

[50] Für eine genaue Untersuchung zu den Medien im Vietnamkrieg siehe unter anderem *Daniel C. Hallin*, The uncensored war: the media and Vietnam. Berkeley 1989

[51] Vgl. *Thussu/Freedman*, Introduction (wie Anm. 49), 6.

[52] Vgl. *Susan Carruthers*, No one's looking: the disappearing audience for war, in: Media, War & Conflict 1.1, 1. Apr. 2008, 70–76. URL: `http://mwc.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1750635207087626` (besucht am 15. 02. 2016), 70-71 und Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 59-60.

setzungen mit vorangegangenen Kriegen, aber erst mit dem Truppenabzug aus Vietnam konnte dieser Krieg selbst zum Thema werden. Ende der 1970er-Jahre entstanden einige bis heute sehr bekannte Filme, darunter *The Deer Hunter (1978)* und *Apocalypse Now (1979)*. In diesen Autorenfilmen, die keinen Anspruch auf „Authentizität" stellten,[53] wurde das Kriegsfilmgenre wiederbelebt und Codes und Konventionen wurden modifiziert, sodass die nationale Kriegserfahrung verhandelbar wurde.[54] Beide angesprochenen Filme schaffen es allerdings aufgrund ihrer Symbolprache und ihrem Surrealismus, so Suid, nicht, eine starke Aussage über den US-amerikanischen Krieg in Vietnam zu treffen.[55] Für Kriegsfilme über Vietnam spielte das Wissen der Öffentlichkeit um die brutalen Methoden, mit denen Krieg geführt wurde, das Zerbomben ziviler nordvietnamesischer Dörfer, chemische Entwaldung und Massaker wie My Lai von Beginn an eine zentrale Rolle. GI's konnten nicht mehr als Symbol für ehrbare und unstreitbare Kriegseinsätze stehen. Die Filme zum Vietnamkrieg lösten eine Verhandlung der US-amerikanischen Identität vor allem im Zusammenhang mit militärischen Konflikten aus.[56] Das Militär hatte in den 1970er-Jahren erkannt, dass es auch ohne seine Beteiligung in Filmen sowohl als gute oder böse Kraft porträtiert werden konnte und versuchte seine Beziehungen nach Hollywood wieder zu verbessern. Kriegsfilme, die in der Folge erschienen, halfen das Image des Militärs, das unter dem Vietnamkrieg gelitten hatte, zu rehabilitieren. Spätere Auseinandersetzungen mit Vietnam zeigten den Krieg „ausgewogener".[57] In den 80er-Jahren wurde unter Präsident Reagan eine andere Interpretation des Vietnamkrieges forciert. Die Ehre der gefallenen Soldaten und Veteranen sollte aufrecht erhalten, beziehungsweise wieder hergestellt werden. Man wollte betonen, dass Amerika noble Gründe für den Krieg gehabt hätte und man sich dafür nicht schämen sollte.[58] In diese Zeit fällt der zweite Rambo-Film *First Blood Part II*. Sowohl Jeffords und Eberwein als auch Westwell sehen ihn als Träger der Ideologie Reagans. Im Vergleich zum ersten Teil hat sich die Identität des Protagonisten stark verändert. Nachdem er zuvor keinen Weg findet, in das zivile Leben zurückzukehren und damit den Grundtenor der Vietnamkriegsfilme seiner Zeit teilt, akzeptiert er im zweiten Teil widerwillig seine Mission, eckt bei den Ja-Sagern der Politik

[53] Zu den Hintergründen von *The Deer Hunter* und seinem zentralen Motiv des russischen Roulette als Symbol für Kriegserlebnisse siehe *Suid*, Guts & glory (wie Anm. 7), 354-360

[54] Zur frühen filmischen Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg und den Hintergründen zur Zusammenarbeit mit den Militärs bei der Produktion von Apocalypse Now siehe ebd., 332

[55] Vgl. ebd., 367-368.

[56] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 62-69.

[57] Vgl. *Suid*, Guts & glory (wie Anm. 7), 368-369.

[58] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 70.

an und rettet schließlich erfolgreich die Kriegsgefangenen. Mit dieser Neuinterpretation trägt der Film dazu bei, die Reintegration der Vietnamveteranen in die Gesellschaft zu ermöglichen.[59] Dieses Motiv zeigt sich auch, als Rambo nach seiner Rückkehr, wütend auf die amerikanische Regierung, fordert:[60]

> *„I want what every guy who ever came over here and spilled his guts and gave everything wants... For his country to love us as much as we love it.“*[61]

Mitte der 1980er Jahre entstanden einige Vietnamkriegsfilme, die sich realistischen Effekten verpflichteten. Man griff auf Geschichten von Kriegsveteranen zurück, um das Erleben und Erinnern des Krieges zu verhandeln. Um ein glaubhaftes Bild des Krieges zu zeichnen, legte man viel Wert auf Details, oft auch auf der Basis von Autobiografien. Im Gegensatz zu *Apokalypse Now* oder *Rambo* stellen Filme wie *Platoon (1987)*, *Full Metal Jacket (1987)*,*Casualties of War (1989)* und *Born on the Fourth of July (1989)* den Anspruch eher „authentische“ Erfahrungen wiederzugeben und historisch präzise zu sein.[62] Diesem Bestreben entgegnet Woodman, dass eine absolut wahrheitsgetreue Darstellung der Geschichte maximal ein unerreichbares Ideal darstellen kann[63] und Winter zieht eine Parallele zwischen *Apocalyse Now* und *Full Metal Jacket*, die beide mit unterschiedlichen Mitteln versuchen den Wahnsinn des Krieges darzustellen.[64] Auf der visuellen Ebene griff man zurück auf den *Look* der Nachrichtensendungen und Dokumentationen der 1960er und 70er Jahre. Durch das Nachstellen dieser Kameraführung und Perspektiven wurde und wird der Seher dazu ermutigt den Film als „authentisch“ wahrzunehmen.[65] Hinter diesem *„reality effect“* verstecken sich allerdings Ideologien. Nicht zuletzt *Platoon* arbeitet damit, dass das Publikum mit den Medienberichten aus Vietnam vertraut ist. Schlüsselfotografien des Krieges werden *„reenacted“*. Das mit dem Zippo-Feuerzeug angezündete Haus, das Foto von Nguyen Van Lem und die Bilder von My Lai werden aufgegriffen.[66]

[59] Vgl. *Eberwein*, The Hollywood war film (wie Anm. 7), 34, Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 76 und *Susan Jeffords*, The Reagan Hero: Rambo, in: Robert T. Eberwein (Hrsg.), The war film. (Rutgers depth of field series.) New Brunswick, N.J 2005, 140–154, Vgl.

[60] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 76.

[61] *Rambo (1985*,Regie: George P. Cosmatos, AutorIn(en): David Morrell, Kevin Jarre, Sylvester Stallone, James Cameron, DarstellerInnen: Sylvester Stallone, Richard Crenna, Charles Napier, Steven Berkoff u.a.

[62] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 77.

[63] Vgl. *Brian J. Woodman*, Represented in the Margins: Images of African American Soldiers in Vietnam War Combat Films, in: Robert T. Eberwein (Hrsg.), The war film. (Rutgers depth of field series.) New Brunswick, N.J 2005, 90.

[64] Vgl. *Winter*, Filming War (wie Anm. 15), 108.

[65] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 78.

[66] Vgl. ebd., 78.

Die Szene, die auf Letztere verweist, betrachtet Westwell allerdings sehr kritisch. Jene Soldaten, die ein Massaker zu beginnen scheinen, werden von anderen Soldaten gestoppt. Damit wird vermittelt, dass GI's zwar Gewalttaten anrichten können, aber andere unter ihnen sind, die gut und böse unterscheiden können und eingreifen. Dieses Motiv findet sich auch in *Casualties of War*, in dem ein Soldat das Mädchen zu retten versucht. So wird das Massaker oder das Kriegsverbrechen vereinfacht und grenzt die Beunruhigung ein, die von ihnen ausgeht. Besonders das Suggerieren eines weniger verstörenden Endes steht in starkem Kontrast zu den Fotos.[67] Auch *Full Metal Jacket* steht vor allem in seiner Schlusssequenz in Verbindung mit dem *Hue City Massacre*, das als eine der ungeklärten Kontroversen des Vietnamkrieges zum Thema von Hasfords *The Short Timers* wurde, welches als Basis für Kubricks Film diente.[68] Die Hauptopfer des Vietnamkrieges im Film sind Veteranen. Die Erlebnisse und Erfahrungen der Vietnamesen werden marginalisiert oder ignoriert. Der Krieg wird als etwas Ernstes und Blutiges inszeniert, das die USA entzweit, die tieferliegende Logik zielt allerdings auf Erlösung.[69] Westwell zählt Hollywoods Vietnamkriegsfilme zu den am meisten ideologisch intervenierenden Filmen, die je produziert wurden. Die Kinodarstellung des Vietnamkrieges der 1980er Jahre hatte seinen Teil dazu beigetragen, dass eben dieser Krieg, als etwas, worauf man stolz sein konnte, im Zentrum der US-amerikanischen Nationalidentität stehen konnte.[70]

1.4 Conclusio aus der Geschichte: Genre Kriegsfilm, Beziehung Kriegsfilm-Medien-Realität, „Authentizität“

Kriegsdarstellungen waren von Beginn an gefangen zwischen „Authentizität“ und Spektakularität. Mit dem Aufkommen von Film und Fotografie verstärkte sich diese Verbindung. Man wollte die SeherInnen mit „authentischen“ und spektakulären Aufnahmen beeindrucken.

Während des 2. Weltkrieges begann Kino eine wesentliche Rolle zu spielen. Nicht nur konnte man hier Nachrichtensendungen in Form von Wochenschauen oder *Newsreels* be-

[67] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 80.
[68] Vgl. *Frank McAdams*, The American war film: history and Hollywood. Westport, Conn 2002, 201.
[69] Vgl. *Westwell*, War cinema (wie Anm. 7), 82.
[70] Vgl. ebd., 83.

trachten, sondern man produzierte auch Kriegsfilme, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Die Filme transportierten dabei meist Propagandainhalte und verstärkten nochmals, was in den Nachrichten gezeigt worden war. Aus verschiedenen Gründen wurden auch im 2. Weltkrieg Originalaufnahmen in Featurefilmen verwendet. Einerseits konnte so der Aufwand, die Szenen nachzuspielen, umgangen werden und andererseits hatte sich das Publikum an die Darstellungen von Fotos und Nachrichtensendungen gewöhnt und wollte dieses Kriegsbild auch auf der Leinwand sehen.

Im Vietnamkrieg spielten die Medien eine wesentliche Rolle - inwiefern sie die Politik zu einem Abzug US-amerikanischer Soldaten zwangen, ist allerdings umstritten.[71] Die Presse konnte frei berichten und während des Krieges und in den Jahren nach seinem Ende kamen so viele Bilder an die Öffentlichkeit, die nicht durch Militär oder Politik kontrolliert worden waren. Das führte neben der Niederlage des US-amerikanischen Militärs dazu, dass eine gänzlich andere Vorstellung des Krieges in der Bevölkerung herrschte, was eine Veränderung der Motive und Diskurse im Kriegsfilm über den Vietnamkrieg notwendig machte. Zunächst distanzierten sich Filme wie *Apocalypse Now* von einer versucht „authentischen“ Darstellung und gaben dem Genre Kriegsfilm neue Motive und Konventionen, die es wieder beleben konnten.

In den 1980er-Jahren ging man einen anderen Weg: Die Bilder aus den Medien waren in den Köpfen des Publikums präsent und so stellten viele Kriegsfilme eine Verbindung zu der in den Medien vermittelten „Realität“ her. Diese Suggestion von „Authentizität“ ist allerdings bewusst eingesetzt und mit Vorsicht zu genießen, da sich dahinter, wie am Beispiel von *Platoon* gezeigt wurde, oft starke Ideologien verstecken.

Die Vietnamkriegsfilme interpretierten den Krieg neu, inszenierten die Veteranen als Opfer des Krieges, ignorierten die Opfer in der vietnamesischen Bevölkerung und die Diskurse, die in der Heimat geführt wurden. Sie haben einen wesentlichen Teil dazu beigetragen, wie der Vietnamkrieg in den Köpfen der US-amerikanischen Bevölkerung, und, durch die weltweite Rezeption der Filme, auch außerhalb der Vereinigten Staaten, wahrgenommen wird.

[71] Siehe dazu unter anderem: *Klein*, Größter Erfolg und schwerstes Trauma: die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet (wie Anm. 37).

1.5 Nach Vietnam

Der Vietnamkrieg prägte die Beziehung zwischen Regierungen und Berichterstattung im Kriegsfall nachhaltig. Mit dem Ende des Kalten Krieges veränderte sich die geopolitische Lage und neue Themen und Bilder begannen die Kriegsberichterstattung und Kriegsfilme zu beeinflussen. Dieses Kapitel soll sich mit dem eingeschränkten Medienzugang in den folgenden Konflikten, dem Terrorismus als Filmmotiv und Kriegfilmen vor 9/11 auseinandersetzen.

1.5.1 Einschränkung des Medienzugangs in den folgenden Konflikten

Nach den einschneidenden Erlebnissen in der Zusammenarbeit mit der Presse während des Vietnamkrieges gingen sowohl die britische Regierung im Falklandkrieg, als auch die US-amerikanische Regierung in den Konflikten mit Panama und Grenada und im Golfkrieg 1991 dazu über, ein restriktiveres Medienmanagement zu betreiben.[72] Thrall bezeichnet die US Invasion in Grenada als *„turning point“*. Die Regierung Reagans und das Militär ließen die Presse nicht auf die Insel und hielten ReporterInnen die ersten 48 Stunden vom Konflikt fern. Das erste Mal in der US-Geschichte waren demnach das Militär und die Regierung die zentralen Quellen der Berichterstattung – die Medien konnten nicht aus erster Hand berichten.[73] Die Freiheit der Medien wurde auf der Inhaltsebene der Nachrichten und auch im Zugang zum Kriegsgeschehen erheblich eingeschränkt. Besonders im Golfkrieg 1991 wurde die US-amerikanische Pressearbeit herausgefordert, da ein internationales Interesse bestand, über den Krieg zu berichten und sich in der Folge eine große Zahl an JournalistInnen damit befassen wollte.[74] Lewis u.a. besprechen zentrale Elemente des Post-Vietnam Nachrichtenmanagements, das in verschiedenen Konflikten und Rahmenbedingungen unterschiedlich gewichtet und gehandhabt wurde, je nach einzelnen Personen, die für die Durchführung zuständig waren und den Situationen, in denen diese handelten. Ein zentrales Element, das bereits in der Geschichte der Kriegsberichterstattung eine Rolle spielte, waren *Reportig restrictions*, die die *Operational Security* wahren sollten. Demnach war es nicht gestattet Informationen über einzelne Einheiten, Truppenstärken, strategische Vorhaben, Truppenbewegungen, Operationen oder die Lokalisation

[72] Vgl. *Justin Lewis* u. a. (Hrsg.), Shoot first and ask questions later: media coverage of the 2003 Iraq War. (Media and culture, Bd. v. 7.) New York 2006, 4-5.
[73] Vgl. *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), 77.
[74] Vgl. *Lewis* u. a., Shoot first and ask questions later (wie Anm. 72), 5-6.

von Flugzeugstützpunkten oder ähnliches zu berichten. Derartige Regelungen waren auch im Vietnamkrieg durchaus üblich (Siehe Kapitel 1.3.1). Neu war 1991 allerdings auch das Verbot über Todesopfer oder Verluste zu berichten. Es sollte verhindert werden, dass Familienmitglieder in Fernsehübertragungen, die (quasi-)live Bilder von der Front zeigten, vom Tod eines Verwandten erfuhren. Diese Restriktionen behinderten die JournalistInnen zwar in ihrer Arbeit, dennoch wurden sie akzeptiert, solange sie nachvollziehbar schienen.[75]
Eine weitere Neuerung in der Medienarbeit stellten *Escorts*, beziehungsweise *Minders* im britischen System, dar, die den JournalistInnen, die die Einheiten begleiteten, zugeteilt wurden. Ihre Aufgabe lag darin, die ReporterInnen zu instruieren, sie permanent zu beaufsichtigen und ihre Arbeiten erstmals auf Verstöße gegen die Guidelines zu überprüfen. Die JournalistInnen waren sehr stark von ihren jeweiligen *Escorts* abhängig, die Informationen weitergeben oder einbehalten konnten, die sie an spannende oder ereignislose Schauplätze begleiteten und die durch ihre eigene Interpretation der Grundregeln die Stories der ReporterInnen weitergeben oder blockieren konnten.[76] Videos, Fotos und Manuskripte, die weitergegeben wurden, wurden in der Folge von mehreren Instanzen auf Verstöße gegen die Grundregeln überprüft und konnten im Falle des 1. Golfkrieges bei Zweifeln an das Pentagon weitergegeben werden, das schließlich eine Freigabe ermöglichte oder unterband. Für diese Zwecke war der Zugang der JournalistInnen zur Kommunikation beschränkt: Zwar wäre es technisch durchaus möglich gewesen, das Material von mobilen Einheiten zu senden; um ein solches Umgehen der Kontrolle zu verhindern, musste es allerdings über die entsprechende militärische Organisation – im Falle des 1. Golfkrieges über das *Joint Information Bureau* – versandt werden.[77] Hier zeigt sich die gute Zusammenarbeit zwischen Militär und Regierung, die laut Thrall hauptverantwortlich für die Regulierung der Pressearbeit war. Ohne der Hilfe der militärischen Einheiten, die JournalistInnen begleiteten, von bestimmten Orten fernhielten, Aufzeichnungen über die Einsatzorte der einzelnen ReporterInnen führten und die Durchsetzung der Presserichtlinien übernahmen, wären die Restriktionen der Presse nicht möglich gewesen.[78]
Ganz zentral war die Einführung des Poolsytems. Vordergründig wurde argumentiert, dass zu viele JournalistInnen über den Golfkrieg berichten wollten und das Militär nicht alle versorgen konnte. Außerdem sollten die ReporterInnen davor geschützt werden, die

[75] Vgl. ebd., 6-8.
[76] Vgl. ebd., 8-9.
[77] Vgl. ebd., 9.
[78] Vgl. *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), 239.

Einheiten, mit denen sie unterwegs waren oder ihr eigenes Leben zu gefährden, um an eine möglichst gute Geschichte zu gelangen. Konkret bedeutete das Poolsystem allerdings eine durch das Militär limitierte Zahl von JournalistInnen, die teilweise durch die Nachrichtenagenturen ausgewählt wurden, um dem Vorwurf, man würde nur sympathisierende ReporterInnen auswählen, vorzubeugen. Das während dem Einsatz entstandene Bild-, Video-, und Textmaterial stand für alle teilnehmenden Presseorganisationen zur Verfügung. JournalistInnen, die in einen Pool aufgenommen wurden, mussten schriftlich zustimmen, dass ihre Arbeit kontrolliert werden würde und sie ihren *Escorts* Folge leisten mussten.[79] Aufgrund der Gefahren auf modernen Schlachtfeldern, konnten unabhängige JournalistInnen kaum von Militäreinheiten im Einsatz berichten. Denn nur die Kooperation mit dem Militär konnte einigermaßen ihre Sicherheit gewährleisten. Teilweise hatten auch die Länder, aus denen berichtet wurde, ein anderes Verständnis von Pressefreiheit, dass die Arbeit der JournalistInnen erschwerte. So schränkte beispielsweise Saudi Arabien 1991 den Pressezugang erheblich ein.[80] ReporterInnen, die keinen Zugang zu Pools erhalten hatten und dennoch über den Krieg berichten wollten, waren daher oft abhängig von offiziellen Pressebriefings. Die Mitgliedschaft in den Pressepools war überwiegend jenen Staaten vorbehalten, die auch am Konflikt beteiligt waren. ReporterInnen aus neutralen Staaten waren eher auf die Briefings angewiesen.[81]

Die Pressebilder des Golfkrieges 1991 zeigten überwiegend einen technischen Krieg. Aus der Perspektive von Bomben, Drohnen und Flugzeugen, auf denen Kameras montiert waren, wurden Bilder aufgenommen, auf denen nur selten Menschen zu sehen waren.[82] Als Resultat der neuen Medienstrategien war die Öffentlichkeit weniger über die Konflikte und Kriege informiert, als es der Fall gewesen wäre, hätten die JournalistInnen ihrer Arbeit frei nachgehen können. Es lässt sich allerdings nicht mit Sicherheit sagen, ob die Unterstützung der Konflikte durch die Bevölkerung anders gewesen wäre, hätte sie mehr gewusst.[83]

[79] Vgl. *Lewis* u. a., Shoot first and ask questions later (wie Anm. 72), 9.
[80] Vgl. *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), 239.
[81] Vgl. *Lewis* u. a., Shoot first and ask questions later (wie Anm. 72), 10-11.
[82] Eine genaue Auseinandersetzung mit den Bildern des Golfkrieges 1991 findet sich bei: *Ursula Frohne/ Peter Ludes/ Adalbert Wilhelm*, Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 120–152
[83] Vgl. *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), 248.

1.5.2 Exkurs: Terrorismus als Filmmotiv - Ein Feindbild wird geschaffen

> *„Take one mad bomber, add one wise-cracking hero, mix with crowds of anonymous characters, let sit and ... boom!“*[84]

So beschreibt Prince das Potential, das die Inszenierung von Terrorismus für Actionfilme bot. Denn bereits vor dem Terroranschlag auf das World Trade Center beschäftigte sich Hollywood, aber auch das europäische Kino, mit Terroranschlägen. Nach Filmen wie Hitchcocks *Sabotage (1936, GB)* oder *Saboteur (1942,USA)*, die sich schon während des 2. Weltkrieges mit Terrorismus beschäftigten,[85] wurden in den 1970er Jahren terroristische Themen in Hollywood beliebt. Das zeitgenössische Publikum verstand diese Filme allerdings nicht als Terrorismusfilme, sondern Terrorismus bot vielmehr ein gutes Setting für Action-Adventure Filme.[86] Mit dem Ende des Bedrohungsgefühls durch den Kalten Krieg wurde in den 1980er-Jahren der Nahe Osten zum Schauplatz und zur Quelle für terroristische Schrecken, der zu dieser Zeit zu einer globalen Bedrohung wurde. Mit der *Delta Force* Serie (1986-1991) gelangten die ersten „Allahu Akbar“- Rufe auf die Kinoleinwände. Der islamische Terrorismus in den frühen Terrorfilmen war an keine Nation gebunden, aber in vielen Nationen vorhanden. Sein Ziel war es große Opferzahlen und damit das Herz der westlichen Zivilisation zu treffen.[87] Den Höhepunkt erreichten Hollywoodfilme über Terrorismus, die auch eine große Öffentlichkeit erfuhren, in den 1990er Jahren, wobei sich das Thema als langlebig erwies und durch den *War on terror* sowie beliebte Motive, wie Patriotismus, Waffenkult, Gewalt, Glorifizierung von Technik, hypermaskuline Helden und die Bedrohung durch Fremdes überall in der Unterhaltungsindustrie seinen Platz fand. Als dämonisierte „Fremde“ werden Araber und Muslime als *„monolithic culture of thuggish male warriors who relish violence, directed mostly against innocent civilians, and who lack motives beyond hatred and jealousy“*[88] inszeniert.

9/11 zählt zu den am besten untersuchten und am meisten fotografierten Ereignissen der US-amerikanischen Geschichte. In der Bevölkerung besteht daher ein relativ gutes Wissen über die Vorfälle, was dazu führte, dass Dramatisierungen der Terroranschläge kaum ein

[84] *Stephen Prince*, Firestorm: American Film in the Age of Terrorism. New York 2009.
[85] Vgl. *Carl Boggs/ Tom Pollard*, Hollywood and the Spectacle of Terrorism, in: New Political Science 28.3, Sep. 2006, 335–351. URL: `http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07393140600856151` (besucht am 15. 02. 2016), 335-338 und Vgl. *Prince*, Firestorm (wie Anm. 84), 6
[86] Vgl. ebd., 7.
[87] Vgl. *Boggs/Pollard*, Hollywood and the Spectacle of Terrorism (wie Anm. 85), 335-338.
[88] Ebd., 347.

Publikum erreichen konnte. Prince erklärt dies damit, dass man keine Filme über etwas sehen wollte, worüber man das Gefühl hatte, ohnehin bereits genug zu wissen. Anders verhielt sich das mit Dokumentarfilmen, bei denen das Publikum implizit vorauszusetzen schien, das dieses wichtige Ereignis auch von Dokumentationen untersucht werden sollte. So lässt sich erklären, warum sich kaum Featurefilme, dafür aber umso mehr Dokumentationen mit 9/11 beschäftigen.[89] Man griff verschiedene Narrative, oft Werte wie Fortschritt, Erlösung oder Heldentum auf, um einen Sinn in der Krise zu zeigen. Dokumentarfilme lieferten konzeptionelle und emotionale Antworten auf die Anschläge auf das World Trade Center. Eine weitere Gruppe von Dokumentationen, die überwiegend im Internet oder auf DVDs erschienen, stellen *Conspiracy Filme* dar, die zeigen wollen, dass die Bush-Administration 9/11 selbst inszeniert hätte.[90]

Den Filmen über den Irakkrieg gingen somit zwei, beziehungsweise je nach Erscheinungszeit sogar drei, Jahrzehnte voraus, in denen Film und Fernsehen jihadistischen Terror und die damit verbundenen muslimischen Länder, als hoffnungslos böse, als Produkt einer deformierten Mentalität ohne menschliche oder rationale Benimmregeln dargestellt hatten. Dass historisch immer wieder politische Gewalt zur Bildung von Nationalstaaten diente wird ignoriert und der Terrorismus als teuflisches Werk einzelner Gruppierungen dargestellt. In den Medien und in Hollywood wurde marginalisisert, oder teilweise sogar ignoriert, dass es für den arabischen beziehungsweise muslimischen Zorn auf die USA Gründe, wie die US-amerikanische Hegemonie oder ihr wiederholtes Eingreifen in Konflikte im Nahen Osten geben könnte. Man wollte vielmehr einen *Clash of Civilizations*[91] zeigen.[92]

1.5.3 Kriegsfilme vor 9/11 - New Militarism

Im Herbst 2001 befanden sich zwei Kriegsfilme bereits in Produktion: *Black Hawk Down* und *We Were Soldiers*. Sie zeigen Soldaten nicht nur als gute Männer, sondern auch als

[89] Beispielsweise *Fahreinheit 9/11*

[90] Vgl. *Prince*, Firestorm (wie Anm. 84), 7-8.

[91] Der Begriff *Clash of Civilizations* ist in vielen Bereichen üblich, wenn von Konflikten mit radikalen Islamisten gesprochen wird. Er geht davon aus, dass der Kampf mit dem Islam in der westlichen Kultur, spätestens seit den Kreuzzügen, tief verankert ist.Vgl. *Boggs/Pollard*, Hollywood and the Spectacle of Terrorism (wie Anm. 85), 348 Zentral ist in diesem Kontext auch der gleichnamige Artikel Samuel P. Huntingtons in der Zeitschrift für Foreign Affairs, der prognostiziert, dass alle zukünftigen Konflikte zwischen dem Westen und dem Islam stattfinden würden.*Samuel P. Huntington*, The Clash of Civilizations? URL: `https://www.hks.harvard.edu/fs/pnorris/Acrobat/Huntington_Clash.pdf` (besucht am 17. 03. 2016) Siehe auch *Prince*, Firestorm (wie Anm. 84), 9-10

[92] Vgl. *Boggs/Pollard*, Hollywood and the Spectacle of Terrorism (wie Anm. 85), 348.

Helden und werden von Carruthers zum „New Militarism“ gezählt.[93] Nach den Anschlägen auf das World Trade Center bemühten sich die Produktionsfirmen von *We Were Soldiers* und *Black Hawk Down* darum, möglichst bald eine Premiere ansetzen zu können, denn in einer Zeit „in der Feuerwehrmänner als Helden gefeiert wurden und T-shirts mit Bin Laden im Fadenkreuz verkauft wurden“, verlangte das Weiße Haus nach *inspirational cinema*. *Black Hawk Down* und *We Were Soldiers* lieferten, so Carruthers, die *„mood music for the war on terror*.[94] Die gezeigten Handlungen in Vietnam und Somalia wurden auf die USA und 9/11 übertragen. Cynthia Weber findet allerdings besonders den Re-release von *Pearl Harbor* 2001 interessant.[95] Sie beschreibt in Anlehnung an Bush's Rede[96] die japanischen Angriffe auf den Militärstützpunkt in Hawaii als jenes Ereignis, das den Beginn des US-amerikanischen globalen Engagement kennzeichnete. 2001 feierte der Kriegseintritt der USA in den 2. Weltkrieg sein 60-jähriges Jubiläum, welches auch zelebriert wurde. Nicht nur im Kino, sondern auch in Zeitungen und politischen Statements wurde immer wieder an Pearl Harbor erinnert. Schließlich verband man auch den *War on Terror* als eine Reaktion auf 9/11 mit der Reaktion auf den japanischen Angriff und damit mit einem Krieg, der zu einer Zeit stattgefunden hatte, zu der Amerika seine moralischen Grundsätze noch nicht hinterfragen musste, wie das beispielsweise nach Hiroshima oder Vietnam der Fall war. Man berief sich also auf einen Teil der US-amerikanischen Geschichte, in der man von einem fortschrittlichen Selbstbild ausgehen konnte und der Sieg über den Feind eigentlich unausweichlich war.[97] Pearl Harbor markierte die Feinde Amerikas als ethnisch und religiös „andere“, die sich überwiegend außerhalb Amerikas aufhielten. Im neuen Narrativ nach 9/11 wurden die japanischen Buddhisten durch arabische Muslime ersetzt. In der Folge betrachtete man Menschen mit arabischem oder muslimischem Hintergrund als terroristische Bedrohung. Wenn Zugehörige einer anderen Ethnizität oder Religion eine Gewalttat begingen, war das überraschend und wurde nicht als terroristisch

[93] Vgl. *Susan Carruthers*, Bringing it all back home: Hollywood returns to war, in: Small Wars & Insurgencies 14.1, März 2003, 167–182. URL: `http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09592310412331300626` (besucht am 15. 02. 2016), 171.

[94] Vgl. ebd., 167.

[95] *Cynthia Weber*, The Media, the 'War on Terrorism', and the Circulation of Non-Knowledge, in: Daya Kishan Thussu/Des Freedman (Hrsg.), War and the Media. Reporting Conflict 24/7. London/Thousand Oaks/New Delhi 2003, Vgl.

[96] *George W. Bush*, President: We're Fighting to Win - And Win We Will. 12. Juli 2001. URL: `http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/12/20011207.html` (besucht am 17. 03. 2016).

[97] Vgl. *Weber*, The Media, the 'War on Terrorism', and the Circulation of Non-Knowledge (wie Anm. 95), 191-192.

bezeichnet.[98] Die Kriegsfilme nach 9/11 verhandelten, so Weber, die Identität der USA nicht nur in Bezug auf ihr Selbstbild in der Vergangenheit und in der Gegenwart nach den Anschlägen, sondern auch in Bezug auf Wunschvorstellungen bezüglich Vergangenem und Zukünftigem.[99]

[98] Vgl. *Weber*, The Media, the 'War on Terrorism', and the Circulation of Non-Knowledge (wie Anm. 95), 193.

[99] Diese Arbeit kann aus Platzgründen keine genaue Auseinandersetzung mit diesen Themen spiegeln. Für die Ausführungen Webers siehe: *Cynthia Weber*, Imagining America at war: morality, politics, and film. 1st publ. London 2006

2 Die Inszenierung des Irakkriegs in Medien und Film

"News is one of the great political and artistic forms animating contemporary collective and private lives.“[100]

Trotz der Erfahrungen im Vietnamkrieg gibt es eine signifikante Zahl an Beispielen, die zeigen, dass die Beziehung zwischen Medien und Militär überwiegend kooperativ war. Zwar kam es immer wieder zu Spannungen, aber gerade in der Post-Vietnam-Ära wurde die journalistische Freiheit immer wieder durch Regierung und Militär beeinflusst.[101] Thussu und Freedman gehen sogar soweit, die Medien als einen Ort zu beschreiben, an dem Kriege ausgetragen werden.[102] Damit sind sie nicht allein. Baudrillard vertritt in seinem Buch *The Gulf War did not take place (1995)*[103] die postmoderne Kritik an der Realität, dass der Golfkrieg 1991 außerhalb der Medien gar nicht stattgefunden hätte und die Idee, dass Krieg auch durch Medien inszeniert werden könnte, ohne tatsächliche Kriegsgeschehen, wird auch im Film *Wag the dog* verhandelt.[104] Unabhängig davon, ob die Medien Kriege also kritisieren oder bewerben, sie stellen nach diesem Verständnis das Medium dar, auf dem aktuelle Konflikte ausgetragen werden. Nicht zuletzt auch aufgrund der Innovationen, die Kriege zunehmend auf technologischer, informations- und mediengeführter Basis stattfinden ließen. Das Pentagon versuchte mit *smart bombs*, computergestützten Überwachungssystemen und digitalen Simulationen den Eindruck eines *future combat* - Systems zu hinterlassen, das den Krieg de-humanisieren sollte. Außerdem setzte das US-amerikanische Militär in der jüngsten Vergangenheit vor allem auf Flugzeugbombardements, die einerseits kaum US-amerikanische Kriegstote forderten und

[100] *Seaton*, Understanding not Empathy (wie Anm. 3), 45.
[101] Vgl. *Thussu/Freedman*, Introduction (wie Anm. 49), 6.
[102] Vgl. ebd., 6.
[103] Vgl. *Jean Baudrillard*, The Gulf War did not take place. Sydney 2009.
[104] *Wag the dog (1997)*, Regie: Barry Levinson, AutorIn(nen): Larry Beinhart, Hilary Henkin, David Mamet, DarstellerInnen: Dustin Hoffman, Robert De Niro, Anne Heche, Denis Leary u.a.

andererseits im Idealfall auch kein Medieninteresse an den zivilen Opfern dieser Angriffe aufkommen lassen sollten.[105]

Das folgende Kapitel soll nun die von Militär und Regierung inszenierte mediale Darstellung des Irakkriegs 2003 genauer untersuchen. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Skizzierung der Kriegsgründe, die Präsident Bush und seine Regierung im Vorfeld des Krieges propagiert hatten. Auch während des Krieges war George W. Bush immer wieder in den Medien präsent und äußerte sich zu den Vorkommnissen. Besonders sein Auftritt zum offiziellen Kriegsende am 1.Mai 2003 zeigte, dass der Präsident durchaus wusste, wie er seinen Krieg und sich selbst medienwirksam inszenieren konnte: Er ließ sich in einem Kampfjet auf einen Flugzeugträger bringen, paradierte durch feiernde US-Soldaten zum Podium, auf dem er schließlich das Ende des Krieges verkündete.[106] Die Fernsehsender CNN und Al Jazeera lieferten einen Großteil der bewegten Bilder zu den Nachrichten aus dem Irak. Sie zeigten die Kampfhandlungen aus unterschiedlichen Perspektiven, die hier ebenfalls untersucht werden sollen. Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit den Möglichkeiten und Einschränkungen, die das System der *Embedded Journalists* mit sich brachte. Ganz zentral in diesem Kapitel ist allerdings die Gegenüberstellung zwischen den jeweiligen medialen Entwicklungen und Aspekten und ihrer Umsetzung oder Thematisierung in Irakkriegsfilmen. In diesem Teil der Arbeit sollen zunächst einzelne Beispiele für den Einfluss der Medien angeführt werden.

2.1 Die Kriegsgründe: Massenvernichtungswaffen oder Befreiung der IrakerInnen

Die „gerechten“ Gründe, die einen Krieg gegen den Irak rechtfertigen sollten, waren bereits zu Kriegsbeginn umstritten. Präsident George W. Bush bereitete nach den Anschlägen auf das World Trade Center rhetorisch Kampfhandlungen gegen den Irak vor, die durch die Medien verbreitet wurden. Vor allem die US-amerikanischen Fernsehsender, aber auch Zeitungen und Zeitschriften mussten sich den Vorwurf gefallen lassen, die Argumentation zu wenig hinterfragt zu haben. In vielen Ländern Europas lies die Berichterstattung dagegen eher eine kontroverse Debatte aufkommen. Die Diskussion rund um das Einbinden

[105] Vgl. *Thussu/Freedman*, Introduction (wie Anm. 49), 7.

[106] *Archiv AP*, Bush arrives on carrier for 'end of war' speech. URL: `https://www.youtube.com/watch?v=tSPNwlnpWCk` (besucht am 17. 03. 2016).

des Iraks in den *War on Terror* soll in der Folge skizziert werden.

2.1.1 Die Öffentlichkeitsarbeit der Bush-Administration

Der *War on Terror*, der auf die Terroranschläge auf das World Trade Center folgte und auch den Rahmen für den Irakkrieg darstellte, präsentierte sich recht vage. In der moralischen Struktur der Anschläge fehlte ein klarer Feind. Sämtliche Versuche einen Staat als Feind zu deklarieren, scheiterten. In seinen Reden stellte Bush zuerst eine Verbindung zwischen Afghanistan und den Taliban her.[107] Als der Krieg gegen den Terrorismus schließlich auch auf den Irak ausgeweitet wurde[108] verfolgte Präsident Bush ähnliche Erklärungsmuster, die in der Folge beschrieben werden sollen.

Magnus-Sebastian Kutz analysiert unter anderem die Öffentlichkeitsarbeit der Bush-Administration vor und während des Irakkriegs. Einen Schwerpunkt legt er dabei auf Reden George W. Bushs, die sich mit der Begründung und Rechtfertigung des Krieges auseinandersetzen.[109] Vor der eigentlichen PR-Kampagne zum Angriff auf den Irak wurde die Möglichkeit eines Krieges in drei Reden vorbereitet. In der *State of the Union Adress* am 29.1.2002[110] führte Präsident Bush die *axis of evil* als grundlegendes Motiv für eine Kriegsbegründung ein. Er sprach die Möglichkeit an, dass der Irak im Besitz von Massenvernichtungswaffen sein könnte und legte nahe, dass Terroristen an diese Waffen gelangen könnten. [111] Parallel zu Präsident Bush sprach sich in Großbritannien Tony Blair dafür aus, etwas gegen die Al Quaida und gegen Massenvernichtungswaffen zu unternehmen, während international, unter anderem seitens Deutschlands, Frankreichs und auch des ehemaligen Präsidenten der Sowjetunion Gorbatschow Bedenken laut wurden, dass ein Krieg nicht das Mittel der Wahl sein würde.[112] Im August 2002 weckte schließlich die Rede des Vizepräsidenten Cheney, in der er behauptete, dass Saddam Hussein Waffeninspektoren getäuscht hätte, die Aufmerksamkeit der Medien. Zwischen September und Dezember 2002 versuchte die Öffentlichkeitsarbeit eine grundsätzliche Unterstützung des

[107] Vgl. *Weber*, Imagining America at war (wie Anm. 99), 22.

[108] Vgl. *Ted Magder*, Watching What We Say: Global Communication in a Time of Fear, in: Daya Kishan Thussu/Des Freedman (Hrsg.), War and the Media. Reporting Conflict 24/7. London/Thousand Oaks/New Delhi 2003, 15–28, 36.

[109] Hier sollen nur die wesentlichen Aspekte zusammengefasst werden, die gesamte Untersuchung findet sich in *Magnus-Sebastian Kutz*, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen. Wiesbaden 2014. URL: `http://link.springer.com/10.1007/978-3-658-04864-8` (besucht am 24. 02. 2016)

[110] online unter: *George W. Bush*, State of the Union Adress. 29. Jan. 2002. URL: `https://www.ssa.gov/history/gwbushstmts2.html#1` (besucht am 16. 03. 2016)

[111] Vgl. *Milan Rai*, War plan Iraq: Ten reasons against war with Iraq. London/New York 2002, 65 und Vgl. *Kutz*, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen (wie Anm. 109), 255-256.

[112] Vgl. *Rai*, War plan Iraq (wie Anm. 111), 65-66.

Krieges zu erreichen und gleichzeitig den UN-Sicherheitsrat von einer militärischen Intervention und dem erneuten Aussenden von Waffeninspektoren zu überzeugen. Ab Jänner 2003 konzentrierte sich die PR darauf, ein Mandat für den Angriff auf den Irak vom UN-Sicherheitsrat zu erhalten.[113]

Inhaltlich wurde ein Krieg gegen den Irak vorrangig durch die Behauptung begründet, dass das Regime im Besitz von chemischen und biologischen Massenvernichtungswaffen sei und auch versuche, nukleare Waffen zu produzieren.[114] Außerdem hätte die Diktatur Saddam Husseins mit der Al-Qaida zusammengearbeitet und unterstütze schon längere Zeit verschiedene andere terroristische Organisationen. Man befürchtete, dass deshalb Massenvernichtungswaffen in die Hände von Terroristen gelangen könnten und dass der Irak so einen indirekten Angriff starten könnte. Nicht zuletzt wollte die Regierung Bush das irakische Volk, das durch die Diktatur brutal unterdrückt wurde, befreien.[115] Der Irakkrieg wurde seitens der Regierung als eine weitere Schlacht in einem längeren *War on Terror*, der nach 9/11 begonnen hatte, inszeniert. Legitimiert werden sollte der Krieg vor allem durch die Bedrohungssituation, die aufgrund von wiederholtem Täuschen der Waffeninspektoren durch den Irak und den angeblichen Willen Husseins ohne Vorwarnung anzugreifen, konkreter wurde. Von einem „gerechten" Krieg war nur selten die Rede, und wenn, wurde neben dem Schutz der USA die Befreiung der irakischen Bevölkerung als Motiv angegeben. Der Mangel von „gerechten" beziehungsweise moralisch „richtigen" Kriegsgründen wurde allerdings eher von KritikerInnen des Krieges thematisiert,[116] als deren Vorhandensein durch die Regierung genutzt.[117] Die Bush-Administration betonte immer wieder, dass zivile Opfer vermieden werden sollten und durch hochtechnologische Waffen auch vermieden werden könnten.[118] Die Medien gaben die Argumentationslinien der Regierung relativ unkritisch weiter. Dabei wäre es durchaus möglich gewesen die Behauptungen der Alliierten zu widerlegen. Europäische Geheimdienste oder WissenschaftlerInnen hatten beispielsweise durchaus Argumente gegen eine Verbindung von Hussein und Bin Laden anführen können. Den Medien, die diesem Standpunkt kaum Raum einräumten, wurde in ein Versagen vorgeworfen, das es dem Publikum erschwert hätte, im Austausch kontrover-

[113] Vgl. *Kutz*, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen (wie Anm. 109), 255-256.

[114] Dass diese Annahmen auch in den USA bereits 2000 umstritten waren, zeigt die Analyse von Scott Ritter, ehemaliger Waffeninspektor:*Scott Ritter*, The Case for Iraq's Qualitative Disarmament. 1.Juni 2000. URL: `http://www.armscontrol.org/act/2000_06/iraqjun` (besucht am 16. 03. 2016)

[115] Vgl. *Kutz*, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen (wie Anm. 109), 256-257.

[116] Eine genauere Gegenüberstellung der Argumentation für und Gründen gegen den Irakkrieg findet sich bei: *Rai*, War plan Iraq (wie Anm. 111).

[117] Vgl. *Kutz*, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen (wie Anm. 109), 256-261.

[118] Vgl. *Robin Andersen*, A century of media, a century of war. New York 2006, 260.

ser Meinungen eine eigene Position zu beziehen.[119] Die wenigen PrintjournalistInnen, die sich nicht dem *Militainment* unterwarfen, wurden von ihren LeserInnen kritisiert.[120] In europäischen Ländern konnte die Darstellung der jeweiligen Regierung aber auch stark von jener der Medien abweichen. So berichteten beispielsweise die JournalistInnen in Deutschland, wo die Politik sich klar gegen den Krieg aussprach, zwar überwiegend kritisch, aber es gab auch Pressestimmen für die Intervention. In Spanien unterstützte die Regierung ein Eingreifen der USA, während in den Medien eine kontroverse Diskussion geführt wurde.[121]

2.1.2 Was sich im Gedächtnis hielt

Wenn eine Regierung im Kriegsfall Berichte aus dem Kampfgebiet einschränkt, um zu vermeiden, dass Bildikonen entstehen, erwartet man eigentlich Protest seitens der Bevölkerung. Dazu kommt es allerdings nicht immer und scheinbar auch kaum während des Irakkriegs. Der Grund dafür scheint darin zu liegen, dass das Medienpublikum gar nicht unbedingt Bilder von den Opfern sehen möchte.[122] Diese Tendenzen ließen sich, im Gegensatz zum Vietnamkrieg, bereits im 1. Golfkrieg beobachten. Im Falle des Irakkriegs spricht Carruthers gar von einer *„disappearing audience“*. Seit es Kameras gibt, die bewegte und unbewegte Bilder vom Krieg verfügbar machen, gab es immer wieder Menschen, die es vorzogen, ihren Blick abzuwenden.[123] Der Krieg im Irak schien allerdings gar nicht erst in das tägliche Leben der US-Bevölkerung vorzudringen. Ab März und April 2003 wurde dem Krieg immer weniger Ausstrahlungszeit zugestanden. Der Aufstand der irakischen Bevölkerung wurde zu alten Neuigkeiten und die Berichte von *Improvised Explosive Devices („IED“)* wurden zu Routinemeldungen.[124]

Die Auswertung von Erhebungen von *Knowledge Networks* aus dem Jahr 2003 durch Kull, Ramsey und Lewis zeigt, wie fest die amerikanische Bevölkerung daran glaubte, dass der Irak in Verbindung zur Terrormiliz der Al-Qaida stünde, Massenvernichtungswaffen besäße und sogar produzieren würde und dass die Weltöffentlichkeit einen Krieg

[119] Vgl *Harald Müller*, Demokratie, die Medien und der Irakkrieg, in: Christian Büttner (Hrsg.), Der Krieg in den Medien: [Beiträge im Zusammenhang mit zwei Konferenzen: "Demokratie, Krieg und Medien"(Berlin) am 3. Mai 2002 und "Krieg und seine Darstellungen in den Medien"(Berlin) am 8. September 2003]. (Studien der Hessischen Stiftung Friedens- und Konfliktforschung Sonderband.) Frankfurt/Main 2004, 13–28, 17-18.

[120] Vgl. *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 242.

[121] Vgl *Müller*, Demokratie, die Medien und der Irakkrieg (wie Anm. 119), 17-18.

[122] Vgl. *Rai*, Media at war (wie Anm. 8), 1688.

[123] Vgl. *Carruthers*, No one's looking (wie Anm. 52), 70-71.

[124] Vgl. ebd., 73.

der Amerikaner gegen den Irak unterstützen würde.[125] Im Rahmen dieser Umfrage gaben 13 Prozent der Befragten an, sie würden die Nachrichten stark und 43 Prozent relativ stark verfolgen.[126] Fast 80 Prozent des Medienkonsums fand über elektronische Medien, überwiegend Fernsehen und Radio statt. Die meisten Gerüchte hielten sich beim Publikum des Senders FOX, die wenigsten bei den Zusehern von NPR/PBS.

Sowohl vor, als auch nach dem Krieg, glaubte eine signifikante Zahl der befragten US-AmerikanerInnen an eine Verbindung des Iraks zur Al-Qaida. Vor Kriegsbeginn war eine überwiegende Mehrheit davon überzeugt, dass der Irak im Besitz von Massenvernichtungswaffen sei. Nach Kriegsende wusste ein Drittel von Hinweisen oder Funden von derartigen Waffen und selbst nach einer Diskussion rund um diese Gerüchte in den Medien hielten mehr als 20 Prozent der Befragten daran fest, dass Hinweise auf Massenvernichtungswaffen gefunden worden wären.
Ähnlich verhält es sich mit dem Glauben, dass die Weltöffentlichkeit hinter dem US-amerikanischen Kriegsbeginn stehen würde. Eine knappe Mehrheit glaubte zumindest nicht, dass die Weltbevölkerung etwas gegen den Krieg hätte und jeweils fast ein Drittel sah die Einstellung der Weltöffentlichkeit als ambivalent oder sogar unterstützend. Etwas realistischer fiel die Einschätzung der europäischen Unterstützung des Krieges aus: etwa die Hälfte der Befragten wusste, dass die europäischen Staaten den Krieg nicht befürworteten. Im Gegenteil dazu war ebenfalls ungefähr die Hälfte der InformantInnen der Meinung, dass MuslimInnen ein Eingreifen der USA bejahen würden.[127] Als Gründe für diese Gerüchte betrachten Kull, Ramsey und Lewis unter anderem die Kommunikation dieser Unwahrheiten durch die Bush-Regierung. Aber auch die Medien, die ihre Aufgabe nicht darin zu sehen schienen, die Administration herauszufordern oder eine kriegskritische Position einzunehmen fungierten als Übermittler der Informationen der Regierung anstatt als kritischer Filter. Außerdem wurde der Existenz einer möglichen Verbindung zwischen Irak und Al-Quaida und dem Besitz der Massenvernichtungswaffen ein viel prominenterer Platz in den Nachrichtensendungen eingeräumt, als der Entdeckung, dass beides nicht stimmte.[128] Dieser Studie zufolge hatte die Medienberichterstattung erheblich dazu beigetragen, dass sich die Argumentationslinie der Bush-Regierung viel stärker in den Köpfen

[125] Vgl. *Stevens Kull/ Clay Ramsay/ Evans Lewis*, Misperceptions, the Media, and the Iraq War, in: Political Science Quarterly Vol. 118.4, Winter 2003/2004, 569–598.
[126] Vgl. ebd., 586.
[127] Vgl. ebd., 571-574.
[128] Vgl. ebd., 591-593.

der US-Bevölkerung hielt, als die spätere Falsifikation der Behauptungen.

2.2 Einstellungen zum Bilderkrieg

Aus Umfragen in der US-amerikanischen Bevölkerung lässt sich erkennen, dass die Zustimmung zum Irakkrieg bis zum Truppenabzug 2010 stetig sank. *The Gallup Poll: Public Opinion 2010* zeigt, dass zwischen September 2003 und August 2008 die Mehrheit der telefonisch befragten US-BürgerInnen einen Erfolg der US-Intervention im Irak für unwahrscheinlich hielt.[129] Im August 2008 gaben sogar 64% der Interviewten an, dass sie den Irakkrieg als Fehler betrachten würden. 2010 hatte sich diese Einschätzung etwas abgemildert, wobei noch immer 54% den Krieg als Fehler beurteilten.[130] Aus einer Umfrage der Quinnipec University[131] geht hervor, dass zwischen 2007 und 2015 die Frage *"Do you think going to war with Iraq in 2003 was the right thing for the United States to do or the wrong thing"* von einer Mehrheit der Befragten (55% bis 62%,) mit *„the wrong thing"* beantwortet wurde.[132]

Ab 2006 setzte sich Barack Obama – damals als Senator für Illinois – dafür ein, den Krieg im Irak nicht vorwiegend militärisch sondern politisch und pragmatisch zu lösen. Im Präsidentschaftswahlkampf sprach Obama vom Irakkrieg als einem Fehler, aber auch von Hoffnung auf Verbesserungen der Situation. Er versprach als Präsident bis 2010 den Krieg zu beenden. 2011 wurden die letzten Truppen aus dem Irak abgezogen. Doch der Nachfolger George W. Bushs legte großen Wert darauf, die Veteranen zu ehren. Er dankte immer wieder den Truppen und ihren Familien für ihren Einsatz im Irakkrieg.[133]
Obwohl der Einsatz der einzelnen SoldatInnen durchaus wertgeschätzt wurde, galt die Invasion gegen Ende des Krieges und in den darauffolgenden Jahren für über die Hälfte der US-Bevölkerung als Fehler. Die Filme zum Irakkrieg trafen also ein Publikum, dass dem Krieg sehr differenziert gegenüberstand.

[129] *Alec Gallup*, The Gallup Poll: Public Opinion 2010. Maryland 2011. URL: `https://books.google.at/books?id=DC-E59pR-w8C&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Iraq&f=false` (besucht am 05. 07. 2016).
[130] Vgl. ebd., 265.
[131] Veröffentlicht unter htt://www.pollingreport.com/iraq.htm
[132] Vgl. Quinnipec University Poll. 2007-20015. URL: `http://www.pollingreport.com/iraq.htm` (besucht am 05. 05. 2016).
[133] Vgl. *Erika G. King*, Obama, the media, and framing the U.S. exit from Iraq and Afghanistan. Farnham, Surrey, UK ; Burlington, VT 2014, 119-131.

2.3 Fernsehbilder: CNN und Al Jazeera

Das Fernsehen kann, so Frohne u.a., in der polarisierten Berichterstattung aus Kriegen, sogar noch stärker als Printmedien, ikonische Bedeutungsträger generieren.[134] Die Fernsehbilder des Irakkriegs wurden auf zwei unterschiedlichen Bühnen präsentiert: Die amerikanische Seite wollte einen kurzen, präzisen und sauberen Krieg darstellen, der keine großen Schäden anrichtete und vor allem möglichst keine zivilen Opfer forderte. Das irakische beziehungsweise arabische Kriegsbild zeigte dagegen einen schmutzigen Kampf mit vielen Opfern in der zivilen Bevölkerung.[135] Die Medienlandschaft in Europa war überwiegend um eine ausgewogene Berichterstattung bemüht.[136] Weil sich die europäischen Fernsehsender überwiegend auf Bildmaterial von amerikanischen Sendungen oder Al Jazeera stützten, sollen in diesem Kapitel die beiden unterschiedlichen Darstellungen in US-amerikanischen Medien und von Al Jazeera beschrieben, hinterfragt und einander gegenüber gestellt werden. Außerdem soll gezeigt werden, ob und inwiefern diese Darstellungen auf die filmische Umsetzung des Irakkriegs eingewirkt haben.

2.3.1 Das amerikanische (westliche) (Fernseh)bild

> *„Flammen stiegen weithin sichtbar aus dem Amtssitz des stellvertretenden Ministerpräsidenten – ein Bild von schauriger Schönheit.“*[137]

Für die amerikanische Inszenierung des Krieges war vor allem eine symbolische Wirkung der Bilder wichtig. Die ersten Angriffe auf Bagdad am 20.3.2003 wurden zeitlich so angesetzt, dass das US-amerikanische Publikum die Geschehnisse live mitverfolgen konnte. Bereits vor dem Kriegsbeginn wurden *waiting for war stories* aus dem Irak übertragen,

[134] Vgl. *Frohne/Ludes/Wilhelm*, Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen (wie Anm. 82), 126.

[135] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 23-24.

[136] Zahlreiche Studien setzen sich, vor allem mit der deutschen Mediendarstellung des Irakkriegs in Fernsehsendungen und Zeitungen auseinander. Vergleiche hierzu beispielsweise: *Udo Michael Krüger*, Der Irak-Krieg im deutschen Fernsehen. Analyse der Berichterstattung in ARD/Das Erste, ZDF,RTL und SAT.1, in: Media Perspektiven 9/2003. URL: `http://www.uni-muenster.de/PeaCon/global-texte/g0405/embedded/tv_analyse/irak_krieg_im_dt_tv.pdf` (besucht am 03.01.2016), *Christiane Eilders*, Medien im Irakkrieg: Leistungen und Grenzen der Selbstreflexion, in: Ralph Weiss (Hrsg.), Zur Kritik der Medienkritik: Wie die Zeitungen das Fernsehen beobachten. (Schriftenreihe der Landesanstalt für Medien NRW.) Berlin 2005, 281–336, *Gerd Horton*, The Mediatization of War: A Comparison of the American and German Media Coverage of the Vietnam and Iraq Wars, in: American Journalism, Vol28, Issue 4 2011. URL: `http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08821127.2011.10677801` (besucht am 09.01.2015) oder *Bernadette Kneidinger*, Der Golfkrieg in den Medien: Ein Vergleich der Berichterstattung in den Nachrichtenmagazinen Der Spiegel und Profil. Marburg 2005.

[137] *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 50.

die die Zuseher auf den Krieg vorbereiten sollten.[138]

Prägend für die US-amerikanische Medienberichterstattung über den Irakkrieg war unter anderem der Nachrichtensender CNN. Adobhani bezeichnet diesen Sender als einen *„Gewinner des Golfkrieges 1991“*.[139] Durch seinen damaligen Einsatz von aktuellen Bildern, die auch live kommentiert wurden und durch die Art und Weise, wie diese eingeordnet und bearbeitet wurden, prägte dieser Sender auch den Begriff „CNN-Effekt“.[140] Der Fernsehsender war sich dieser Rolle durchaus bewusst und inszenierte seine JournalistInnen als *„Kriegshelden im Dienste des Zusehers“*.[141] Es sollte der Eindruck entstehen, das Publikum könne tatsächlich an den Kriegsereignissen teilhaben.[142] Wie bereits im Golfkrieg 1991 wurden auch die ersten Bombardements des Irakkriegs live übertragen. Die Bilder zeigten gewaltige Explosionen und Detonationspilze, die sich vom Abendhimmel über Bagdad absetzten.[143]

Die Motivik erinnert an Feuerwerke, wenn die Stadt von Raketen erleuchtet wird und Dunst über den Häusern liegt (ein Beispiel siehe Abb. 2.1). In der Fernsehberichterstattung wurde das Ergebnis der Kampfhandlungen unwichtig und die Bilder des Ereignisses traten in den Vordergrund.[144] Dabei war der tatsächliche Nachrichteninhalt der Bildsequenzen nahezu nicht existent. Die Bilder wirkten austauschbar und beliebig, hätten überall auf der Welt gedreht werden können und lieferten, so Adobhani, eher den Wahrheitsbeweis dafür, dass ein Krieg stattfand, aber keine Informationen darüber, wo und wie er geführt wurde. Mit steriler und makelloser Ästhetik wurde das Vorrücken der Alliierten gezeigt. SoldatInnen kamen in heroisch überhöhten Darstellungen und in Einsätzen, die wie Truppenübungen wirkten, ins Bild. Nichts davon sagte etwas über die Lage des Krieges aus. Der Feind blieb anonym und in der Distanz.[145] Die westliche Welt beobachtete die ersten Angriffe aus der Totalen, aus sicherer Distanz und erhöhter Perspektive.[146]

---

[138] Vgl. *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 228.

[139] *Jamila Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003, in: Christer Petersen (Hrsg.), Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Bd. 1 Nordamerika und Europa. Kiel 2004, 68–95, 78.

[140] Vgl. ebd., 78.

[141] *Christen Petersen*, Reisen - Erobern - Berichten. Zur medialen Inszenierung des Golfkrieges, in: Katrin Callsen (Hrsg.), Von hier nach "Medium": Reisezeugnis und Mediendifferenz. (Reiseliteratur und Kulturanthropologie, Bd. Bd. 3.) Münster 2004, 186.

[142] Vgl. ebd., 186-187.

[143] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 49-51.

[144] Vgl. ebd., 49-51.

[145] Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 76 und 80.

[146] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 52.

[146] Online unter: *Oliver Coret*, Bombardement von Bagdad. URL: `http://www.nbcnews.com/id/43674228/ns/world_news-mideast_n_africa/t/baghdad-roadside-bomb-kills-us-soldiers/`

Abbildung 2.1: Beispielbild des Bombardements von Bagdad. (Fotograf: Oliver Coret)
[147]

Nahperspektiven schafften es dagegen nicht auf westliche Fernsehbildschirme, man sah keine verängstigten Menschen oder Bilder von Opfern des Krieges. Die *„erschreckend schönen“*[147] Totalansichten gelangten auch auf die Titelblätter von Tageszeitungen und Magazinen. Die Bilder wurden nicht nach deren Informationsgehalt, sondern oft nach bildästhetischen Eigenschaften ausgewählt und so zeigte sich der Irakkrieg zunächst als *„grandioses, aseptisches und ästhetisches Spektakel“*.[148] Auch Kriegsgerät, allen voran die Flugzeugtechnik, wurde ästhetisiert gezeigt und Bilder von amerikanischen SoldatInnen und ihrer Ausrüstung im Gegenlicht von Sonnenaufgängen sowie die Feuerschweife der *Cruise Missiles* vor dem schwarzen Nachthimmel können in die Kategorie der Bilder gezählt werden, die den Krieg zu ästhetisieren versuchen.[149] Die Bilder der ersten Kriegstage zeigten immer das selbe: *„grünstichige Nachtaufnahmen“* und *„Feuerblitze von Raketeneinschlägen, die den nächtlichen Himmel kurz erhellten“*.[150] Dabei wirkten sie unwirklich und abstrakt und erinnerten an ein Computerspiel.[151] Insgesamt stellt Adobhani fest, dass die Aufnahmen kaum einen Eindruck hinterließen.[152]

Dennoch wurden scheinbar keine Kosten und Mühen gescheut, so interpretiert Petersen den umfangreichen Einsatz von Nachtsichtgeräten, um die ZuseherInnen mit Bildern zu

(besucht am 03. 11. 2016)

[147] *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 52.

[148] Vgl. ebd., 52.

[149] Vgl. *Petersen*, Reisen - Erobern - Berichten. Zur medialen Inszenierung des Golfkrieges (wie Anm. 141), 180-181.

[150] Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 76.

[151] Vgl. ebd., 76 Diesen Aspekt beschreibt auch Andersen. Aus Platzgründen soll hier keine Analyse stattfinden. Genaueres findet sich bei *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 244-257

[152] Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 76.

versorgen, die allerdings keinen Informationsgehalt aufwiesen und durch Voice-Over oder KommentatorInnen in Split-Screens erklärt werden mussten.[153] Petersen analysierte Bilder auf der Homepage von CNN und bestätigt in seiner Analyse den Eindruck, dass der Irakkrieg vor allem als Krieg gegen Saddam Hussein dargestellt werden sollte. Er fand keine Aufnahmen der Kampfhandlungen, sondern Abbildungen von Soldaten, die ZivilistInnen – vor allem Kindern – Hilfe leisteten. Der militärische Feind in Form der irakischen Armee blieb unsichtbar, dagegen findet Petersen mehrere Bilder des Diktators. Hinter diesem Bild könnten sich, so Petersen, reale Gegner, also kämpfende und sterbende Soldaten und tote ZivilistInnen verbergen. Menschliche Täter und Opfer, abgesehen von Hussein, werden nicht abgebildet. Unter der Rubrik *Damage* fanden sich zwar durchaus auch Bilder der Folgen des Angriffs, allerdings lag der Fokus dabei auf Gebäudeschäden. Wenn Personen ins Bild traten, dann Überlebende, die im Gegensatz zu den Toten auch mit ihrem Namen genannt wurden.[154]

Erst nach und nach kamen die hässlichen Seiten des Kriegs an die Oberfläche. Saddam Hussein wurde nicht in den ersten Bombardements getötet und bei genauerem Hinsehen wurde klar, dass der Krieg keinesfalls opferlos war. Am sechsten Kriegstag durchbrachen Fernsehbilder aus einem Vorort Bagdads die Bildinszenierung. In der Mittagszeit hatten zwei Raketen auf einer belebten Marktstraße fünfzehn Menschen getötet und dreißig zum Teil schwer verletzt. Vor allem Al Jazeera berichtete in Nahaufnahmen von diesem Fehlschlag der Präzisionswaffen.[155] Viele Fernsehsender wendeten auf die Kriegsberichterstattung ähnliche Mittel an, wie auf Sportveranstaltungen und Sportshows:[156] Experten, oft ehemalige Offiziere, kommentierten in Expertenrunden das Geschehen. Durch Grafiken, Animationen und Wiederholungen wurden die Kriegsbilder ergänzt. Nachdem in Berichten von 1991 der Golfkrieg eher als Computerspiel wahrgenommen wurde, kehrte man also wieder dazu zurück, Parallelen zwischen Sport und Krieg zu ziehen, wie das bereits während des 2. Weltkrieges geschehen war.[157] Um die Bilder zu emotionalisieren, wurden verschiedene Infotainmentelemente eingesetzt und die Aufnahmen auf ver-

[153] Vgl. *Petersen*, Reisen - Erobern - Berichten. Zur medialen Inszenierung des Golfkrieges (wie Anm. 141), 187.

[154] Vgl. ebd., 179 und 182.

[155] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 53-54.

[156] Dieses Mittel sieht Adolbhani auch in der Berichterstattung von CNN.Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 79

[157] Vgl. *Paul*, Bilder des Krieges, Krieg der Bilder (wie Anm. 7), 54-57; zum Einsatz von Animationen vergleiche auch *Petersen*, Reisen - Erobern - Berichten. Zur medialen Inszenierung des Golfkrieges (wie Anm. 141), 188

schiedenen Ebenen neben Kommentaren auch durch Musik und Grafiken unterstützt.[158] Beispielsweise entwickelten US-amerikanische Medien Formate, die SoldatInnen und ihre Familien vorstellten. Dabei wurde ein mythischer Stereotyp der KämpferInnen geschaffen, die überwiegend in den Krieg gezogen sein sollen, um ihre Familien und ihr Heimatland zu beschützen. Wirtschaftliche Analysen und Berichte ehemaliger SoldatInnen legen andere Gründe (wie das Bezahlen von Ausbildungskosten oder Abenteuerlust) nahe. Durch Porträtreihen wie *„Profile of Courage“* wurde der Krieg als Realityshow inszeniert.[159]
Auf teilweise geteilten Bildschirmen wurden live Bilder übertragen, auf denen unter Umständen auch lange nichts geschah. Dadurch suggerierten die Fernsehsender, dass jederzeit etwas Wichtiges passieren könnte. Wenn dies schließlich der Fall war, betonten die ModeratorInnen, dass es eine tolle Erfahrung sei, dies sehen zu können.[160]
Die Berichterstattung zum Irakkrieg tendierte, so Petersen, zur Pseudo- beziehungsweise Überinformation. Auf den Split-Screens wurden in großer Menge Nachrichtenfragmente geliefert, die erst durch die Kommentare wieder einen Sinn bekamen.[161] Die Zeit arbeitete bei dieser Art der Kriegsberichterstattung gegen die JournalistInnen. Es blieb keine Zeit Informationen zu überprüfen und oft waren die ModeratorInnen genauso unvorbereitet wie die ZuseherInnen. Immer wieder wurde daher einfach über längere Zeit das selbe berichtet. Teilweise kam es dabei auch zu Falschmeldungen: So sprach beispielsweise CNN bereits am 3.4.2003 von der Einnahme des Flughafens von Bagdad, obwohl dieser Vorstoß erst vier Tage später gelang.[162]
Diese Darstellungsstrategien nahmen dem Krieg auf der visuellen Ebene seinen Schrecken und brachten Ordnung in das Chaos. Stattdessen konnte das Publikum mit einer vertrauten Bildsprache den Geschehen folgen.[163] Vor allem die privaten und kommerziellen Fernsehsender versuchten durch Medienstrategien, die in eine Erlebnisgesellschaft passen, die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu erlangen. Diese Entwicklung zeigt sich an der Ästhetisierung und Affektivität in der Berichterstattung. Die Nachrichtenbilder sollten

[158] Vgl. *Michael Beuthner/Stephan Alexander Weichert*, Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 153–181, 163.
[159] Vgl. *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 231-232.
[160] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 56-57.
[161] Vgl. *Petersen*, Reisen - Erobern - Berichten. Zur medialen Inszenierung des Golfkrieges (wie Anm. 141), 188.
[162] Vgl. *Beuthner/ Weichert*, Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen (wie Anm. 158), 170 und Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 82
[163] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 56.

nicht mehr nur, wie in früheren Kriegen, „Authentizität“ vermitteln, sondern auch eine emotionale Beteiligung generieren. Gefragt waren aussagekräftige, exklusive und schnelle Bilder, die außerdem dem technischen Standard genügen sollten.[164]

Das amerikanische Publikum sah dabei keine Bilder von Toten.[165] Viele TV-Sender gaben Weisungen an ihre Berichterstatter aus, keine Aufnahmen von getöteten Soldaten zu machen. Auch das Militär bemühte sich den Tod auszuklammern. Orte an denen Hubschrauber abgestürzt waren oder Jeeps auf Minen gefahren waren, wurden abgeriegelt, nicht nur um die Gefahrenstelle zu sichern, sondern auch um zu verhindern, dass Reporter davon berichten könnten. Der Blick auf Verletzte wurde vom Pentagon erst dann freigegeben, wenn die SoldatInnen im Krankenhaus versorgt oder bereits zu ihren Familien zurückgekehrt waren.[166]

Nach dem Ende der *Major Combat Action* zeigte sich nach und nach, dass die Regierung keine Pläne für die Zeit nach der Invasion geschmiedet zu haben schien. Die US-amerikanischen Soldaten gerieten unter Bedrängnis. Da die IrakerInnen keine militärischen Chancen gegen die enorme Militärkraft der US-Army hatten, griffen Aufständische aus dem Hinterhalt und an unerwarteten Plätzen an. Amerikanische SoldatInnen reagierten, verletzten und töteten bei ihren Rückschlägen wiederum ZivilistInnen. Die Truppen, die zunehmend unter Stress und Angst zu leiden hatten, wurden brutaler und zunehmend verhasst, was wiederum zu einem Zulauf bei den verschiedenen Gruppierungen von Aufständischen führte. In Razzien wurden Verdächtige festgenommen und in Gefängnisse, wie beispielsweise Abu Ghraib gebracht.[167] Bis Mai 2004 schien der Bilderkrieg für die USA gut zu laufen. Dann schlichen sich allmählich immer mehr Bilder von den negativen Seiten des Krieges in die Medien. Tote wurden sichtbar und US-amerikanische Quellen veröffentlichten Bilder von Särgen US-amerikanischer SoldatInnen (siehe auch Kapitel 3.1) und vom Folterskandal in Abu Ghraib (siehe auch Kapitel 3.6). Auch die irakische Seite begann die Macht der Bilder für sich zu nutzen wie die Bilder von getöteten US-Zivilisten und Hinrichtungsvideos von Bürgern verschiedener Verbündeter der USA zeigten (siehe auch Kapitel 3.8).[168] Ab Sommer 2004 begannen die US-Medien sich schließlich von Bush's

[164] Vgl. *Beuthner/ Weichert*, Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen (wie Anm. 158), 161-162.

[165] Siehe auch *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 81.

[166] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 58-59.

[167] Vgl. *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 267.

[168] Vgl. *William J. Thomas Mitchell*, Das Klonen und der Terror: der Krieg der Bilder seit 9/11. Übers. v. *Michael Bischoff*. 1. Aufl. Berlin 2011, 142.

Kriegskurs zu distanzieren. Am 26. Mai 2004 machten die *New York Times* den ersten Schritt Richtung Selbstkritik und entschuldigten sich für die unkritische Kriegsberichterstattung. Die Medien wandten sich vom Bilderkrieg ab und so verliefen weitere Ereignisse der Belagerung im Irak überwiegend bilderlos: Am 28.6.2004 wurde die Souveränität des Iraks auf die Interimsregierung übertragen. Dieser wichtige Schritt wurde allerdings nicht live übertragen und die anwesenden JournalistInnen mussten sogar ihre Handys abgeben. Es entstanden kaum Aufnahmen von den Feierlichkeiten. Auch die Bombardements von Nadschaf im August oder die Angriffe auf Falludscha blieben überwiegend bilderlos.[169] Am 22. Oktober 2010 veröffentlichte Wiki Leaks unter anderem die *War Logs* des Irakkriegs. In 391 832 Feldreporten waren verschiedene Vorfälle von Soldaten festgehalten worden. Die Medien stellte das vor eine neue Herausforderung. Sie versuchten unter anderem durch interaktive Karten einen Blick auf das große Ganze zu ermöglichen und die Daten zugänglich zu machen. [170]

2.3.2 Arabische (Fernseh)bilder des Krieges

Als Gegengewicht zu CNN gewann bereits im Afghanistankrieg der 1996 gegründete arabische Fernsehsender Al Jazeera – arabisch für „die Insel“ – an Bedeutung. JournalistInnen dieses Senders wurden von den Taliban als einziger Nachrichtenkanal in Afghanistan zugelassen. Weltweit wollten Fernsehstationen das Bildmaterial Al Jazeeras und so hatten 2002 die meisten von ihnen, darunter CNN, ABC-News und BBC aber auch der deutsche ZDF, Lizenzrechte erworben. Nachdem Videobotschaften Bin Ladens über Al Jazeera veröffentlicht wurden, betrachteten westliche Nachrichtensender die Inhalte, die von ihren arabischen KollegInnen gesendet wurden, kritisch. Dennoch eröffnete sich mit Al Jazeera eine andere Perspektive, die die westliche Berichterstattung mit Bildern, Informationen und um die arabische Sichtweise der globalen Ereignisse ergänzte. Im Irakkrieg wurde Al Jazeera zur gleichberechtigten Nachrichtenquelle neben CNN und ABC.[171] Die Bush-

[169] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 203-204.

[170] Vgl. *Stefan Baack*, A new style of news reporting: Wikileaks and data-driven journalism, in: Cyborg Subjects, 2011. URL: `https://www.researchgate.net/profile/Stefan_Baack/publication/270591824_A_new_style_of_news_reporting_Wikileaks_and_data-driven_journalism/links/54b056490cf28ebe92dfced1.pdf` (besucht am 28. 04. 2016), 5-6; Diese Arbeit kann aus Platzgründen das Material von Wiki Leaks und die mediale Aufarbeitung desselben nicht behandeln. Außerdem wurden zwei der behandelten Filme produziert, bevor die Dokumente und Videos an die Öffentlichkeit gelangten. Daher soll der Schwerpunkt auf der Berichterstattung in den ersten Kriegsjahren liegen, die von Paul auch als Bilderkrieg bezeichnet wurde.Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1),

[171] Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 82-85.

Administration sah den Einfluss des Nachrichtensender als problematisch an und wollte seine Bedeutung eindämmen. So versuchte man einen eigenen neuen Sender in Bagdad aufzubauen, der die Bilderhoheit vor Ort erlangen sollte. Der Plan ging allerdings nicht auf.[172] Während des Krieges arbeiteten die arabischen JournalistInnen in Bagdad, Basra oder Mossul und sendeten über mobile Übertragungswägen. Sie zeigten ein Gegenbild zum technologischen und modernen Krieg der amerikanischen Medien. So werden durch diesen Sender die Opfer der Bombenangriffe sichtbar. Al Jazeera filmte beispielsweise im Krankenhaus in Basra und stellt die menschliche Seite des Krieges in den Vordergrund.[173] Auch gefallene und gefangene US-SoldatInnen wurden im arabischen Fernsehen gezeigt und der anhaltende irakische Widerstand bekam ebenfalls mehr Aufmerksamkeit in der Berichterstattung als von anderen Fernsehstationen.[174] Die quantitative Analyse von Aday, Livingston und Hebert stellt diese Auffassung der Berichterstattung von Al Jazeera in Frage. Aus dem Vergleich des Inhaltes verschiedener amerikanischer Nachrichtensender und Al Jazeera geht demnach hervor, dass der arabische Sender nicht mehr Bilder von zivilen Opfern zeigte und nicht so anti-amerikanisch berichtete, wie das oft behauptet wird. Allerdings wurden vor allem die kritischen Berichte zum Irakkrieg gerade von diesem Thema dominiert. Außerdem berichtete Al Jazeera deutlich mehr von Protesten gegen den Irakkrieg.[175] Dass die Darstellungen des Senders nicht ausschließlich im Sinne des irakischen Diktators war, zeigt sich darin, dass er den Sender für zwei Tage aus dem Irak verwies, weil ihm die Berichterstattung zu kritisch erschien.[176] Auch andere Regierungen waren nicht immer mit dem Programm der Fernsehstation einverstanden: So zog eine Talk-Show in der ZuseherInnen ihre Meinung frei äußern konnten den Zorn von mehreren arabischen Regierungen auf sich.[177]

Dennoch sind die Bilder von Al Jazeera kritisch zu betrachten, denn auch die Kameraperspektiven dieser Sendeanstalt folgen einer gewissen Kriegsästhetik und berichten aus einer bestimmten Perspektive, die im Gegensatz zu anderen Fernsehsendern zur Zeit des

[172] *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), Vgl.[116.
[173] Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 86-87.
[174] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 114.
[175] Vgl. *Sean Aday/Steven Livingston/Maeve Hebert*, Embedding the Truth: A Cross-Cultural Analysis of Objectivity and Television Coverage of the Iraq War, in: The Harvard International Journal of Press/Politics 10.1, 1. Jan. 2005, 3–21. URL: http://hij.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1081180X05275727 (besucht am 24. 03. 2016), 11.
[176] Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 83.
[177] Vgl. ebd., 85.

Irakkriegs keine konsistente und offene Politik verfolgten. Das sieht Adobhani als fragwürdig, sobald sensationelle Bilder und News die Berichterstattung dominieren.[178] Im März 2003 führte *„Al Jazeera“* die am häufigsten gesuchten Suchbegriffe auf Google an. Paul sieht darin einen Hinweis dafür, dass auch die westlichen Medienkonsumenten der Fernsehanstalt kritisch gegenüber standen. Neben Bildern, die der amerikanischen Darstellung des Krieges widersprachen, wurden immer wieder auch Mythen und Darstellungen, die bereits überholt waren, verbreitet, die das arabische Selbstbewusstsein stärken sollten.[179]

2.4 *Embedded Journalists* - Berichte direkt von der Front

Eine Besonderheit des Irakkriegs 2003 stellten die *Embedded Journalists* dar. Sie waren physisch in das Kriegsgeschehen involviert, wurden aber nur selten Zeugen von Feindberührungen. Ihre Perspektive spiegelte jene der Kombatfotografen früherer Kriege wieder und vermittelte in ihren Aufnahmen und Berichten physische Nähe und Teilhabe.[180] Auch wenn diese Form der Berichterstattung nicht gänzlich neu war, erreichte sie durch die verbesserten Möglichkeiten der Übertragungstechnik neue Bedeutung.

Während des Irakkriegs ließen sich etwa 600 FotografInnen, Kameramänner/frauen und Radio- sowie ZeitungsreporterInnen in den westlichen Kampfeinheiten einbetten.[181] Das bedeutete, dass sie eine gewisse Zeit lang eine Einheit während ihrer Einsätze begleiteten, mit ihnen lebten und direkt von ihrem Alltag berichten konnten. Als Vorbereitung für den Einsatz als *Embedded Journalist* wurden Kriegsberichterstatter in sogenannten *Bootcamps* trainiert. Zwischen Ende 2002 und Beginn 2003 nahmen mehrere hundert Reporter an diesen vom Pentagon organisierten Programmen teil.[182] Danach wurden sie in verschiedene militärische Einheiten integriert, in denen sie mit den SoldatInnen lebten. Die *Public Affairs Guidance on Embedding Media* legte die Grundregeln fest, nach denen die Berichterstattung erfolgen sollte. Zentral waren dabei Beschränkungen bezüglich operativer Informationen, aber auch die Privatsphäre der SoldatInnen und ihrer Familien und die Einhaltung der Genfer Flüchtlingskonvention sollte beachtet werden.[183] Eine

[178] Vgl. *Adolbhani*, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003 (wie Anm. 139), 84 und 87.
[179] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 115.
[180] Vgl. ebd., 69.
[181] Vgl. ebd., 76, siehe auch *Tom Rosenstiel/Amy Mitchell* (Hrsg.), Embedded reporters: What are Americans Getting? Unter Mitarb. v. Matt Carlson u. a., in: Project for Excellence in Journalism. URL: `http://www.journalism.org/files/legacy/pejembedreport.pdf` (besucht am 04. 01. 2016), 1
[182] Vgl. *Thussu/Freedman*, Introduction (wie Anm. 49), 6.
[183] Vgl. *Kutz*, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen (wie Anm. 109), 254-256.

strenge Zensur, wie jene im 2. Weltkrieg, wäre aufgrund der schnellen und direkten Verbindung der JournalistInnen in die Heimatredaktionen gar nicht möglich gewesen. Das *Embedded*-Konzept ermöglichte, so Paul, *„eine neue Form der indirekten Beeinflussung durch vorgegebene situative Arrangements, die nur bestimmte Perspektiven erlaubten.“*[184] Doch die Faszination der überlegenen US-amerikanischen Technologien, das Bewusstsein an einem historischen Ereignis teilhaben zu können und die räumliche sowie soziale Nähe zu den SoldatInnen machten es sehr schwierig für die VertreterInnen der Presse ihre berufliche Distanz zum Krieg zu halten.[185] Obwohl es diese Zugänge der BerichterstatterInnen zum Kriegsgeschehen und die damit verbunden Perspektiven schon in früheren Kriegen gegeben hatte, betrachtete man die eingebetteten Reporter als innovative Entwicklung und sah in ihnen einen neuen Standard in der Kriegsberichterstattung.[186] *Embeds* waren nicht darauf angewiesen Material neu zu interpretieren, sondern vermittelten zumindest den Eindruck aus erster Hand Informationen zu erhalten. Meistens kamen keine SoldatInnen oder MilitärsprecherInnen, sondern die ReporterInnen selbst als Hauptfiguren vor und überwiegend wurde über militärische Aktionen oder deren Ergebnisse berichtet.[187]
Seitens MedienvertreterInnen und der Wissenschaft kam es zu starker Kritik dieses Konzeptes. Man befürchtete eine Solidarisierung der *Embedded Journalists* mit den SoldatInnen und in der Folge zu einer Voreingenommenheit zugunsten des Militärs, erwartete eine indirekte Zensur durch die Einschränkung der Berichterstattung und nicht zuletzt wurde bemängelt, dass die Perspektive der Berichte, die so entstanden, sowohl die irakischen Opfer des Krieges ausblendete, als auch die operative und strategische Ebene vernachlässigte. Statt kritischen Berichten über den Krieg entstanden Storys, die einzelne Menschen und SoldatInnen der amerikanischen Seite in den Mittelpunkt stellten.[188] Die BerichterstatterInnen, die visuell durch das Tragen von Tarnanzügen und kugelsicheren Westen mit den Soldaten verschmolzen, verrieten auch auf der sprachlichen Ebene eine Solidarisierung mit ihren Einheiten. Immer wieder war von einem „wir“ oder „uns“ die Rede und manche ReporterInnen bedankten sich auch bei den SoldatInnen, mit denen sie gelebt hatten, für deren Schutz und Unterstützung.[189] Aber nicht immer war die Zusammenarbeit zwischen Militärs und JournalistInnen friktionsfrei. In Kampfhandlungen oder wenn es zu Toten

[184]Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 79.
[185]Vgl. ebd., 79-80.
[186]Vgl. ebd., 76.
[187]Vgl. *Rosenstiel/Mitchell*, Embedded reporters: What are Americans Getting? (Wie Anm. 181), 1.
[188]Vgl. *Kutz*, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen (wie Anm. 109), 254-256.
[189]Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 79.

kam, war es durchaus möglich, dass die Unterstützung durch die SoldatInnen eingestellt und die Arbeitsmöglichkeiten der ReporterInnen eingeschränkt wurden.[190] Auch die Heimatredaktionen und Verleger hatten konkrete Erwartungen bezüglich der Berichte und gaben den ReporterInnen Aufträge für ihren Einsatz. Bilder, die die Schattenseiten des Krieges zeigten, waren kaum gefragt. Vielmehr sollten die „humanen" Seiten des Krieges und Action-Bilder festgehalten werden. Die Militärs mussten sich also kaum Sorgen um die Berichterstattung machen. Die Situation der *Embeds* verhinderte den Blick auf das große Ganze des Krieges und auch auf irakische Perspektiven.[191] Müller argumentiert, dass eine ausgewogene Berichterstattung aus Perspektive der *Embeds* nur möglich gewesen wäre, wenn auch JournalistInnen in irakische Familien eingebettet worden wären.[192]

Das Filmmaterial, das in den Einsätzen der eingebetteten ReporterInnen entstand, wurde überwiegend mit Handkameras aufgenommen. Die verwackelten, grobkörnigen Bilder scheinen „Authentizität" zu vermitteln. Die Ästhetik erinnert, so Paul, an die dänischen Dogma-Filme. Wie schon in früheren Kriegen wurde auch im Irakkrieg, wenn nichts zu sehen war, Aufnahmen inszeniert. So wurde beispielsweise ein verlassener Panzer in Flammen gesetzt. Zuhause erschien nur das brennende Fahrzeug ohne jeglichen Kontext auf den Bildschirmen.[193]
Die Berichte waren anekdotenhaft aufgebaut und gleichzeitig aufregend, weil sie direkt von der Front stammten, als auch langweilig, weil immer wieder das selbe berichtet wurde. Oft fehlte der Kontext, dafür suggerierten die Detailinformationen einen hohen Informationsgehalt. Meist konzentrierte sich der Kommentar darauf, was man sehen konnte. Zwar wirkten die Berichte oft dramatisch, aber auf der visuellen Ebene blieben sie recht eintönig. Unter anderem auch deshalb, weil die Folgen der Angriffe vor allem für die Bevölkerung fast nie gezeigt wurden.[194] FotoreporterInnen konnten vielfältigere Bilder des Krieges ablichten. Dennoch dominieren auch hier Fotos aus dem soldatischen Alltag, wie bereits in den Genrefotografien des 20. Jahrhunderts. Der Informationsgehalt dieser Bilder entspricht jenen, die SoldatInnen in Hollywoodposen vor Sonnenuntergängen zeigen und ebenfalls wenig über das Kriegsgeschehen aussagen. Nur vereinzelt entstanden Fotos vom irakischen Alltag unter Krieg oder Besetzung oder Bilder von Opfern des Krieges.

[190] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 80-81.
[191] Vgl. ebd., 81-82.
[192] Vgl. *Müller*, Demokratie, die Medien und der Irakkrieg (wie Anm. 119), 24.
[193] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 83-84.
[194] Vgl. *Rosenstiel/Mitchell*, Embedded reporters: What are Americans Getting? (Wie Anm. 181), 1.

Die wenigsten Aufnahmen zeigen Verwundete oder Tote. In den wenigen Bildern, die die Kriegsschrecken zeigen, bleibt der Tod, so Paul *„merkwürdig steril“*.[195]

Nachdem die Fragen *Wann?, Wo?* und *Wie?* aufgrund der Grundregeln für *Embedded Journalists*, nicht beantwortet werden durften, fehlte zu den meisten Bildern der Hintergrund. Von journalistischer Seite kritisierte man an dieser Art der Berichterstattung daher, dass sie zu schnell passieren würde und zu wenig Informationen vermitteln könnte.[196] Ein unerwünschter Nebeneffekt zeigt sich beispielsweise darin, dass die *Embeds* aufgrund fehlender Informationen die Verteidigungsschläge der irakischen Armee als Niederlagen für die USA und Großbritannien interpretierten. Ohne Blick auf das „große Ganze“ wurde die niedrige Kraft der Rückschläge und die ungebremste Geschwindigkeit des Vormarsches der Alliierten-Truppen nicht erkannt und auch dass die irakischen Streitkräfte keine Massenvernichtungswaffen einsetzten, ging in der schnellen Berichterstattung unter.[197]

Im Vergleich zum Golfkrieg 1991 kam im und in der Folge des Irakkriegs 2003 relativ wenig Kritik am System des *Embedded Journalism* auf. Zwar scheinen JournalistInnen nach wir vor Bedenken bezüglich bestimmter Aspekte derartiger Berichterstattung zu haben, insgesamt beobachten Lewis u.a. aber einen Konsens dahingehend, dass diese Art zu berichten nicht perfekt sei, aber dennoch die beste Möglichkeit bieten würde und mit kleineren Veränderungen sogar die Basis für die zukünftige Zusammenarbeit zwischen Militär und Medien darstellen könnte.[198] Die Diskussion über die Sinnhaftigkeit von *Embedded Journalism* zeigt den Widerspruch zwischen dem militärischen Bedürfnis der Geheimhaltung und dem öffentlichen Interesse an Informationen über den Krieg und das Dilemma der JournalistInnen Distanz zu bewahren, um berichten zu können und gleichzeitig auf die Nähe der militärischen Einheiten, schon aufgrund der Infrastruktur, angewiesen zu sein.[199]

Nach den Entführungen und Enthauptungen von JournalistInnen im Frühling und Sommer 2004 waren aufgrund der Sicherheitsbestimmungen nur mehr Berichte von *embedded Journalists* möglich.[200]

[195] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 84-86.
[196] Vgl. ebd., 88.
[197] Vgl. *Müller*, Demokratie, die Medien und der Irakkrieg (wie Anm. 119), 25.
[198] Vgl. *Lewis* u. a., Shoot first and ask questions later (wie Anm. 72), 13.
[199] Vgl. *Kutz*, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen (wie Anm. 109), 254-256.
[200] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 89.

2.5 Das Internet und *War blogs* als alternative Informationsquelle

Das Internet gab Organisationen und vor allem Einzelpersonen, die im Krieg üblicherweise nicht gehört wurden, einen Raum, in dem sie sich zu ihrer Perspektive des Kriegs äußern konnten. Einerseits wurde das Internet, wie später behandelt, gezielt benutzt, um Bilder in der Welt zu verteilen. Andererseits konnten hier auf Blogs Geschichten erzählt werden, die nicht in die Medien gelangten, aber auch Dialoge geführt werden. Hier sollen nun einige Beispiele für War Blogs und die Instrumentalisierung des Internets behandelt werden.

Bereits während des Kosovokriegs und des Afghanistankriegs spielte das Internet eine Rolle in der Informationsverbreitung. Auch ab Herbst 2002 spezialisierten sich viele Newsblogger auf das Sammeln und Kommentieren von Nachrichten über die Entwicklungen im Vorfeld des Irakkriegs. Diese Blogs fanden immer mehr LeserInnen und wurden zunehmend als Gruppe - als *Warblogs* - wahrgenommen. Blogs, die die Geschehen aus militärischer Perspektive kommentierten, wurden als *Milblogs* bezeichnet.[201] Das steigende Misstrauen gegenüber den traditionellen Medien trug dazu bei, dass Blogger verstärkt Gehör fanden und als korrigierende und prüfende Instanzen in der Berichterstattung auftreten konnten. Aber nur sehr selten wurden selbst recherchierte Informationen verbreitet. Meist handelte es sich um die sekundäre Verwertung von bereits anderswo veröffentlichtem Material.[202] Jene Blogs aber, die Rohinformationen lieferten, wie beispielsweise die tagebuchartigen Einträge Salam Paxs, leisteten einen enormen Beitrag dazu die fehlenden Bilder in den etablierten Medien zu ergänzen.[203] Die Möglichkeiten der Kommunikation und Informationsverbreitung im Internet konterkarierten das gewünschte Kriegsbild des Pentagons. Vor allem für US-amerikanische Bürger ermöglichten *War blogs* ein Ausbrechen aus der traditionellen Medienlandschaft.[204] Die etablierten Medien hatten ein angespanntes Verhältnis zu den *War Blogs*. Einerseits nutzten sie die Informationen, die manche Blogs bieten konnten. Andererseits zweifelte man immer wieder auch die Identität der Personen, die hinter den Blogs standen und die journalistische Qualität ihrer Arbeit, an. Hier zeigt

[201] Vgl. *Johanna Roering*, Krieg bloggen: Soldatische Kriegsberichterstattung in digitalen Medien. (Kultur- und Medientheorie.) Bielefeld 2012, 80.
[202] Vgl. ebd., 81.
[203] Vgl. *Stefan Krempl*, Krieg und Internet: Ausweg aus der Propaganda? (Telepolis.) 1. Aufl. Hannover 2004, 190.
[204] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 119.

sich, so Röring, der große Druck, der auf den traditionellen Medienanbietern lastete.[205] Die große Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Medienkonsumenten erschwerte ihre Arbeit. Zusätzlich nahmen aber auch etablierte Nachrichtenanbieter Ideologien an,[206] ernteten Kritik, und trugen so dazu bei, dass *War blogs* eine willkommene Alternative wurden.[207]

Sowohl Einzelpersonen, als auch Organisationen betrieben *War blogs*. Blogger konnten aus den USA[208] oder aus dem Irak posten.[209] Vor allem nach dem Sturz des irakischen Diktators entstanden viele Blogs, die die irakische Perspektive des Krieges zeigten.[210]

Obwohl die von Paul genannten Webseiten mit Listen von *War blogs* nicht mehr online sind, dollen hier dennoch einige Beispiele von Blogs, die noch zugänglich sind, vorgestellt werden:

Der Journalist Christopher Allbritton nutzte das Internet, um auf seinem Blog *Back to Iraq* Geld zu sammeln. Er wollte sich damit eine Reise ins Kriegsgebiet finanzieren und von dort aus unabhängig von staatlichen und redaktionellen Restriktionen und Regeln berichten. Sein Plan ging auf, wobei er sich bei seiner Berichterstattung nach den Wünschen und Erwartungen seiner LeserInnen richtete und auch den Dialog mit ihnen suchte.[211]

CNN-Reporter Kevin Sites stellte Reportagen, die er zusätzlich zu seinen Fernsehberichten verfasste auf seiner Website online. Am 2. Kriegstag musste er sie allerdings auf Wunsch von CNN wieder löschen. In der Folge entfachte eine Diskussion rund um die Rechte von JournalistInnen.[212] 2005 sattelte Sites um, begann für Yahoo! zu schreiben und konzentrierte sich auf die journalistische Arbeit im Internet.[213]

Einen „ungekrönten König“ nennt Paul Salam Pax, einen irakischen Angestellten, der

[205] Vgl. *Roering*, Krieg bloggen (wie Anm. 201), 82.
[206] Vgl. *Krempl*, Krieg und Internet (wie Anm. 203), 83-84.
[207] Vgl. *Roering*, Krieg bloggen (wie Anm. 201), 82.
[208] Unter dem Titel „Iraq in Pictures“ und später „Crisispictures“ veröffentlichte beispielsweise ein amerikanischer Blogger Bilder aus Falludscha, die es nicht in die Medien geschafft hatten. Dieser Blog soll hier nicht näher besprochen werden, da er nicht mehr online verfügbar ist.
[209] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 123.
[210] Vgl. *Roering*, Krieg bloggen (wie Anm. 201), 83.
[211] Vgl. ebd., 82 und die Webseite *Christopher Allbritton*, Back to Iraq. URL: `http://www.back-to-iraq.com/category/iraq/` (besucht am 30. 03. 2016)
[212] Vgl. *Roering*, Krieg bloggen (wie Anm. 201), 82-83.
[213] *Christopher Sites*, Kevin Sites Reports. URL: `http://www.kevinsitesreports.com/` (besucht am 30. 03. 2016) und *Kevin Sites*, Kevin Sites. URL: `http://kevinsitesreports.com/KS/KSabout/KSabout.html` (besucht am 30. 03. 2016)

unter einem Pseudonym direkt aus Bagdad postete.[214] Bereits im September 2002 begann Salam Pax seinen Blog, auf dem er zunächst Berichte aus dem Alltag veröffentlichte. Erst als sich der Krieg ankündigte wurden seine Einträge zunehmend politischer. Pax beobachtete auch die amerikanischen Medien und kommentierte CNN Berichte oder Äußerungen der US-Regierung.[215] In seinen überwiegend tagebuchartigen Einträgen ergänzte Pax auch während des Krieges Meldungen von Presseagenturen und Newsnetworks um die Perspektive betroffener IrakerInnen.[216] Pax berichtete aus unzensierter und ungewohnter Sicht und schilderte, wie die zivile Bevölkerung Bagdads den Krieg erlebte und erzählt auch von den Toten.[217] Bis Mai 2003 war seine Identität ungeklärt, später gab er Interviews, hielt Vorträge, berichtete für den Londoner Guardian und veröffentlichte ein Buch - weiterhin unter seinem Pseudonym.[218] Sein Blog war nicht zuletzt auch wegen der Distanzierung von Saddam Hussein sehr beliebt. Während der ersten Kriegstage führte Pax offline ein Tagebuch, dass er einer Freundin in New York zuspielte, die es online stellte.[219]

Eine weitere Funktion hatte das Internet bei der Verbreitung von Bildern, wie sie im Kapitel *3 Bildikonen des Irakkriegs im Irakkriegsfilm*, beschrieben werden. So verbreiteten sich über das neue Medium Bilder von Särgen amerikanischer SoldatInnen (siehe Kapitel 3.1) und Bilder des Sturzes der Saddamstatue (siehe Kapitel 3.3) Beide Ikonen konnten anschließend nicht mehr von der US-amerikanischen Regierung oder vom Militär zurückgezogen werden und standen so außerhalb der Kontrolle, die die etablierte Berichterstattung dominierte.[220]

Viel bewusster wurde das neue Medium schließlich für die Verbreitung der Hinrichtungsvideos (siehe Kapitel 3.8) von westlichen ZivilistInnen eingesetzt. Die irakischen Gruppierungen, die damit Druck auf die alliierten Besatzer machen wollten, umgingen über das Internet bewusst die Schranken, die ihnen das Fernsehen vorgegeben hatte.[221]

[214] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 122.
[215] Vgl. *Krempl*, Krieg und Internet (wie Anm. 203), 201.
[216] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 122.
[217] Vgl. *Krempl*, Krieg und Internet (wie Anm. 203), 200.
[218] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 122.
[219] Vgl. *Krempl*, Krieg und Internet (wie Anm. 203), 199 und auch *Salam Pax*, Where is Raed. URL: `http://dear_raed.blogspot.co.at/` (besucht am 04. 01. 2016), Vgl.
[220] Vgl. *Krempl*, Krieg und Internet (wie Anm. 203), 77.
[221] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 174-176.

2.6 Einfluss der medialen Darstellung auf Irakkriegsfilme

Unzufrieden mit dem Medienmainstream und den Regulierungen durch die Regierung drehten unabhängige FilmemacherInnen unzählige Dokumentationen, die zwar in Kinos, auf HBO oder Channel 13 ausgestrahlt wurden, Beifall von den Kritikern und Preise auf Festivals erhielten, aber kaum Publikum erreichten.[222] Etwas besser erging es Fernsehdramen und Spielfilmen, aber Filme über den Irakkrieg und auch Filme, die andere Kriege als Schauplatz hatten, wie *Jarhead (2005)*, *Letters from Iwo Jima (2006)* oder *Flags of Our Fathers (2006)* erreichten kaum Publikum, was insofern überrascht, als dass fünf Jahre zuvor durchaus erfolgreiche Kriegsfilme, wie *Band of Brothers (2001)*, *We were Soldiers (2002)* oder *Black Hawk Down (2001)* in den Kinos gelaufen waren.[223]

Die ersten Filme zum *War on Terror* tendierten dazu das US-amerikanische Militär wenig positiv zu zeigen. Neben Kriegsverbrechen wie in *Redacted (2007)* oder *Rendition (2007)*, zeigen beispielsweise *Stop-Loss (2008)* und *In the Valley of Elah (2007)* Soldaten, die zurück in den USA Menschen töten, die Serie *Generation Kill (2008)* inkompetente Offiziere und *The Hurt Locker (2008)* stellt Krieg als Sucht dar.

Aber auch spätere Produktionen, wie *American Sniper (2014)* oder *Lone Survivor (2013)*, die die militärischen Handlungen Amerikas eindeutig befürworten, stellen die traumatisierenden Erlebnisse, ethische Dilemmata und psychologische Probleme moderner Soldaten dar. Obwohl ihr Schwerpunkt auf Genrethemen wie Kameradschaft, Pflicht und Erwachsenwerden liegt und sie sich stark für einen gemeinsamen Kampf für Freiheit aussprechen, werden Grauen, Zweifel, Trauma und Zynismus nicht gänzlich ausgespart.[224]

Im Gegensatz zu den Filmen, die kurz nach dem Vietnamkrieg entstanden, wie *Apocalypse Now (1979)* oder *Deer Hunter (1978)*, die sich zunächst als Autorenfilme betrachteten und ganz stark auch mit dem Surrealen arbeiteten, haben sich dem Irakkrieg vorwiegend RegisseurInnen und FilmemacherInnen verschrieben, die scheinbar versuchten das zu zeigen, was durch die Medien nicht vermittelt werden konnte. Mit Kathryn Bigelow, Brian de Palma und Paul Greengrass widmeten sich Filmemacher dem Irakthema, die zuvor auch im Dokumentarbereich tätig waren.[225] Aus den Veränderungen in den Medien leitet

[222] Vgl. *Carruthers*, No one's looking (wie Anm. 52), 71-72 und Vgl. *Prince*, Firestorm (wie Anm. 84), 173-234

[223] Vgl. *Carruthers*, No one's looking (wie Anm. 52), 73.

[224] Vgl. *Douglas A. Cunningham/John C. Nelson*, A companion to the war film. 2016. URL: ISBN:%20978-1-118-28889-4 (besucht am 27. 04. 2016), 257.

[225] Vgl. *Thomas Ærvold Bjerre*, Authenticity and war junkies: Making the Iraq War real in films and TV series, in: Journal of War & Culture Studies 4.2, Sep. 2011, 223–234. URL: http://www.maneyonline.com/doi/abs/10.1386/jwcs.4.2.223_1 (besucht am 13. 11. 2015), Weiss ich nicht.

Bjerre neuen Ansätze der Kriegsfilme zum Irakkrieg ab. Demzufolge wollten Filmemacher wie De Palma und Broomfield Kriegsverbrechen zeigen, die im Kontrast dazu standen, was seitens der US-amerikanischen Mainstreammedien zensiert und vertuscht worden war (dazu genauer Kapitel 4).[226]

Der These Bjerres folgend, soll hier der mediale Einfluss auf ausgewählte Kriegsfilme untersucht werden. Nach einer allgemeinen Betrachtung in diesem Abschnitt, soll im folgenden Kapitel analysiert werden, ob und wie verschiedene Medienikonen in den Filmen aufgegriffen werden. Eine besondere Stellung nimmt in der Untersuchung Brian De Palmas *Redacted (2008)* ein, der sich einerseits gezielt der Mediendarstellung widmet und andererseits aufgrund der im Film vermittelten Antikriegsmetaphorik heftige Kritik auf sich zog. Deshalb soll eine umfangreiche Analyse dieses Films in Kapitel *4 Brian De Palmas Redacted (2007) und die Medien* Platz finden.

Ansonsten sollen Kathryn Bigelows *The Hurt Locker (2007)*, Paul Greengrass *Green Zone (2010)* und Clint Eastwoods *American Sniper (2014)* genauer betrachtet werden. Zunächst werden die visuellen und narrativen Zugänge der einzelnen Regisseure auf ihr Verhältnis zu den oben beschriebenen medialen Zugängen untersucht, bevor der Einsatz oder das Auslassen gewisser Bildikonen aus den ersten Jahren des Irakkriegs in den Filmen analysiert wird.

2.6.1 Kathryn Bigelows *The Hurt Locker (2007)* und Mark Boals *Embedded Journalism*

Kathryn Bigelow, die das Gefühl hatte vorsichtig sein zu müssen, weil der Konflikt zur Zeit der Veröffentlichung ihres Films noch andauerte,[227] widmete ihren Irakkriegsfilm der Geschichte eines Bombenentschärfungskommandos. In sieben Sequenzen, angelehnt an die Erfahrungen des Drehbuchautors Mark Boal, der als *Embedded Journalist* eine solche Einheit begleitet hatte und auch an der Produktion von *In The Valley of Elah (2007)*[228] beteiligt war, erzählt der Film von der Routine, aber auch der Gefahr der Arbeit, die vor allem einen Soldaten, dargestellt vom damals noch relativ unbekannten Jeremy Renner,

[226] Vgl. *Bjerre*, Authenticity and war junkies (wie Anm. 225), 226.

[227] Vgl. *Damon Wise*, Kathryn Bigelow - The Vakyrie, in: Empire. International Index to Performing Arts 243, September 2009, 68. URL: `https://www.highbeam.com/doc/1P3-1883673101.html` (besucht am 23. 04. 2016), 68.

[228] Paul Haggis Film über einen ehemaligen Militärermittler, der sich auf die Suche nach seinem Sohn, der nach seinem Einsatz im Irak verschwunden war, begibt. Dieser Film wird in dieser Arbeit nicht behandelt, da der Schwerpunkt auf Filmen liegt, die sich überwiegend mit Begebenheiten im Irak beschäftigen.

anzuspornen scheint.[229] Die strukturalistische Form und die Fragmentierung des Narrativs erinnert Cunningham an *Apokalypse Now (1979)*, wo ebenfalls das psychoemotionale Befinden der Soldaten einen roten Faden bildet, wobei in *The Hurt Locker* kaum eine Geschichte erzählt wird.[230] Die einzigen Segmente außerhalb der Entschärfung verschiedener Bomben drehen sich um die Suche nach dem totgeglaubten irakischen Jungen Beckham, einem Gefecht in der Wüste, nachdem die Einheit auf eine Gruppe britischer Söldner getroffen war und die Rückkehr James zu seiner Familie in Amerika, bevor er erneut in den Irak zieht.

Interessant ist vor allem die visuelle Gestaltung des Films. Bigelow ließ sich von Aufnahmen von SoldatInnen, die im Internet zu finden waren, inspirieren. Gemeinsam mit den Erfahrungen Mark Boals stellen sie die Grundlage für die „rohe Natur" der filmischen Bilder in *The Hurt Locker* dar. Gemeinsam mit dem Kameramann Barry Ackroyd wollte sie die visuelle Erfahrung des Films unmittelbar und direkt gestalten.[231] Die Kameraführung und Perspektiven sollen dem Zuseher/der Zuseherin suggerieren, er/sie wäre die vierte Person in der Einheit.[232] Die Bewegungen sind ruckartig, die Schnitte schnell, dafür aber die Sequenzen relativ lang.[233] Die Übergänge zwischen den einzelnen Fragmenten wirken grob und unvermittelt. Die Ästhetik bewegt sich zwischen zackigen und eckigen Aufnahmen, die an Kriegsreportagen erinnern und intimen Close-Ups auf die Gesichter der Soldaten oder einzelne Details der Umgebung.[234] Vier Kameras, überwiegend Handkameras, deren Position den SchauspielerInnen nicht immer bekannt war, machten es möglich, die Micro- und Macroperspektiven der menschlichen Wahrnehmung nachzuahmen.[235] Barker sieht die Leistung von Bild, Ton und Schnitt des Films nicht im Abbilden eines Krieges, sondern im „Erlebbarmachen" des Chaos im Irakkrieg.[236] Bigelow erkannte

[229] Vgl. *Amy Taubin*, hard wired, in: Film Comment 45.3, 2009, 31. URL: http://search.proquest.com/openview/c1f419fc36520d6daf8056f30ce627f3/1?pq-origsite=gscholar (besucht am 23. 04. 2016), 32-33.

[230] Vgl. *Douglas Cunningham*, Explosive Structure - Fragmenting the new modernist war narrative in The Hurt Locker, in: CineAction 81, 2010. URL: http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA237290416&v=2.1&u=stand&it=r&p=EAIM&sw=w&asid=2ddf079f0dd1d16a1b98960cc1ff0d7b (besucht am 23. 04. 2016), 2.

[231] *James Bell*, High explosivee, in: Sight and Sound, Vol. 19 Issue 9 2009. URL: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=vth&AN=43699582&site=ehost-live (besucht am 05. 10. 2016), Vgl.

[232] Vgl. *Patricia Thomson*, Risk and Valor, in: American Cinematographer, July 2009 2009, 44–50. URL: http://www.patriciathomson.net/PatriciaThomson/AC-Hurt_Locker.html (besucht am 23. 04. 2016), 45.

[233] Vgl. *Cunningham*, Explosive Structure - Fragmenting the new modernist war narrative in The Hurt Locker (wie Anm. 230), 4.

[234] Vgl. *Thomson*, Risk and Valor (wie Anm. 232), 45.

[235] Vgl. ebd., 45.

[236] Vgl. *Martin Barker*, A 'toxic genre': the Iraq War films. London 2011, 158.

durchaus die Möglichkeit, dass die Art der Aufnahmen gegen die konventionelle Ästhetik eines Kriegsfilms arbeiten könnte, allerdings lag ihr und ihrem Team etwas anderes am Herzen:

> *„[...] the spirit of this began in deep-reporting, and so necessitated a 'you are there' quality. It really wasn't an aestheticised choice – it was more observational, from Marks's reports in or outside the Humvee.“*[237]

Ackroyd, der für seinen naturalistischen Look bekannt ist,[238] führte selbst die A-Kamera, die angelehnt an die Kameraführung einer Dokumentation die Geschichte erzählen sollte, während auch die anderen Kameramänner, obwohl es ein Storyboard gab, so arbeiteten, als würden sie eine Dokumentation über den Krieg drehen.[239]

Neben Mark Boals Erfahrungen ließ sich Bigelow außerdem von ehemaligen Soldaten beraten.[240] Bigelow engagierte für ihre Crew bewusst Menschen aus der Region. Ein wesentlicher Teil des Teams stammte aus Marokko, Jordanien oder Palästina. Auch irakische Flüchtlinge agierten als DarstellerInnen der IrakerInnen.[241] Die amerikanischen Soldaten besetzte Bigelow überwiegend mit unbekannten Schauspielern. Lediglich zwei der Darsteller (Guy Pearce und Ralph Fiennes) waren schon vor *The Hurt Locker* bekannter, hatten allerdings nur kurze Auftritte bevor die von ihnen dargestellten Protagonisten getötet werden. Das macht die Überlebenschancen der Soldaten für das Publikum, das es gewohnt ist bekannte „Heldendarsteller“ durch einen gesamten Film zu begleiten, unberechenbarer und verstärkt den Eindruck, dass der Irak während des Krieges vor allem ein chaotisches Terrain war.[242]

Die Spannung wird auch durch die irakische Bevölkerung verstärkt, die während den Einsätzen des Bombenentschärfungskommandos allgegenwärtig ist. Meistens beobachten sie aus erhöhter Perspektive die Arbeit der Soldaten. Dieses Element wird verschärft, als bei der Entschärfung einer Autobombe im UNO-Gebäude ein Iraker auftaucht und die US-Soldaten filmt (Siehe Abb. 2.2 (a)).[243] Eldridge, der rangniedrigste der Einheit meldet über Funk: *„He's gettin' ready to put me on Youtube!“*

Die Anwesenheit der Handkamera macht die Gefahr für die Einheit unmittelbarer, da sie

[237] *Bell*, High explosivee (wie Anm. 231).
[238] Vgl. *Bjerre*, Authenticity and war junkies (wie Anm. 225), 226.
[239] Vgl. *Thomson*, Risk and Valor (wie Anm. 232), 47.
[240] Vgl. *Wise*, Kathryn Bigelow - The Vakyrie (wie Anm. 227), 68.
[241] Vgl. *Thomson*, Risk and Valor (wie Anm. 232), 48.
[242] Vgl. *Wise*, Kathryn Bigelow - The Vakyrie (wie Anm. 227), 68.
[243] *The Hurt Locker*: 0:38:55

befürchten, dass der Mann sie nicht filmen würde, wenn ihnen nichts zustoßen könnte. Obwohl Medienbilder im Film ansonsten keine große Rolle zu spielen scheinen und auch Mark Boals Erfahrungen als *Embedded Journalist* vor allem in der Wahrnehmung, nicht aber auf einer journalistischen oder politischen Ebene das Narrativ beeinflusst zu haben scheinen, nutzt Bigelow die irakische Handkamera zur Visualisierung einer immanenten Gefahr für die Soldaten.

The Hurt Locker war der erste Irakkriegsfilm, der nicht nur ein Publikum erreichen, sondern auch sechs Oscars, darunter für Best Motion Picture of the Year, Best Director und Best Screenplay, gewinnen konnte.[244] Dennoch konnte der Film finanziell nicht seine Produktionskosten decken.[245] Als Grund dafür wird immer wieder angeführt, dass der Film relativ unpolitisch erscheint, indem er das Heldentum jener Männer in den Mittelpunkt stellt, die zum Schutz amerikanischer Soldaten Bomben entschärfen, ihr Leben riskieren und nicht selbst töten. Damit präsentiert der Film die US-Armee nahe an dem Bild der humanitären Einsätze und des militärischen Pazifismus, in dem sie sich selbst gerne sah.[246] *The Hurt Locker* konzentriert sich auf das Befinden der Soldaten, behandelt nicht die politischen Hintergründe oder verhandelt spezifisch den Krieg im Irak.[247] Außerdem sparten Bigelow und ihr Team politische Reden oder Fernsehausschnitte aus, die oft in Kriegsfilme eingebunden werden. Die Soldaten geben ihre Gründe in den Krieg zu ziehen nicht preis.[248] Allerdings lässt der Film Zweifel an den Soldatenporträts des Militärs in den Mainstreammedien aufkommen, indem die Motivation – vor allem William James treibende Kraft – der oft versuchten Darstellung, die Bombenentschärfungstrupps würden nur ihren Job machen um andere SoldatInnen zu schützen, widerspricht.[249] James erscheint als *war junkie*, der den Adrenalinkick „Krieg“ zu brauchen scheint.[250] Barker beschreibt James als ein lebendiges Beispiel für *Post-Traumatic-Stress-Disease*, dass ihn zuhause, nicht aber im Krieg zu quälen scheint.[251] Eben jener Aspekt dürfte auch dazu geführt haben, dass die militärische Unterstützung der Dreharbeiten in letzter Minute

[244] Vgl. *O. Assem El-Khairy*, Snowflakes on a Scarred Knuckle: The Biopolitics of the 'War on Terror' through Steve McQueen's Hunger and Kathryn Bigelow's The Hurt Locker, in: Millennium - Journal of International Studies 39.1, 1. Aug. 2010, 187–191. URL: http://mil.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/0305829810372694 (besucht am 05. 05. 2016), 190.
[245] Vgl. *Barker*, A 'toxic genre' (wie Anm. 236), 156.
[246] Vgl. *Assem El-Khairy*, Snowflakes on a Scarred Knuckle (wie Anm. 244), 190.
[247] Vgl. *Cunningham*, Explosive Structure - Fragmenting the new modernist war narrative in The Hurt Locker (wie Anm. 230), suchen.
[248] Vgl. *Barker*, A 'toxic genre' (wie Anm. 236), 156.
[249] Vgl. *Taubin*, hard wired (wie Anm. 229), 34.
[250] Vgl. *Bjerre*, Authenticity and war junkies (wie Anm. 225), Suchen.
[251] Vgl. *Barker*, A 'toxic genre' (wie Anm. 236), 157.

zurückgezogen wurde, nachdem dem *Department of Defence* Szenen bekannt wurden, die die Truppen in schlechtem Licht zeigen sollten.[252]

Kathryn Bigelows Darstellung des Irakkriegs schafft also eine Unmittelbarkeit, die an die Erfahrungen Mark Boals als *Embedded Journalist* angelehnt ist, scheint aber einer politischen Aussage aus dem Weg zu gehen. Ob und inwiefern das auch im Hinblick auf Bildikonen der Medienberichterstattung passiert, wird im Kapitel *3 Bildikonen des Irakkriegs im Irakkriegsfilm* untersucht werden.

2.6.2 *Green Zone (2010)*

Paul Greengrass hatte sich bereits filmisch den Terroranschlägen auf das World Trade Center gewidmet und mit *United 93* die Geschichte einer Flugzeugentführung erzählt. Nachdem er gemeinsam mit Matt Damon die *Bourne*-Filme gedreht hatte, suchte er nach einer Verbindung der beiden Filmthemen.[253]
Gemeinsam mit Drehbuchautor Brian Helgeland erkannte er in Rajiv Chandrasekarans Buch *Imperial Life in the Emerald City - Inside Baghdad's Green Zone* die Umgebung, in der der Protagonist seines Irakkriegfilms arbeiten sollte.[254] Greengrass scheute dabei auch nicht vor einer politischen Stellungnahme zurück, sondern thematisierte offen das Fehlen der Massenvernichtungswaffen, die einen zentralen Kriegsgrund der Bush-Regierung dargestellt hatten.[255] Das Ziel schien von Beginn an das Erreichen eines größeren Publikums gewesen zu sein. So entschied sich Greengrass gegen einen Film über die Beziehung zwischen den Soldaten und einen düsteren Grundton, sondern inszenierte einen Thriller rund um einen einzelnen Charakter, der im Laufe der Geschichte Neues erfahren sollte. Parallel zu seiner eigenen Einstellung zum Irakkrieg, sollte sich auch das Narrativ in *Green Zone* entwickeln: Zunächst protestierte Greengrass in London für den Krieg, da ihm eine Beseitigung der Massenvernichtungswaffen als logisch erschien. Als die Waffen allerdings nicht

[252] *Julian E. Barnes/Ned Parker/John Horn*, 'The Hurt Locker' sets of conflict, in: Los Angeles Times, 25. Feb. 2010. URL: `http://articles.latimes.com/2010/feb/25/entertainment/la-et-hurt-locker26-2010feb26` (besucht am 27. 04. 2016), Vgl. und Vgl. *Cunningham/Nelson*, A companion to the war film (wie Anm. 224), 257

[253] Vgl. *Robert Mackey*, 'Bourne' Team Takes a Chance With Iraq War, in: New York Times, 26. Feb. 2010. URL: `http://www.nytimes.com/2010/02/28/movies/28zone.html?pagewanted=all&_r=0` (besucht am 23. 04. 2016).

[254] Vgl. *Gavin Smith*, Chaos Theory - Green Zone Director Paul Green Grass Talks To Gavin Smith About Stepping Back Into The Real World, in: Film Comment Vol 46 Issue 2, Apr. 2010, 26–33. URL: `http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=79b06fe2-5f44-41c0-bdf6-39e790f01673@sessionmgr4005&vid=2&hid=4214`, 29.

[255] Vgl. *Mackey*, 'Bourne' Team Takes a Chance With Iraq War (wie Anm. 253).

gefunden werden konnten, wurde er wütend. Das sollte auch im Film zu spüren sein.[256] *Green Zone* konnte von sechs Nominierungen keine einzige Auszeichnung gewinnen.[257]

Die Suche nach Massenvernichtungswaffen bildet nicht zufällig das Zentrum der Handlung. So erklärt Greengrass im Interview mit Film Comment: *"To me, the WMD issue was the moment of our original sin if you like"*[258]

Zwar sollte der Film zentrale Fragen im Bezug auf den Irakkrieg beantworten, aber dennoch keine Predigt über die Kriegsmoral enthalten.[259]

Greengrass, der ursprünglich als investigativer Journalist arbeitete, wollte ein möglichst „authentisches" Bild vermitteln. Dazu wies er sein Team an so zu arbeiten, als würden sie tatsächliche Ereignisse live aufzeichnen, um später möglichst emotional unmittelbare Bilder zu erreichen.[260] Barry Ackroyd, der bereits mit Kathryn Bigelow an *The Hurt Locker* gearbeitet hatte, beschrieb die Arbeit der Kameraleute als den Versuch das Geschehen aufzuzeichnen ohne die Regie und Schauspieler zu stören. Wichtig waren dabei nicht zuletzt auch Videos auf Youtube: *„If you want to know how soldiers move, then you get military advisers, but if you want to see what it actually looks like when they burst into someone's house, then you look at YouTube."* Diesen Look versuchte das Filmteam zu inszenieren.[261]

Die Produzenten hatten ganz offensichtlich die journalistische Darstellung der ersten Kriegstage studiert und kritisierten offen die Strategie der Regierung den Krieg über die Medien zu „verkaufen". So antwortet Millers Vorgesetzter auf dessen Bedenken bezüglich der angeblichen Verstecke von Massenvernichtungswaffen:

> *„They don't want to hear that back in Washington. All they're interested in is finding something they can holdup on CNN."*[262]

[256] Vgl. *Smith*, Chaos Theory - Green Zone Director Paul Green Grass Talks To Gavin Smith About Stepping Back Into The Real World (wie Anm. 254), 29-30.

[257] Eintrag zu Green Zone auf der IMDb. URL: `http://www.imdb.com/title/tt0947810/awards` (besucht am 05. 07. 2015), Vgl.

[258] *Smith*, Chaos Theory - Green Zone Director Paul Green Grass Talks To Gavin Smith About Stepping Back Into The Real World (wie Anm. 254), 30.

[259] Vgl. ebd., 30.

[260] Vgl. *Mackey*, 'Bourne' Team Takes a Chance With Iraq War (wie Anm. 253).

[261] Vgl. *Mark Hope-Jones*, Weapons of Deception, in: American Cinematographer v91n4, Apr. 2010, 48–59. URL: `http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=2f09a17c-7443-4225-b0a1-ba2fba9d1270@sessionmgr103&hid=106` (besucht am 05. 10. 2016), 54.

[262] *Green Zone*: 0:12:20

Diese Stelle zeigt auch wie sehr Miller in einer Militärkultur auffällt, in der Soldaten ihre Aufträge und Operationen nicht hinterfragen sollen.[263]

Auch visuell sind Medienbilder in *Green Zone* eingeflossen: Bereits in den ersten drei Minuten ist das erste Mal eine Totale auf Bagdad zu sehen, die sehr stark an die ersten Bilder des Angriffs erinnert (siehe Abb.2.2 (c)).[264] Derartige Aufnahmen kommen immer wieder vor. Scott beobachtet wie akribisch die Locations in Marocco und Spannien bearbeitet wurden, um das Publikum an das Bagdad zu erinnern, das es aus Dokumentationen und Fernsehnachrichten kennt.[265]

Die Charaktere in *Green Zone* scheinen für Personengruppen zu stehen. Während Poundstone die Linie des Weißen Hauses zu vertreten scheint, nicht nur durch seine Funktion im Film, sondern auch durch die Anlehnung einiger seiner Textzeilen an Aussagen von Angehörigen der Bush-Regierung[266], erinnert die Journalistin des Wall Street Journals Dayne, an Judith Miller von den New York Times. Ihr wurde vorgeworfen mit ihren Berichten die Bush-Administration zu decken.[267]

Interessant ist zudem, dass Greengrass als einziger in der hier behandelten Filmauswahl den Irakern eine aktive Rolle einräumt. Al Rawi ist nicht ausschließlich eine Gefahr für die US-amerikanischen Truppen, sondern wird viel mehr von Miller und Brown als eine potentielle Unterstützung im Aufbau einer Demokratie betrachtet. Freddy äußert gleichzeitig die Wut und Enttäuschung gegenüber der US-Invasion, verkörpert aber auch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft als unter der Herrschaft Saddam Husseins. Insgesamt simplifiziert und fiktionalisiert *Green Zone* zwar die Komplexität der „realen“ Begebenheiten, ohne sie allerdings gänzlich zu verlieren.[268]

Der Vorsitzende der Universal Pictures Adam Fogelson gab bekannt, dass der Film erst

[263] Vgl. *A.O. Scott*, A search for that Casualty, Truth, in: New York Times. URL: `http://www.nytimes.com/2010/03/12/movies/12green.html?scp=1&sq=green%20zone&st=cse&_r=0` (besucht am 05. 05. 2016).

[264] *Green Zone*: 0:02:21

[265] Vgl. *Scott*, A search for that Casualty, Truth (wie Anm. 263).

[266] Poundstone sagt im Film „Democracy is a mess“; Rumsfeld erklärte im Zusammenhang mit der Errichtung einer Demokratie im Irak „Democracy is messy“URL: `http://www.washingtontimes.com/news/2011/dec/29/eastland-democracy-is-messy/?page=all`.*Smith*, Chaos Theory - Green Zone Director Paul Green Grass Talks To Gavin Smith About Stepping Back Into The Real World (wie Anm. 254), Vgl.

[267] Vgl. *Scott*, A search for that Casualty, Truth (wie Anm. 263).

[268] Vgl. ebd. und*Philip Kemp*, Green Zone, in: Sight and Sound, Vol. 20 Issue 4 2010, p57–57. URL: `http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?sid=8d473a0f-dc14-432d-949a-88c0afbe8f79@sessionmgr4005&vid=0&hid=4214&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ==#AN=48797563&db=vth` (besucht am 05. 09. 2016)

sechs Monate nach seiner Fertigstellung in die Kinos gelangte, da seine Darstellung des Irakkriegs davon profitieren würde, möglichst lange Zeit nach den schlimmsten Kriegstagen zu erscheinen.[269]

Dass nach seiner Veröffentlichung Diskussionen über eine „Left-wing“ Ausrichtung des Films und eine „Anti-American“ Botschaft ausbrachen, zeigt, dass Greengrass, auch wenn die Handlung sieben Jahre zuvor spielt, ein Thema anspricht, dass auch unter der Regierung Obamas noch zu polarisieren vermochte.[270]

2.6.3 Clint Eastwoods *American Sniper (2014)* und ausgewählte Medienbilder

Clint Eastwoods Portrait des SEAL-Snipers Chris Kyle konnte ein erheblich größeres Publikum erreichen als die Irakkriegsfilme zuvor: *American Sniper* wurde am offiziellen Eröffnungswochenende Ende Jänner 2015 in den amerikanischen Kinos 3,555 gespielt. Im Vergleich dazu war *The Hurt Locker* am ersten Wochenende Ende Juli 2009 vier Mal, an den Augustwochenenden 2009 jeweils etwa 500 Mal, *Redacted* zum Premierenwochenende 15 Mal, insgesamt zwischen November und Dezember 2007 laut IMDb 47 Mal, in den USA gezeigt worden. Auch wenn diese Zahlen keinen wirklichen Aufschluss über das Publikum leisten können, da Filme auch oft online oder auf DVD, nicht immer legal und überprüfbar, gesehen werden, weist der extreme Unterschied in der Menge der Aufführungen in amerikanischen Kinos dennoch darauf hin, dass *American Sniper* erheblich mehr Menschen erreichen konnte, als *Redacted*.[271] Der Film beginnt mit dem Ruf eines Muezzin vor schwarzem Bild und Aufnahmen, die Kyle zeigen, wie er eine Frau und ihr Kind ins Fadenkreuz nimmt. Es folgt eine etwa halbstündigen Rückblende, die den Weg zeigt, wie der Sniper von seinem Cowboydasein in diese Positon gelangte, bevor das weitere Leben der „Legende“, wie Kyle von seinen Kameraden genannt wurde, an der Front und zuhause gezeigt wird. Mit diesem Stoff schafften es Regisseur Eastwood, Produzent und Hauptdarsteller Cooper und Drehbuchautor Hall zu polarisieren.[272]

[269] Vgl. *Mackey*, ‘Bourne’ Team Takes a Chance With Iraq War (wie Anm. 253).
[270] Vgl. *Scott*, A search for that Casualty, Truth (wie Anm. 263).
[271] Siehe IMDb: American Sniper. URL: `http://www.imdb.com/title/tt2179136/` (besucht am 27. 04. 2016), Eintrag zu The Hurt Locker auf der IMDb. URL: `http://www.imdb.com/title/tt0887912/?ref_=fn_al_tt_1` (besucht am 05. 07. 2015) und Eintrag zu Redacted auf der IMDb. URL: `http://www.imdb.com/title/tt0937237/` (besucht am 05. 07. 2015)
[272] Vgl. IMDb: American Sniper (wie Anm. 271).

Jason Hall begann mit der Arbeit am Drehbuch gemeinsam mit Chris Kyle, der kurz nachdem der erste Entwurf fertig gestellt wurde, von einem Irakkriegsveteranen erschossen wurde. In der weiteren Arbeit am Drehbuch orientierte sich Hall einerseits an der Autobiografie Kyles, die allerdings selbst kurz nach dem Kriegsende 2010 veröffentlicht einige Zensuren durch das *Department of Defence* und das *United States Naval Special Warfare Command* durchging. Andererseits unterstützte auch Taya Kyle, die Ehefrau des Snipers, die Arbeiten am Drehbuch und so veränderte sich der Fokus des Drehbuchs nach und nach auf die Beziehung zwischen Taya und Chris Kyle.[273] Im Vergleich zu Kyles Biografie kommt der Aspekt der familiären Kriegsfolgen allerdings im Film nur wenig zu tragen. Während die Biografie von einer Paartherapie berichtet, behandelt die filmische Umsetzung die Tragweite der Probleme, die die junge Familie hatte, nur relativ kurz.[274] Dennoch ermöglichte die Perspektive Tayas im Film einen Blick auf die „Heimatfront" während Kyles Einsätzen und die Szenen in der Familie die psychischen Folgen, die der Krieg auf Kyle gehabt hat, zeigen. Der überwiegende Teil des Films beschäftigt sich aber mit seinen Einsätzen im Irak, wo er als Sniper seinen Kameraden den Rücken decken sollte. Die Darstellung eines Scharfschützen, der über 160 Mal bestätigt tödlich getroffen hatte, lieferte Diskussionsstoff:

Einerseits wurde das Heldenpotential eines Snipers kritisiert, da Scharfschützen seit *All Quiet on the Western Front* immer wieder als Feiglinge gezeigt wurden.[275] Beispielsweise löste Michael Moore, dessen Onkel von einem Scharfschützen im 2. Weltkrieg getötet wurde, mit einem Twittertweed eine Diskussion darüber aus, was von der Heldeninszenierung eines Snipers zu halten sei und stellte schließlich in einem Facebookpost am 19.Jänner 2015 klar, dass er den Film an sich und das Schauspiel Coopers mochte, kritisierte aber auch, dass Sniper in den USA keinen guten Ruf hätten und er es nicht gut fände, dass die IrakerInnen im Film durchgehend als „Savages" bezeichnet werden. Dennoch betont er, dass Eastwood auch eine Antikriegsbotschaft vermitteln würde, die er allerdings nicht

[273] Vgl. *Roberto Ito*, The Book Ends, and the StoryBegins - 'American Sniper' Script looks fpr the Human Behind the Hero, in: New York Times, 28. Jan. 2015. URL: `http://nyti.ms./1JJ7H3C` (besucht am 23. 04. 2016).

[274] Vgl. *Chris Kyle/Scott McEwen/Jim DeFelice*, American sniper: the autobiography of the most lethal sniper in U.S. military history. Memorial edition, First edition. New York, NY 2013, 213.

[275] Vgl. *Bernard Beck*, If I Forget Thee: History Lessons in Selma, American Sniper, and A Most Violent Year, in: Multicultural Perspectives 17.4, 2. Okt. 2015, 215–219. URL: `http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15210960.2015.1088305` (besucht am 27. 04. 2016), 218.

genauer spezifiziert.[276] Nicht nur durch die Medien,[277] sondern auch auf Facebook wurde Moores Botschaft verbreitet. Der Post wurde etwa 25 000 Mal kommentiert und „geliked" sowie cirka 5 000 Mal geteilt. Ähnliche Aufmerksamkeit erreichte auch Seth Rogen, ein kanadischer Comedian, der sich von *American Sniper* an die Nationalsozialistische Propagandaproduktion *„Stolz der Nation"* in *Inglorious Basterds* erinnert fühlte. Reaktionen auf seinen Tweed, sowohl zustimmende als auch starker Widerspruch, reichen bis April 2016. Rogen reagierte auf den Aufschrei, den er ausgelöst hatte und relativierte den Vergleich.[278]

Pinkerton geht davon aus, dass die Geschichte von Chris Kyle ohnehin verfilmt worden wäre, und dass sich mit Eastwood als Kriegsgegner[279] ein geeigneter Regisseur dem Thema angenommen hätte.[280] Möglicherweise hätte der Stoff noch mehr Raum für einen noch größeren Waffenkult gegeben, den ein den Krieg positiv betrachtender Regisseur stärker genutzt hätte.[281] Scott sieht neben einer Trennung zwischen Gut und Böse die politischen Hintergründe des Irakkriegs ausgespart, betrachtet aber gerade diesen Aspekt als politisches Statement. Obwohl George W. Bush im gesamten Film nicht genannt wird, kann er als nostalgische Zustimmung für seine Außenpolitik betrachtet werden.[282] Collins hätte das gefeierte Töten irakischer Rebellen durch Chris Kyle gerne in den Kontext einer vermeidbaren Invasion gesetzt gesehen und kritisiert die gezeigte Waffenkultur. Dennoch betrachtet er *American Sniper* als kraftvolle Produktion, die die Irakkriegsveteranen feiert[283] und stimmt hier mit Beck überein, der feststellt:

---

[276] *Moore Michael*, Facebookpost: Michael Moore. URL: https://www.facebook.com/mmflint/posts/10152557712861857 (besucht am 26. 04. 2016), Vgl.

[277] Siehe beispielsweise URL: http://www.theguardian.com/film/2015/jan/20/michael-moore-american-sniper-clint-eastwood-bradley-cooper oder URL: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2925645/Michael-Moore-goes-rant-American-Sniper-conservatives-like-Sarah-Palin-continue-defend-film.html

[278] *Seth Rogen*, Seth Rogen Tweed. 18. Jan. 2015. URL: https://twitter.com/sethrogen/status/556890149674434560?lang=de (besucht am 27. 04. 2016), Vgl. Reaktionen siehe unter anderem URL: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2918597/Seth-Rogen-backtracks-comparing-American-Sniper-Nazi-propaganda-film.html oder URL: http://www.hollywoodreporter.com/news/seth-rogen-clarifies-american-sniper-766090

[279] *Stephen Galloway*, Interview: Clint Eastwood Describes His Near-Death Experience, Says 'American Sniper' Is Anti-War (Exclusive), in: Hollywoodreporter, 16. März 2015. URL: http://www.hollywoodreporter.com/news/clint-eastwood-describes-his-death-781618 (besucht am 27. 04. 2016), Vgl.

[280] *Nick Pinketon*, Bombast: True Enough, in: Film Comment, 23. Jan. 2015. URL: http://www.filmcomment.com/blog/bombast-true-enough/ (besucht am 27. 04. 2016), Vgl.

[281] Ebd., Vgl.

[282] *A.O. Scott*, Review:'American Sniper', a Clint Eastwood Film With Bradley Cooper, in: New York Times, 24. Dez. 2015. URL: http://nyti.ms/1B6ttsS (besucht am 27. 04. 2016), Vgl.

[283] *Gail Collins*, 'American Sniper' Moral, in: New York Times, 2. Mai 2015. URL: http://nyti.ms/1B6ttsS (besucht am 27. 04. 2016), Vgl.

„It is not a secret that this movie was made to restore the story of the American armed services to an approved place in the American narrative“[284]

Das *Department of Defence („DoD“)*, das weder *Redacted*, noch *The Hurt Locker*, stattdessen Filme, wie *The Day after Tomorrow (2002)* oder auch *Transformers (2007/2009/2011)* unterstützt hatte, beteiligte sich an der Produktion von *American Sniper*.[285] Die Nennung des *DoD* in den *Credits* zeigt, dass die zuständigen Kontrollstellen des Verteidigungministeriums in ihm einen Beitrag zum öffentlichen Verständnis für die Streitkräfte sahen. In den Kriterien zur Unterstützung durch das Militär ist auch angeführt, dass unterstützte Filme eine Rolle in Recruitingprozessen darstellen könnten und keine Aktionen gegen die US-Regierung bestärken sollten. Produktionen, die vom *DoD* gefördert werden, sollen ein „authentisches“ Porträt von Personen, Orten, Operationen und geschichtlicher Ereignisse vermitteln.[286]

Das Naheverhältnis zu einer regierungsfreundlichen Interpretation des Krieges zeigt sich auch auf der visuellen Ebene. Unter anderem übernimmt *American Sniper* immer wieder die Totalaufnahmen über irakischen Städten - im Hintergrund Flugzeuge und Rauchsäulen von Bombenangriffen, auf der Tonebene begleitet von Maschinengewehrsalven, die auch die Fernsehbilder zu Beginn des Krieges dominierten (Siehe Abb. 2.2 (b)).[287]

Außerdem fällt auf der Narrationsebene die Nähe von Kyles Entscheidungen zur Argumentation der Bush-Administration auf: Kyle meldet sich, im Film, im Gegensatz zur Buchvorlage,[288] zu den SEALs, nachdem er die Terrorangriffe auf die US-amerikanischen Botschaften 1998 in Daressalam und Nairobi im Fernsehen sieht[289] und fühlt sich in seinem Entschluss bestärkt, als er die Terroranschläge auf das World Trade Center,[290] wiederum im Fernsehen, beobachtet.[291] Zwischen den Anschlägen auf die Twintowers und dem Kriegsbeginn im Irak liegen zwei Szenen, die die Verlobung und Hochzeit mit Taya zeigen, wobei während das Brautpaar tanzt, Kyles Kameraden bereits die Nachricht bekommen, dass ihre erste Tour starten würde. *American Sniper* suggeriert hier eine Unmittelbarkeit der Ereignisse, die tatsächlich so nicht gegeben war, liegen die Terroranschläge und das

[284] *Beck*, If I Forget Thee (wie Anm. 275), 218.
[285] *Cunningham/Nelson*, A companion to the war film (wie Anm. 224), Vgl.
[286] www.Army.mil/OCPA-WEST - U.S. Army Community Relations Division West. URL: `http://www.army.mil/info/institution/publicAffairs/ocpa-west/faq.html` (besucht am 27. 04. 2016), Vgl.
[287] *American Sniper*: 32:00
[288] Vgl. *Kyle/McEwen/DeFelice*, American sniper (wie Anm. 274).
[289] *American Sniper*:9:34
[290] *American Sniper*:21:34
[291] *Scott*, Review:'American Sniper', a Clint Eastwood Film With Bradley Cooper (wie Anm. 282), Vgl.

Ultimatum durch Bush doch beinahe eineinhalb Jahre auseinander. Obwohl Kyle in seiner Biografie durchaus an einer Stelle angibt:

> *„[...] I didn't risk my life to bring democracy to Iraq. I risked my life for my buddies, to protect my friends and fellow countrymen. I went to war for* my *country, not Iraq. My country sent me out there so that bullshit wouldn't make its way back to our shores.“*[292]

behandelt der Film diese Verbindung zwischen Irakkrieg und Terrorismus viel stärker. Im Buch bleibt es bei dieser Textstelle. Auch bezüglich der Kriegsbegründung verstärken die Produzenten die Verbindung zwischen Al-Qaida und dem Irak. Alle Gegenspieler, im Wesentlichen Zarqawi, der „Butcher“ und Mustafa, der US-Soldaten im Film werden als Angehörige oder Sympathisanten der Al-Qaida identifiziert.[293] In Kyles Autobiografie ist dazu zu lesen:

> *„The insurgents were a real mix; Some were mujahedeen, former Baath or Iraqi Army guys. Others were loyal to al-Qaeda in Iraq or Sadr or some of the other whachadoos out there.“*[294]

Die Eingrenzung auf Verbindungen zur Al-Qaida spiegelt nicht nur die von der US-Regierung zu Kriegsbeginn angenommenen Verbindungen Saddam Husseins zur Al-Qaida wieder, sondern stellt auch die komplizierten Fronten des Irakkriegs als einen Konflikt zwischen zwei Parteien vereinfacht dar und ordnet ihn in den *War on Terror* als Reaktion auf 9/11 ein.

(a) (b) (c)

(a) *The Hurt Locker* potenziert die Gefahr durch die Handkamera des Irakers.
(b) und (c) Medienbild des Angriffes auf Bagdad in *American Sniper* und *Green Zone*[295]

Abbildung 2.2: Mediendarstellungen im Irakkriegsfilm

[292] Vgl. *Kyle/McEwen/DeFelice*, American sniper (wie Anm. 274), 141.
[293] *Scott*, Review:'American Sniper', a Clint Eastwood Film With Bradley Cooper (wie Anm. 282), Vgl.
[294] Vgl. *Kyle/McEwen/DeFelice*, American sniper (wie Anm. 274), 137.

3 Bildikonen des Irakkriegs im Irakkriegsfilm

Bilder und nicht zuletzt Fotos spielen eine wesentliche Rolle in der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Konflikten und Kriegen.[296] So sehen beispielsweise Frohne u.a. in den fehlenden Bildern der kriegerischen Konflikte in Bosnien und Ruanda den Grund dafür, dass sie trotz der hohen Opferzahlen kaum im Bewusstsein der westlichen Gesellschaft sind.[297] Bilder mit ikonischem Charakter haben über die aktuelle Berichterstattung hinaus Bedeutung. Sie werden übernommen und wandern über längere Zeit durch verschiedene Medien. Das unterscheidet sie von prämierten Aufnahmen, die nur in bestimmten Kreisen rezipiert werden oder in Bildbänden abgedruckt werden. Medien fungieren als „Zeitschienen", die Bilder über einen längeren Zeitraum hinaus ins Bewusstsein der Gesellschaft bringen. Außerdem sind Ikonen oft fotojournalistische, beziehungsweise fernsehjournalistische Produkte und so haben die Medien eine aktive Rolle in der Entstehung von Erinnerungskultur.[298]

In der Folge sollen nun also Bilder und Aufnahmen, die als Ikonen des Irakkriegs betrachtet werden können vorgestellt und besprochen werden, bevor ihr Einfluss in die Irakkriegsdarstellungen in Spielfilmen untersucht wird.

3.1 Gefangene, befreite und getötete US-Soldaten

Am 23.3.2003 gerieten sechs[299] US-SoldatInnen bei Nassiriya in Gefangenschaft, darunter zwei Frauen – Jessica Lynch und Shoshana Johnson. 29 weitere fielen im Kampf.

[296] Vgl. *Elke Grittmann/Ilona Ammann*, Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie, in: http://www.mediaculture-online.de, 2008. URL: `http://tinyurl.com/hrhhhem` (besucht am 07. 04. 2016), 2.

[297] Vgl. *Frohne/Ludes/Wilhelm*, Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen (wie Anm. 82), 139.

[298] Vgl. *Grittmann/Ammann*, Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie (wie Anm. 296), 3.

[299] Paul spricht von 11, siehe *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 160

Das irakische Fernsehen strahlte kurz darauf Verhörszenen von fünf der SoldatInnen aus, die jeweils einzeln in Nahaufnahmen im Bild zu sehen waren und verängstigt wirkten. Außerdem wurden zwei Filmsequenzen ausgestrahlt, die getötete US-Soldaten auf dem Kriegsschauplatz und in einem Innenraum zeigten. Auch hier waren einzelne Nah- und Großeinstellungen zu sehen. Al Jazeera übernahm die Aufnahmen, die in der Folge teilweise auch im europäischen Fernsehen zu sehen waren.[300] In den USA wirkten die Bilder wie ein Schock. Sie wurden als demütigend und erniedrigend wahrgenommen.[301] Verteidigungsminister Rumsfeld verurteilte die Ausstrahlung als Verstoß gegen das Genfer Abkommen und bat die US-Medien, die Bilder nicht auszustrahlen. Dieser Bitte kam man mit einzelnen Ausnahmen (beispielsweise zeigten Washington Post, CBS und CNN Teile der Aufnahmen[302]) auch nach.[303] Als Reaktion plante man die medienwirksame Rettung von Jessica Lynch:[304] Die 19-Jährige Soldatin, deren KollegInnen festgehalten wurden, wurde aufgrund ihrer Verletzungen eine Woche in einem irakischen Krankenhaus versorgt, um schließlich in der medienwirksamen Aktion *„Saving Jessica Lynch“*, angelehnt an *Saving Private Ryan*, der in den Köpfen des amerikanischen Publikums mit dem *„Good war“* verbunden und positiv besetzt war, befreit zu werden. Das Ereignis wurde von der US-Army gefilmt, der Kameramann hatte Erfahrungen im Kriegsfilmgenre: Er assistierte bei den Dreharbeiten von *Black Hawk Down (2001)*. Aus der, so Paul, *„eher unspektakulären Geschichte“*[305] wurde eine Befreiungsaktion, deren Bilder als *„gelungener Propagandacoup“*[306] gelten. Aus Jessica Lynch, die ihre Waffe aufgrund einer Ladehemmung gar nicht abgefeuert hatte, wurde in den Medien eine heldenhafte Amazone, die bis zur Gefangennahme um sich geschossen haben soll.[307] Dass die irakischen Ärzte Lynch am Tag vor der Rettungsaktion auf einem US-Militärposten übergeben wollten, aber unter Beschuss gerieten, oder dass die Verletzungen der Soldatin nicht aus dem Gefecht stammten, sondern von einem Autounfall unter Beschuss verursacht wurden und die jun-

[300] Vgl. *Hans-Jürgen Weiss/Angsar Koch*, Wie Kriegsereignisse zu Medienereignissen werden. Die Ausstrahlung von Bildern gefangener und getöteter US-Soldaten im deutschen Fernshen am 23. März 2003. In: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 293–321, 296-299.
[301] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 160.
[302] Vgl. ebd., 160.
[303] Vgl. *Weiss/Koch*, Wie Kriegsereignisse zu Medienereignissen werden. Die Ausstrahlung von Bildern gefangener und getöteter US-Soldaten im deutschen Fernshen am 23. März 2003. (Wie Anm. 300), 296-299.
[304] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 160-162.
[305] Ebd., 60.
[306] Ebd., 62.
[307] Vgl. ebd., 60-62.

ge Frau nicht vergewaltigt wurde, blieb in der Geschichte ungesagt. Als eine *„damsel in distress-story“* eignete sich die Geschichte für eine kulturell überzeugende Inszenierung, die zum richtigen Zeitpunkt Heldentum, Patriotismus und Empörung vermitteln und die Unterstützung des Krieges stärken sollte.[308] Die Heldenfigur des Irakkriegs war damit - zeitgemäß - weiblich besetzt.[309] Erste Zweifel an der „Authentizität“ der Rettung äußerten die London Times. Die Inszenierung erinnere zu sehr an Hollywood und wäre ganz nach Geschmack des Militärs. Die Operation verschreckte Patienten und schikanierte Ärzte, die in Interviews angaben, in Handschellen gelegt und verhört worden zu sein. BBC untersuchte den Vorfall und kam zum Schluss, dass diese Geschichte eines der beeindruckendsten Produkte von News Management darstellen würde.[310]

Auch der Umgang mit gefallenen SoldatInnen zeigt die Bemühungen der US-Regierung die Kriegsopfer auf der eigenen Seite möglichst nicht zu thematisieren. Das US-Millitär veröffentlichte keine *Body Counts*. Das heißt, weder die Zahl der getöteten ZivilistInnen, die gar nicht erhoben wurde, noch die Zahl der getöteten US-SoldatInnen sollte veröffentlicht werden. Auch das Zeigen von Särgen in denen amerikanische SoldatInnen lagen, war auf militärische Anordnung untersagt. Man fürchtete, dass das Greifbarmachen der US-amerikanischen Kriegstoten der Kriegsmoral schaden könnte und dass Bilder das Recht auf Privatsphäre verletzen könnten. Mitchell geht davon aus, dass beide Vorgehensweise vor allem dafür sorgen sollten, dass die Zahl der Todesopfer möglichst gering scheinen sollte. Auch hier sollten die menschlichen Kosten des Krieges unsichtbar bleiben.[311] Inoffiziell zählten allerdings Webseiten, wie *Iraqbodycount.net* oder *Antiwar.com* die Kriegstoten auf beiden Seiten. Ende April 2004 wurden von ABC schließlich die Namen aller gefallenen US-Soldaten verlesen. Die Washington Post, CBS und andere Webseiten folgte diesem Beispiel und veröffentlichten Bildergalerien, die die Opfer des Krieges sichtbar machten.[312] Auf *The Memory Hole* wurden schließlich gegen den Willen des Pentagon Bilder von Särgen, die umhüllt mit dem Sternenbanner nach Amerika transportiert wur-

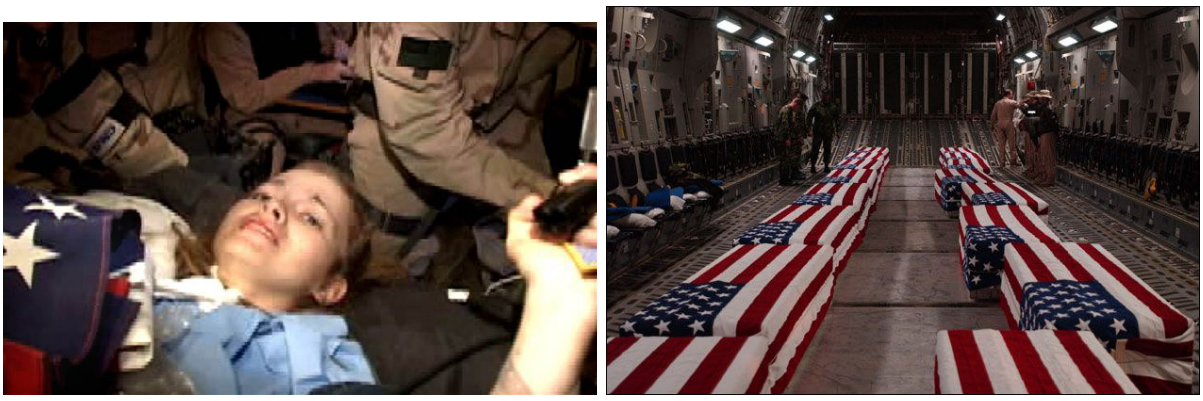
[308] Vgl. *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 238; Die junge Soldatin hat außerdem ihre Erfahrungen in einem Buch *Rick Bragg*, I am a soldier, too: the Jessica Lynch story. 1st Vintage books ed. New York, NY 2004 niedergeschrieben.

[309] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 60-62 und die genauere Analyse von *Michael Dorsch-Jungsberger*, Jessica Lynch: Die inszenierte Kriegsheldin, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 333–355

[310] Vgl. *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 237.

[311] Vgl. *Mitchell*, Das Klonen und der Terror (wie Anm. 168), 142.

[312] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 124.



(a) (b)

(a) „Saving Jessica Lynch“ als perfekt inszenierte Medienaktion.[316]
(b) Bilder der Särge standen symbolisch für die gefallenen US-SoldatInnen[317]

Abbildung 3.1: Bilder von gefangenen und gefallenen US-SoldatInnen

den, veröffentlicht.[313] Auch die Seattle Post bekam von einer zivilen Angestellten Fotos von Särgen gefallener US-SoldatInnen zugespielt. Die Aufnahmen, die die amerikanischen Kriegsverluste zeigten verbreiteten sich rasant.[314] Die Sargbilder führten zu neuen Formen des Gedenkens an die amerikanischen SoldatInnen, beispielsweise wurde am Santa Monica Beach wöchentlich ein Soldatenfriedhof nach dem Vorbild Arlingtons gestaltet.[315]

3.2 Der Umgang mit entführten und toten US-Soldaten in den Irakkriegsfilmen

In den behandelten Irakkriegsfilmen kommt lediglich ein von der irakischen Armee gefangener US-Soldat vor: In *Green Zone* wird Miller von Al Rawi festgenommen. Neben Schlägen ist hier aber vor allem das Gespräch zwischen den beiden relevant, das von gegenseitigem Respekt geprägt ist, auch wenn Al Rawi wütend auf die Amerikaner ist.[318] In *The Hurt Locker* befindet sich Eldridge kurz in der Gewalt von Rebellen, wird allerdings gleich darauf von seinen Kameraden befreit.[319]Das Schicksal des Soldaten, der in *Redacted* in die Hände von Rebellen fällt, soll im Kapitel *Getötete amerikanische Zivilisten* bespro-

[313]Vgl. ebd., 125, siehe auch Fotografie von Särgen toter US-SoldatInnen auf Memoryhole. URL: `http://www.antiwar.com/doverimages/page239.htm` (besucht am 04. 04. 2016).
[314]Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 125.
[315]Vgl. *Mitchell*, Das Klonen und der Terror (wie Anm. 168), 142.
[316]Online unter: Fotografie von Särgen toter US-SoldatInnen auf Memoryhole (wie Anm. 313)
[317]Online unter: Bild von Jessica Lynch. URL: `http://www.columbian.com/news/2015/nov/05/former-captive-soldier-lynch-stresses-perseverance/` (besucht am 04. 05. 2016)
[318]*Green Zone*: 1:24:30
[319]*The Hurt Locker*: 1:43:00-1:44:30

chen werden und auch weibliche Soldatinnen gelangten in den hier besprochenen Filmen lediglich in *American Sniper* und *Green Zone* als Statistinnen in jeweils einer einzelnen Szene auf die Leinwand.
Viel interessanter ist dagegen die Inszenierung von sterbenden US-amerikanischen Soldaten, die in der Folge betrachtet werden soll.

Gleich zu Beginn von *The Hurt Locker* stirbt Seargant Matt Thompson, Leiter des Bombenentschärfungskommandos im Zentrum der Narration. In der „Todeszone" eines *Improvised Explosive Devices* wird er in Zeitlupe von der Druckwelle getroffen. Sein Tod wird allerdings nur durch das anschließende Blackout deutlich, da dem Zuseher der Blick auf den Soldaten durch den Schutzanzug verwehrt ist (Siehe Abb. 3.2 (a)).[320]
Auch der Körper des zweiten US-Soldaten, dessen Tod gezeigt wird, ist nicht sichtbar. Colonel John Cambridge geht Richtung Humvee, mit dem die Gruppe nach getanem Einsatz zurückkehren sollte, und verschwindet in der Explosion eines IED. Lediglich sein Helm fällt Eldridge vor die Füße. James hält seinen Kameraden zurück und erklärt ihm dass der Colonel tot sei. Ob sein Körper, wie etwas früher von Sanborn angedeutet durch die Explosion „galvanisiert" wurde, oder Bigelow die Kamera nicht auf ihn richtet, ist nicht klar[321]. Doch mit dieser Strategie folgt *The Hurt Locker* den Medien, die ebenfalls keine toten US-Soldaten zeigten.
Deutlicher zu sehen ist der Tod dreier britischer Söldner, die zwar in dem Moment gezeigt werden, als die Kugel sie trifft,(Siehe Abb. 3.2 (b)) ansonsten allerdings überwiegend von der Bildfläche verschwinden. Lediglich der Körper, nicht aber der Kopf des Kommandanten der Truppe wird gezeigt, als ihn Eldridge nach Munition durchsucht.[322]
Ähnlich geht Bigelow mit den irakischen Opfern des Schusswechsels um, wobei deutlich mehr irakische Menschen sterben als westliche Kriegsbeteiligte. Ausgenommen ist dabei der kleine Junge, in dessen Körper eine Bombe platziert wurde (siehe Abb.3.2 (c)) und der Mann, an dem eine Sprengstoffweste befestigt wurde. Sie sind allerdings Opfer der irakischen Rebellen, nicht aber der US-Soldaten.[323]

Die in *Redacted* getöteten US-Soldaten gelangen in Stücken ins Bild. Nachdem Seargant

[320] *The Hurt Locker*: 0:09:50
[321] *The Hurt Locker*: 1:27:45
[322] *The Hurt Locker*: 0:55:45 - 1:01:00
[323] *The Hurt Locker*: 1:21:30 und 1:50:00

James Sweet in die Explosion eines IED gerät, fallen seine Extremitäten vor der Kamera zu Boden (Siehe Abb. 3.2 (d)).[324] Salazar bezieht sich im Gespräch mit einem Militärpsychologen wieder auf diese Aufnahme[325] und erinnert so auch die ZuseherInnen an den sehr direkten Blick auf den Tod eines US-amerikanischen Soldaten. Die Entführung und der Tod Salazars wird später ebenso direkt gezeigt,[326] während der Tod irakischer Protagonisten außerhalb des Bildes bleiben. Die schwangere Frau wird verwundet ins Krankenhaus gebracht, über ihren Tod informiert das Publikum schließlich die Journalistin.[327] Die Erschießung der irakischen Familie ist zwar hörbar,[328] allerdings außerhalb des Blickfeldes von Salazars Nachtaufnahmen. Die toten irakischen Kriegsopfer werden schließlich in der Schlussequenz „Collateral Damage“ sichtbar, der im Kapitel 4.3 näher beschrieben wird.

Der erste US-Soldat, der in *American Sniper* getötet wird,[329] ist ein Opfer des syrischen Snipers Mustafa. Kyle hatte in der Nacht den US-Truppen Deckung gegeben, während diese Häuser durchsuchten. Am nächsten Morgen finden ihn seine Kameraden in einer Lacke Urin, die signalisieren soll, dass Kyle seinen Auftrag nicht unterbrochen hatte. Die Antwort auf die Frage, wieviele irakische Rebellen er getötet hätte – sechs, eigentlich acht, aber zwei hätten die Iraker weggeschafft, beeindruckt seinen Vorgesetzten. Kyle ärgert sich allerdings, dass sie einen Kameraden verloren haben.
Dieser Eindruck bleibt über den ganzen Film hinweg bestehen. Kyle tötet laufend IrakerInnen, erweckt aber den Eindruck viel mehr darunter zu leiden, dass er nicht mehr US-SoldatInnen retten konnte.[330]
Interessant ist, dass die durch US-Soldaten getöteten IrakerInnen nur aus der Distanz gezeigt werden. Oft fallen sie aus dem Bild, oder werden nicht in Close-Ups gezeigt. Anders die amerikanischen Soldaten, deren Wunden, wenn sie getroffen werden, viel unmittelbarer zu sehen sind. Nachdem Biggles verwundet wurde bleibt die Kamera bei ihm, bis Kyle Verstärkung bekommt und ihm zu Hilfe kommt.[331]
Doch es werden auch tote und verwundete IrakerInnen gezeigt. Allerdings nur solche, die Opfer von irakischen, beziehungsweise Al-Qaida-Kämpfern wurden. Beispielsweise zeigt

[324] *Redacted*: 0:37:45
[325] *Redacted*: 0:49:40
[326] *Redacted*: 1:04:45
[327] *Redacted*: 0:25:45
[328] *Redacted*: 0:54:50
[329] *American Sniper*: 0:31:45
[330] *American Sniper*: 0:42:00
[331] *American Sniper*: 1:18:50-1:19:40

American Sniper wie der „Butcher“ dem kleinen Jungen in den Oberschenkel bohrt und im Close-up, wie er den Bohrer am Schädel des Buben ansetzt.[332] Die Leichenteile (siehe Abb. 3.2. (e)) und der aufgehängte Körper eines Mannes im Kühlraum eines Restaurants[333] verdeutlichen die Botschaft, dass die arabische Bevölkerung sich untereinander mehr Leid zufügt, als das durch die US-Truppen passiert.
Die von Kyle getöteten IrakerInnen werden immer während eindeutigen Handlungen gegen die US-Kräfte gezeigt (Siehe Abb. (f)).
Im Gegensatz zu den Medien zeigt *American Sniper* Tote, sowohl US-amerikanische als auch arabische Kriegsopfer kommen ins Bild. Doch die Grausamkeit des Todes wird nur im Zusammenhang mit den Taten arabischer Rebellen sichtbar, amerikanische Soldaten handeln, weil sie ihre Kameraden schützen müssen. Und das gelingt ihnen auch: Den wenigen amerikanischen Soldaten stehen unzählige irakische Rebellen gegenüber.

Eastwood zeigt auch die Särge der US-Soldaten im Flugzeug (Siehe Abb. 3.2 (g)).[334] Im Gegensatz zu den Sargbildern der Medien handelt es sich allerdings nur um fünf gefallene Soldaten, die mit ihrer Truppe gemeinsam den Heimweg antreten.
Kyles Tod wird durch einen Blickwechsel zwischen Taya und dem Veteranen, mit dem ihr Mann auf den Schießstand fährt, angedeutet und dann auf schwarzem Bildschirm durch den Satz *„Chris Kyle was killed that day by a veteran he was trying to help“* klar.[335]
Die darauf folgende Fahrt des Konvois mit Kyles Sarg und sein Begräbnis, werden in Originalaufnahmen gezeigt, die wiederum dem Anspruch in der Darstellung „authentisch“ zu sein und den Helden zu ehren Nachdruck verleiht.
Betont werden durch Kyles Schwierigkeiten im Alltag einerseits und andererseits auch durch den Veteranen, der ihn schließlich erschießt, die psychischen Folgen für die Soldaten. Wobei Kyles Trauma, seinen eigenen Angaben nach, weniger mit dem was er getan und gesehen hat zusammenhängt, sondern vielmehr aus dem Gefühl resultiert, nicht mehr seiner Kameraden retten zu können. Die Kriegsfolgen für die IrakerInnen, oder die Zahl der gefallenen Soldaten werden damit in den Hintergrund gestellt.

Gleich zu Beginn von *Green Zone* sieht man den einzigen verletzten US-Soldaten des

[332] *American Sniper*: 0:47:10 und 0:47:45
[333] *American Sniper*: 1:07:10
[334] *American Sniper*: 1:24:20
[335] *American Sniper*: 1:59:50

gesamten Films (Siehe Abb. 3.2 (h).[336]

Auch die Zahl der Toten ist im Vergleich zu *American Sniper* relativ gering. Doch Paul Greengrass US-Soldaten sind nicht gleich. Während die einen unter dem Kommando von Poundstone dafür kämpfen, dass die Wahrheit nicht ans Licht kommt, setzt sich Chief Miller mit seinen Kameraden gerade dafür ein, nachzuvollziehen, ob es nun Massenvernichtungwaffen gibt oder nicht. Keiner der Soldaten auf Matt Damons Seite stirbt. Die „andere Seite" der US-Armee verliert dagegen einen Kommandanten[337] und einen Hubschrauber samt Besatzung.[338] Das Duell von Gut gegen Böse spiegelt sich bei Greengrass also auch innerhalb des US-Militärs wieder. Die Zahl der Toten auf irakischer Seite überwiegt dennoch die amerikanischen Kriegsverluste. Doch im Gegensatz zu den Filmen von Bigelow und Eastwood handelt es sich dabei um Soldaten der irakischen Armee und nicht um Anhänger islamistischer Rebellengruppen.

Die jeweilige politische Richtung des Films zeigt sich auch in der Befolgung der Medienrichtlinie, keine toten US-Soldaten zu zeigen. Während Kathryn Bigelow den Tod amerikanischer GIs visuell ausspart und weder Leichen noch Särge von US-Bürgern zeigt, richtet De Palma die Kamera direkt auf die Körper der Gefallenen und Eastwood inszeniert die von irakischen Rebellen getöteten Kameraden als Chris Kyles Antrieb und Motivation gegen die „Bösen", die auch nicht davor zurückschrecken irakische Zivilisten umzubringen, zu kämpfen.

Während die US-Soldaten in allen Filmen im Vordergrund stehen, werden auch die irakischen Toten unterschiedlich inszeniert. Bigelow und Eastwood zeigen sie überwiegend als Opfer der islamistischen Gruppierungen und Rebellenbewegung, während sie in *Redacted* von den „bösen" US-Soldaten getötet werden. Lediglich in *Green Zone* wird ein zentraler irakischer Protagonist von einem seiner Landsmänner erschossen, der dem anwesenden Miller erklärt *„It's not for you to decide what happens here".*[339]

[336] *Green Zone*: 0:03:35
[337] *Green Zone*: 1:35:00
[338] *Green Zone*: 1:32:50
[339] *Green Zone*: 1:35:50

(a) (b)

(c) (d)

(e) (f)

(g) (h)

(a) Auf dieses Bild folgt in *The Hurt Locker* ein Blackout, das den Tod des US-Soldaten verdeutlicht.
(b) Weniger vorsichtig ist Bigelow in der Darstellung der getroffenen britischen Söldner.
(c) Der tote irakische Junge, der als Körperbombe präpariert wurde, ist direkt im Bild.
(d) *Redacted* hält die Kamera auch auf die Körperteile eines US-Soldaten.
(e) *American Sniper* zeigt dagegen die Leichenteile von irakischen Opfern irakischer Rebellen.
(f) Die Opfer Kyles, werden dagegen bei eindeutig feindlichen Handlungen gezeigt.
(g) Bilder der Särge in *American Sniper.*
(h) Der einzige verwundete Soldat in *Green Zone.*

Abbildung 3.2: Der Tod in den Irakkriegsfilmen

3.3 Stürzen der Saddam Statue – Sturz des Diktators

Während Mitchell den Sturz der Saddamstatue am Paradiesplatz in Bagdad als symmetrischen Akt zu den Anschlägen auf das World Trade Center betrachtet,[340] sprechen Fahlenbach und Vichoff von einem politischen Ritual, das bei Machtwechseln zelebriert wird. Der symbolische Akt basiert dabei auf der Funktion eines Denkmals, das die Macht des abgebildeten Herrschers und dessen System repräsentiert. Von den unzähligen Statuen, Gemälden und Mosaiken die das Repräsentationssystem Husseins darstellten, wurde für die Medien exemplarisch jene Statue zerstört, die er sich selbst zum 65. Geburtstag gewidmet hatte. Dieser Sturz erinnert an einen symbolischen Tyrannenmord und an die Aufstände in den sozialistischen Ländern der 1990er-Jahre.[341] Der medienwirksam inszenierte Sturz der Statue wurde weltweit live gezeigt, immer wieder wiederholt und als Teil von Jahresrückblicken erneut ausgestrahlt. Fast alle Aufnahmen konzentrierten sich allerdings auf den Sturz der Statue. Eine „Volksmenge“ war dabei nicht sichtbar, dafür aber die Hilfe der US-Soldaten.[342] Ein US-Soldat, der bei der Aktion zum Einsatz kam, legte der Bronzestatue eine US-amerikanische Fahne um den Kopf (siehe Abbildung 4.2 a). Noch währenddessen erkannte man die „schlechte Symbolik“ dieses Aktes, denn er suggerierte nicht, dass Saddam entmachtet wurde, sondern symbolisierte die Eroberung des Iraks durch die USA.[343] Die Flagge wurde schnell durch eine irakische, allerdings nicht jene, die für den Irak unter Saddam stand, sondern jene, aus der Zeit vor 1991, ausgetauscht. Das Bild der Statue mit der US-amerikanischen Flagge um den Kopf gelangte allerdings ins Internet und konnte dort nicht so schnell wieder zurückgezogen werden.[344] Der Sturz der Statue sollte eigentlich als Ikone inszeniert werden, wobei einige Fehler die Symbolwirkung zerstörten. Auch die fehlende Unterstützung der Kriegsvorhaben seitens vieler europäischer Länder konterkarierten das Vorhaben. Aus ihrer Perspektive wurde das Seil, das um die Statue vom Sockel zu ziehen um den Hals des Diktators gelegt wurde, als Symbol für Hussein als Marionette der USA gedeutet.[345]

[340] Vgl. *Mitchell*, Das Klonen und der Terror (wie Anm. 168), 135.
[341] Vgl. *Kathrin Fahlenbach/ Reinhold Viehoff*, Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. In: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 356–387, 372-375.
[342] Vgl. ebd., 376-378.
[343] Vgl. *Mitchell*, Das Klonen und der Terror (wie Anm. 168), 135-136.
[344] Vgl. ebd., 135-136.
[345] Vgl. *Fahlenbach/ Viehoff*, Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. (Wie Anm. 341), 382.

Die missglückte Ikonisierung auch in Hinblick auf die spätere Kriegsentwicklung, die zeigte, dass der Sturz Saddam Husseins keine Verbesserung der Situation der irakischen Bevölkerung brachte, spiegelt sich unter anderem auch darin, dass keiner der Filme sich auf den Sturz Husseins oder der Statuen bezieht, wobei der überwiegende Teil der Filme, die in dieser Arbeit besprochen werden, in einer Zeit spielt, in der der Irakkrieg nach Bushs Verständnis bereits beendet war und sich deshalb eine Behandlung dieses Bildes auch zeitlich nicht anbot.

3.4 Bush - Mission Accomplished

Abbildung 3.3: Medial eindrucksvoll inszeniert, erklärte Präsident George W. Bush die Hauptkampfhandlungen für beendet.
[346]

Die Besetzung des Iraks und damit das Ende der „Hauptkampfhandlungen“ am 1. Mai 2003 durfte nicht als großer Sieg gefeiert werden, handelte es sich doch nur um einen Teilsieg im Kampf des *War on Terror*. Schließlich wurde ein filmreifer Auftritt Präsident Bushs inszeniert: Er ließ sich im Kampfflugzeug auf den US Flugzeugträger „Abraham Lincoln“ (der vor Kalifornien lag, die Skyline von San Diego im Hintergrund) fliegen und erklärte, ausgerüstet mit Helm, Fallschirm und Militäruniform, den Kampf für beendet. Erst einige Stunden später hielt er vor dem Sonnenuntergang seine *„Mission accomplished“*-Rede, in der er den Bogen von 9/11 zu den erfolgreichen US-amerikanischen Soldaten im Irak schlug.[347] Aus heutiger Perspektive wirkt dieser Auftritt, der eigentlich zu einer

[346] Online unter: Bush auf der Abraham Lincoln. URL: `http://www.thestar.com/news/2008/12/22/bushs_mission_accomplished.html` (besucht am 04. 05. 2016)
[347] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 64-67.

Ikone des Krieges werden sollte, nicht nur aufgrund seiner Inszenierung, sondern auch wegen dem Andauern der Kampfhandlungen, lange nach dem angeblichen „Kriegsende“, seltsam. Präsident Bush und seine Berater verletzten mit der militärischen Uniform ein Tabu der Ikonografie der amerikanischen Präsidenten, die für zivile Kontrolle stehen und sich daher auch zivil kleiden sollten. Militäruniformen werden dagegen eher mit Diktatoren, die durch militärische Aktionen an die Macht gelangten, wie beispielsweise Saddam Hussein, verbunden.[348]

Medienvertreter fühlten sich von diesem Auftritt sowohl an das christliche Erlösermotiv, als auch an Filme wie *Independence Day (1991)* oder *Star Wars* erinnert.[349] Auch Actionfiguren, die Bush in Militäruniform darstellen, erinnern an die Verkündung des Endes der Hauptkampfhandlungen im Irak.[350]

3.5 Bush in den Irakkriegsfilmen

Präsident Bush wird in den Filmen zum Irakkrieg kaum thematisiert. Lediglich in *Green Zone* wird die Rede des Präsidenten gezeigt.[351] Auch *American Sniper* thematisiert ihn nicht, dennoch erkennt Scott einen Bezug zur Außenpolitik der Bush-Administration.[352]

In Anbetracht der Inszenierung eines Krieges des guten US-Soldaten gegen die bösen Terroristen und der Nähe des Films zur Mediendarstellung im Sinne der Regierung fällt auf, dass Chris Kyles Mission parallel zur Operation Iraqi Freedom der Bush-Regierung mit den Worten „Mission Accomplished“ endet. Nach dem Tod seines Kameraden Biggles macht Kyle es sich zum Ziel seine „böse“ Gegenfigur, den syrischen Sniper Mustafa von der Al-Qaida auszuschalten.

Während einer Operation kurz vor einem Sandsturm, mit einer unvorteilhaften Ausgangsposition der US-Soldaten, gelingt es ihm schließlich mit einem riskanten Schuss, der die amerikanische Deckung auffliegen lässt, den eigentlich viel zu weit entfernten Mustafa zu erschießen. Während einer seiner Kameraden die Aktion kritisiert, der allerdings im Hintergrund bleibt, kommentiert ein weiterer „Mission accomplished“. Noch am Dach ruft

[348] Vgl. *Mitchell*, Das Klonen und der Terror (wie Anm. 168), 137.
[349] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 64-67.
[350] Erhältlich beispielsweise auf Amazon: http://www.amazon.com/BBI-Aviator-George-Flight-Uniform/dp/B000JLIJ1M/ref=pd_sim_sbs_21_4?ie=UTF8&dpID=41C6vfzdu0L&dpSrc=sims&preST=_AC_UL160_SR86%2C160_&refRID=0BZZW90BZFVB9JQQCK2W
[351] *Green Zone*: 1:10:50
[352] *Scott*, Review:'American Sniper', a Clint Eastwood Film With Bradley Cooper (wie Anm. 282), Vgl.

Kyle seine Frau an, um ihr mitzuteilen, dass er nun nach Hause kommen würde. Nach einer aktionsgeladenen Flucht vom Dach, ohne Munition, unter heftigem Beschuss und im herannahenden Sandsturm kehrt er schließlich von seiner dritten und letzten Tour heim.[353]

Nach den Kriegsentwicklungen nach der Rede Bushs auf der Abraham Lincoln war der Auftritt ironisch verstanden worden. Eine solch kritische und distanzierte Bedeutung ist in *American Sniper* allerdings unwahrscheinlich.[354] Hier wirkt er eher, sofern ein Bezug zum Transparent am Kommandoturm des Flugzeugträgers überhaupt besteht, als verspäteter Sieg des Guten gegen den Bösen, wenn auch nur auf individueller Ebene.

Ganz anders verarbeitet *Green Zone* den Auftritt Bushs. Gerade als sich der Höhepunkt des Films, die Verfolgungsjagd im nächtlichen Bagdad, ankündigt, wird die Rede des Präsidenten auf Leinwand im Speisesaal des Palastes, der als Hauptquartier der US-amerikanischen Provisionsregierung dient, übertragen (siehe Abb. 3.4).[355] Nachdem der Krieg zum Erfolg erklärt wurde, applaudieren die Anwesenden. Poundstone empfängt im selben Moment den Anruf, dass sich Miller mit Al Rawi treffen möchte und gibt den „Startschuss“ für die folgenden Entwicklungen des Films: Poundstones Einheit sucht Al Rawi und Miller und Poundstone lässt in einer Pressekonferenz die Auflösung der irakischen Armee verkünden. Al Rawi, der die Pressekonferenz im Fernsehen beobachtet hatte, bezieht sich ebenfalls auf das scheinbare Ende des Krieges als er prophezeit:

> *"You think the war is over just because you are in Bagdad? You will see. It has only just begun.“* ‹356

Zur Zeit der Produktion des Films war der Krieg schon erheblich länger im Gange, als Bush das geplant hatte und so kann der Einsatz von Bushs Rede als Vorbote zu den darauffolgenden Kampfhandlungen durchaus als ironischer Bezug verstanden werden. Der Kommentar Al Rawis verweist vielleicht darauf, dass der Aufbau einer irakischen Demokratie in stärkerer Zusammenarbeit mit der irakischen Bevölkerung und deren Kenntnisse über ethnische Konflikte im Land möglicherweise besser geglückt wäre.

---

[353] *American Sniper*: 1:38:30-1:48:00

[354] Vgl. *Martin Seel*, Blind am Abzug, in: Die Zeit, 26. Feb. 2015. URL: `http://www.zeit.de/2015/09/american-sniper-film-clint-eastwood-irak-krieg`.

[355] *Green Zone*: 1:10:50

[356] *Green Zone*: 1:27:00

Abbildung 3.4: Die Rede Präsident Bushs wird im Speisesaal übertragen.

3.6 Abu Ghraib

Die Bilder des Folterskandals in Abu Ghraib werden, so Laustsen, länger erinnert werden als der Krieg selbst. Gründe dafür seien die ausgelöste Diskussion über das Verhalten der US-Soldaten und die besondere Grausamkeit der Folter, deren Wirkung durch die Kamera multipliziert wurde.[357] Die Fotos von Abu Ghraib stellen, so Paul, einen Beleg für die Verdrängung der Kriegsfotografie durch Amateure dar. Während sich professionelle Fotografen auf Bildbände, Ausstellungen und digitalen Galerien spezialisierten, vermittelten Bilder von Digitalkameras das tägliche Bild des Krieges.[358] SoldatInnen im Irakkrieg hatten ihre Kameras mitgebracht und fotografierten den Krieg aus ihrer Perspektive. Mit den Aufnahmen von Abu Ghraib gelangten einige dieser Fotos durch die Veröffentlichung auf CBS in den öffentlichen Diskurs.[359] Die Bilder zeigen wie Gefangene des Gefängnisses, die als potentielle Aufständische verhört werden sollten, oftmals aber unschuldige Zivilisten waren, von SoldatInnen gequält werden.[360] Insgesamt sind mehr als 1000 Fotos und drei Videos der Vorfälle bekannt.[361] Bilder von nackten Männern, die zu einer Pyramide gestapelt waren, SoldatInnen, die mit nackten oder toten Gefangenen posieren, Iraker, die von Hunden bedroht werden und die Aufnahme von Lynndie England, die einen Gefangenen wie ein Tier an der Leine hält, zählen zu den bekanntesten.

[357] Vgl. *Carsten Bagge Laustsen*, The Camera as a Weapon: On Abu Ghraib and Related Matters, in: Journal for Cultural Research 12.2, Apr. 2008, 123–142. URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14797580802390848 (besucht am 11. 03. 2016), 122-123.
[358] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 187.
[359] Vgl. ebd., 181-182.
[360] Vgl. *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 268.
[361] Vgl. *Laustsen*, The Camera as a Weapon (wie Anm. 357), 126.

(a) (b) (c)

(a) Der „Kapuzenmann“ wurde zur Ikone des Folterskandals[362]
(b) Die Frau als Täterin in sexuell konnotierten Kriegsverbrechen.[363]
(c) Pressefoto 2004 - Professionelle Fotografen können durch den Bildaufbau Emotionen erzeugen, die mit den Bildern der SoldatInnen nicht vermittelt werden konnten. (Foto: Jean-Marc Bouju)[364]

Abbildung 3.5: Bilder von Abu Ghraib (Auswahl)

Berichte über Misshandlungen in Abu Ghraib gab es schon bevor die Bilder veröffentlicht wurden. Aber erst durch die visuellen „Beweise“ konnte ein Skandal entstehen.[365] Es ist unklar, wie die Medien an die Bilder gelangten, wussten doch das Internationale Komitee des Roten Kreuzes und Amnesty International schon länger von den Foltervorwürfen gegen Abu Ghraib. Außerdem hatte der Polizeipolizist Joseph M.Darby anonym eine CD mit mehreren Bildern an seine Vorgesetzten weitergegeben. Paul schließt eine Instrumentalisierung des Zeitpunktes der Veröffentlichung für die Präsidentschaftswahlen nicht aus, wobei die Motive dahinter umstritten sind.[366] Nicht alle Bilder schafften es in die Öffentlichkeit. Beispielsweise wurden Aufnahmen von Vergewaltigungen zurückgehalten. Die Gerüchte über weitere Skandale regten allerdings die Fantasie an und so produzierte dieses Vorgehen unkontrollierbare innere Bilder in den Köpfen der Bevölkerung.[367] Bilder, wie jene aus dem Gefängnis von Abu Ghraib nahe Bagdad, haben, so Paul, eine lange

[362] Online unter: Bilder von Abu Ghraib. URL: `http://www.theguardian.com/gall/0,8542,1211872,00.html` (besucht am 02. 04. 2016) Hier findet sich eine größere Auswahl der Veröffentlichten Bilder aus dem Gefängnis.
[363] ebd.
[364] Online unter: *Jean-Marc Bouju*, Pressefoto 2004. URL: `http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/world-press-photo-year/jean-marc-bouju` (besucht am 04. 02. 2016)
[365] Vgl. *Laustsen*, The Camera as a Weapon (wie Anm. 357), 124.
[366] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 182-183 und auch Vgl. *Laustsen*, The Camera as a Weapon (wie Anm. 357), 125
[367] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 182.

kriegsgeschichtliche Tradition. Neu war dabei allerdings die Veröffentlichung während des Krieges und das Auftreten von Frauen als Akteurinnen im Krieg. Üblicherweise standen Frauen und Kinder vor allem für die menschlichen Kosten des Krieges, nun wurden erstmals Männer vor Kameras von Frauen erniedrigt und zu sexuellen Handlungen gezwungen (siehe Abb. 3.5 (b)).[368] Die SoldatInnen hatten vor ihrem Einsatz einen einwöchigen Kurs über die irakische Kultur absolviert und ein Flugblatt mit Richtlinien für ein Verhalten, dass die kulturellen Gepflogenheiten achten sollte, um späteren Protest der Gefangenen zu verhindern, erhalten. Doch dieses Wissen schien ein „Rezept" dafür zu sein die Gefangenen möglichst effizient zu demütigen.[369] Die Instrumentalisierung von Scham und Nacktheit, das Zurschaustellen von nackten Männern, aus einer Kultur, in der dies insbesondere vor Frauen als Schande gilt und der Einsatz von Hunden, die als unreine Tiere gelten, spricht eher für eine bewusste Inszenierung der Aufnahmen als für Schnappschüsse. Dass die Bilder Neuankömmlingen zur Drohung gezeigt wurden, unterstützt diese Annahme.[370]

Zu Ikonen wurden allerdings weniger die pornographisch konnotierten Bilder, sondern der „Kapuzenmann" (siehe Abb. 3.5 (a)), beziehungsweise die Kapuze an sich. Die schwarze Kapuze kann mit dem traditionellen Verdecken der Gesichter von Menschen, die zum Tode verurteilt wurden, verbunden werden. Die Kapuze sollte verhindern, dass der Henker deren Gesichter und Blicke sehen konnte. Die selben Mechanismen funktionierten auch in Abu Ghraib. Die SoldatInnen sahen die Blicke der Gefolterten nicht. Gleichzeitig wurde so auch die Folter verstärkt, da die Opfer orientierungslos waren.[371] Die Kapuzen hatten allerdings eine weitere Wirkung: Während die Folterknechte identifizierbar waren und sich teilweise auch selbst zu den Vorfällen äußerten, blieben die Gefolterten überwiegend gesichtslos. Nur selten wurden in den Medien Geschichten aus Opferperspektive veröffentlicht.[372]

Mit einem schlechten Bildaufbau und Aufnahmen aus der Täterperspektive, die dem Betrachter ein Überlegenheitsgefühl vermittelten, bewirkte diese Anonymität, so Paul, dass

[368] Vgl. ebd., 190-191; zur Deutung dieses Umstandes siehe beispielsweise: *Alice Schwarzer*, Foltern Frauen wie Männer. URL: `http://www.aliceschwarzer.de/artikel/foltern-frauen-wie-maenner-264946` (besucht am 04. 01. 2016) und *Cylja Harders*, Neue Kriegerinnen. Lynndie England und Jessica Lynch. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 9/2004. 1101–1111. URL: `https://www.blaetter.de/archiv/jahrgaenge/2004/september/neue-kriegerinnen` (besucht am 04. 01. 2016)

[369] Vgl. *Laustsen*, The Camera as a Weapon (wie Anm. 357), 127.

[370] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 193.

[371] Vgl. ebd., 185-186 und Vgl. *Laustsen*, The Camera as a Weapon (wie Anm. 357), 130

[372] Ein Beispiel dafür siehe *Luke Harding*, After Abu Ghraib, in: The Guardian, 20. Sep. 2004. URL: `http://www.theguardian.com/world/2004/sep/20/usa.iraq` (besucht am 04. 02. 2016)

das Mitleid mit den Folteropfern überwiegend ausblieb.[373] Der „Abu Ghraib-Mann“, das heißt der Mann mit der Kapuze, wurde künstlerisch weiterverarbeitet. David Rees setzte sich im Comic *„Bionic Abu Ghraib Man“* mit dem Thema auseinander, Abdel Karim Khalil ließ sich vom Kapuzenmann zu seiner Skulptur „We are living the American Democracy“ inspirieren. Als Protestbild fand man ihn auf einer Wand in Sadr City, gemeinsam mit der Freiheitsstatue im Gewand des Ku-Klux-Klans, aber auch in New York zwischen Werbebildern für Apple-Produkte. Der „Abu Ghraib-Mann“ entwickelte sich zur globalen Ikone.[374] Seine Ikonografie erinnerte an die Leiden Christi. Mit Kapuze und Umhang konnte er aber auch mit der Inquisition, dem Ku-Klux-Klan oder Sekten und Geheimgesellschaften mit weltlichem und religiösem Hintergrund verbunden werden.[375]

3.7 Abu Ghraib im Irakkriegsfilm

Neben *The Boys of Abu Ghraib (2010)*, in dem der junge Regisseur und Schauspieler versucht die Vorkommnisse im Gefängnis zu erklären und einen jungen Soldaten zum Kameraopfer zu machen, bauen andere Irakkriegsfilme teilweise das Bild der Kapuze oder sogar das „Foltergefängnis“ selbst in ihre Bildersprache ein.

In *The Hurt Locker* sind es allerdings nicht die US-amerikanischen Soldaten, die Gefangene machen, oder ihre Köpfe mit Kapuzen bedecken, sondern eine britische Söldnertruppe, die das Bombenentschärfungsteam in der Wüste trifft. Die Gruppe hat eine Autopanne und kann aufgrund eines kaputten Schraubenschlüssel den Reifen an ihrem SUV nicht wechseln. Sie borgen sich einen Schraubenschlüssel des Bombenentschärfungskommandos aus und während einer das Auto repariert, zeigt ein anderer den US-Männern die Fahndungsfotos dreier Gefangener, die ein weiterer mit Wasser versorgt (Siehe Abb. 3.6 (a)). Als sie unter Beschuss geraten, gelingt den gefesselten Männer mit den Kapuzen die Flucht, allerdings werden sie vom Anführer der britischen Gruppe, der sich daran erinnert, dass sie *„Dead or alive“* gesucht werden, auf der Flucht erschossen. [376]

Bigelow lenkt dadurch die Konnotationen, die die Bilder von Gefangenen mit Kapuzen beim Publikum auslösen könnten nicht nur weg vom US-amerikanischen Militär, sondern auch von der US-amerikanischen Nation, hin zu den Männern, die in breitem britischen

[373] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 192.
[374] Vgl. *Mitchell*, Das Klonen und der Terror (wie Anm. 168), 149-152.
[375] Vgl. ebd., 167-169.
[376] *The Hurt Locker*: 0:57:10

Akzent sprechen. Doch auch die Koalitionsmacht im Irakkrieg wird nicht direkt angegriffen, da die Männer als Söldner keiner staatlichen militärischen Organisation angehören, was sich auch in ihrem Auftreten ohne Uniform und mit arabischen Tüchern auf den Köpfen, oder als Umhang zeigt (Siehe Abb. 3.6 (b)). Bigelow schafft es hier, ein starkes Irakkriegsbild, das von den in dieser Arbeit besprochenen Ikonen am stärksten als solche zu wirken scheint,[377] in ihren Film zu integrieren, ohne eine klare politische Stellung zu beziehen.[378]

Auch Chris Kyle in *American Sniper* nimmt an einer Hausdurchsuchung teil und findet in einer weiteren Szene ein Waffenversteck in einem irakischen Zuhause. Der Familienvater im ersten Haus wird zunächst brutal nach Waffen durchsucht, dann folgt aber ein relativ kooperatives Gespräch, das von einem Dolmetscher übersetzt wird.[379] Zwar bleibt Kyle angespannt und der Iraker steht unter großem Druck, doch er gibt den Marines die Informationen, die sie brauchen und diese sichern ihm auch 1000 $ zu, falls die Angaben stimmen (siehe Abb. 3.6 (c)). Im Gegensatz zu *Redacted* und *The Hurt Locker* vermittelt Eastwood keinen immanenten Generalverdacht gegen irakische BürgerInnen, der es notwendig machen würde, sie in einem Gefängnis zu verhören. In einer zweiten Szene sitzen die Soldaten an einem Tisch mit einer irakischen Familie, die sie zum Essen eingeladen hat. Kyle bemerkt die gereizte Haut auf dem Ellenbogen des Familienvaters, die ihn dazu veranlasst, die Wohnung auf Waffen zu durchsuchen. Als er fündig wird, stellt er den Mann vor die Wahl, dass sein Fall vor irakischen Gerichten verhandelt werden könnte oder aber den US-Soldaten helfen sollte in das Restaurant zu gelangen, in dem sich Mustafa verstecken soll.[380]

Die längsten Sequenzen, die irakische Gefangene mit Kapuzen zeigen und die in einem Gefängnis, in dem potentielle Rebellen verhört werden, spielen, finden sich in *Green Zone*.[381] Miller nimmt bei seiner ungeplanten Razzia in einem irakischen Haus einen Mann namens Hamza fest, der ihm von der Truppe unter dem Kommando von Poundstone abgenommen wird. Auf der Suche nach Al Ramza schickt ihn Marty in das Gefängnis um nochmals mit Hamza zu sprechen.

[377] Vgl. *Laustsen*, The Camera as a Weapon (wie Anm. 357), 122-123.
[378] *The Hurt Locker*: 0:55:00-1:06:00
[379] *American Sniper*: 00:40:00-00:42:50
[380] *American Sniper*: 1:02:10-1:05:20
[381] *Green Zone*: 0:55:30-1:00:15

Die Aufnahmen aus dem Gefängnis verweisen recht deutlich auf Abu Ghraib (siehe Abb. 3.6 (d)-(g)). Nicht nur scheint es naheliegend, dass ein Gefangener aus Bagdad in eben diese Haftanstalt gebracht wurde, Greengrass bezieht sich auch ganz offen auf den Folterskandal. Nach der Ankunft streift die Kamera Gefangene mit schwarzen Kapuzen, die aus LKWs aussteigen und andere, die vor einer Baracke, oder vor Hunden niederknien. Die Atmosphäre und die hektische Kameraführung wirken bedrohlich. Wie zufällig erscheint dann ein Schild mit der Aufschrift „No Photography“ im Bild, das offensichtlich darauf anspielt, wie brisant das Gesehene für die Darstellung der Medien sein könnte, und wie das Publikum 2010 bereits wusste, sein würde.
Die Auseinandersetzung mit den Abu Ghraib Bildern in *Redacted* soll im Kapitel *4.4 Embedded Journalists und Abu Ghraib* behandelt werden.

Während also Kathryn Bigelow die Kapuzen durchaus als Bild des Irakkriegs integriert, allerdings einer Verbindung zu amerikanischen Kriegsverbrechen ausweicht, indem die Männer, die den Gefangenen die Kapuzen aufsetzten, als britische Söldner inszeniert sind, vermeidet Eastwood das Bild vollständig. Greengrass bezieht sich dagegen direkt auf den Skandal. Er zeigt nicht nur die Kapuzen als Symbol des Skandals, sondern auch die Gefangenen, mit denen Miller spricht, weisen Misshandlungserscheinungen auf. Hamza selbst muss, nachdem er dem Soldaten das Stichwort „Jordanien“ genannt hat, von Sanitätern versorgt werden.[382] Aber auch hier sind die dem Publikum bekannten Täter die „bösen“ Gegenspieler Millers.

[382] *GreenZone*: 0:59:00

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(a) Ein britischer Söldner gibt den Gefangenen zu trinken.
(b) Die britische Söldnergruppe wird von den Protagonisten zuerst mit irakischen Rebellen verwechselt.
(c) Chris Kyle spricht mit einem Iraker, dessen Haus durchsucht wurde
(d) -(g) Eindrücke aus der Abu Ghraib Darstellung in *Green Zone*

Abbildung 3.6: Abu Ghraib in den Irakkriegsfilmen

3.8 Getötete amerikanische Zivilisten

Bis Mai 2004 schien der Krieg der Bilder im Irak zugunsten der USA zu verlaufen. Danach wurden auch in den amerikanischen Medien zunehmend Kriegsopfer gezeigt, vor allem die Vorfälle von Falludscha und Enthauptungen von US-Geiseln veränderten die amerikanische Berichterstattung.[383] Im April und Mai 2004 formte sich in der Gegend um Falludscha zunehmend irakischer Wiederstand rund um den geistlichen Al Sadr. Die Bilder von Abu Ghraib, die im Irak als Angriff auf die islamisch-arabische Welt verstanden wurden, und die Ermordung des Hamas Gründers Ahmed Jassin lösten hier gewalttätige Reaktionen aus: Ein ziviler amerikanischer Konvoi wurde überfallen, die Insassen gelyncht und ihre Leichen geschändet. Ein Körper wurde an einem Auto durch die Straßen geschleift, andere wurden verbrannt und verstümmelt an einer Brücke aufgehängt (Siehe Abbildung 4.5 a).[384] Während Mitchell die irakische Menge vor der Kamera als Inszenierung versteht,[385] interpretiert Paul die tanzenden IrakerInnen, die bei den Leichnamen blieben als die Attentäter nicht mehr vor Ort waren und das fehlende Eingreifen der US-Truppen als Zeichen dafür, dass die US-Armee die Lage im Irak nicht unter Kontrolle zu haben schien. Demnach warfen die Ereignisse Fragen bezüglich des Widerstandes in der irakischen Bevölkerung auf und so sprach man ihnen auch einen großen Einfluss auf die Unterstützung des Irakkriegs auf Seite der amerikanischen Bevölkerung zu.[386] Wieder war es der Sender Al Jazeera, der die Bilder ohne elektronische Bearbeitung international verbreitete. Die US Regierung bat darum, verantwortungsvoll mit den Aufnahmen umzugehen. Die verschiedenen Fernsehsender vertraten unterschiedliche Auffassungen zur Ausstrahlung: CNN befand die Bilder als zu grausam und zeigte nur Aufnahmen der brennenden Autowracks. ABC ließ seinen Moderator eine Warnung an die ZuseherInnen aussprechen, dass es sich um sehr grausame Aufnahmen handelte und legte zudem einen Filter über die Aufnahmen. Nur wenige Printmedien nahmen Berichte zu den Vorfällen auf ihr Titelblatt. Oft wurden Parallelen zu Mogadischu gezogen und die Bilder als Beleg für die Grausamkeit eines Feindes, der selbst vor dem Tod nicht halt machen würde, herangezogen.[387] Falludscha wurde in der Folge Schauplatz einer neuerlichen Eskalation des Krieges. Die Stadt wurde belagert, um Aufständische ausfindig zu machen, die eine demokratische Wahl im

[383] Vgl. *Mitchell*, Das Klonen und der Terror (wie Anm. 168), 141.
[384] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 171.
[385] Vgl. *Mitchell*, Das Klonen und der Terror (wie Anm. 168), 143.
[386] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 172.
[387] Vgl. ebd., 171-173.

Folgejahr verhindern würden. ZivilistInnen wurden gewarnt, Männer zwischen 15 und 45 durften die Stadt allerdings nicht verlassen.[388] In den Bombenangriffen und der späteren Bodenoffensive kamen unzählige Zivilisten ums Leben. Internationale Medien sprachen von einem Massaker und weltweit wurden Bilder von Toten und Verwundeten verbreitet. In Amerika sprach man dagegen von einem harten Kampf, der hohe Kosten forderte, aber die Aufständischen in die Flucht schlagen konnte. Das dazugehörige Bild der US-Medien zeigte einen schmutzigen Soldaten, der eine Malboro-Zigarette rauchte. In Amerika wurde Protest laut, denn dieser Mann würde, als Raucher, ein schlechtes Vorbild darstellen.[389]

Im Frühjahr 2004 wurden auch Videos von Hinrichtungen mehrerer Staatsbürger der alliierten Besatzungsmächte verbreitet. Das erste, das Al Jazeera am 14.4.2004 zugespielt wurde, zeigte, wie der Italiener Fabrizio Quattrocchi mit einem Genickschuss getötet wurde. Doch selbst dem arabischen Fernsehsender waren diese Bilder zu grausam um sie auszustrahlen. Dennoch gelangte der Vorfall in die Medien indem ModeratorInnen davon erzählten oder das Video als Comic visualisiert wurde. Die Enthauptung des US-Zivilisten Nicholas Berg stellten die Täter, um ein Publikum zu erreichen, schließlich selbst ins Internet. Der Plan ging auf: Viele suchten sich die Aufnahmen auf eigene Faust, teilweise wurden auch Ausschnitte in den Medien gezeigt. Es wurden weitere Enthauptungsvideos veröffentlicht und im November 2004 wurde mit der Entwicklungshelferin Margaret Hassan auch die erste Frau durch Erschießung vor einer Kamera hingerichtet.[390]

Die Hinrichtungsart der Enthauptung stellt dabei eine traditionelle islamische Strafform dar und erinnerte an die koloniale Vergangenheit des Westens. Nicht zuletzt war sie aber auch spektakulärer und stellte einen krassen Gegensatz zu den hochtechnischen westlichen Bildern des Irakkriegs dar.[391] Für Paul stellen die Hinrichtungsvideos den Höhepunkt des Bilderkrieges und gleichzeitig die Geburt der islamistischen Bildindustrie dar.[392]

[388] Vgl. *Andersen*, A century of media, a century of war (wie Anm. 118), 268.
[389] Vgl. ebd., 272-273.
[390] Vgl. *Paul*, Der Bilderkrieg (wie Anm. 1), 174-176.
[391] Vgl. ebd., 174-176.
[392] Vgl. ebd., 178-79.
[393] Foto von geschändeten Leichen von US-Zilvilisten. URL: `http://www.cjr.org/feature/one_day_in_the_war_of_images.php?page=all` (besucht am 04. 04. 2016)
[394] Enthauptung Nicholas Berg. URL: `http://www.sueddeutsche.de/politik/philosoph-theweleit-im-interview-wir-muessen-diese-bilder-zeigen-1.636012` (besucht am 04. 04. 2016)

(a) (b)

(a) Die Bilder der geschändeten Leichen von US-Zivilisten führten zu einem Umdenken in der US-Pressepolitik.[393]
(b) Mit gefilmten Enthauptungen (dieses Bild zeigt Nicholas Berg) begannen islamistische Gruppierungen die Macht der Bilder für sich zu nutzen.[394]

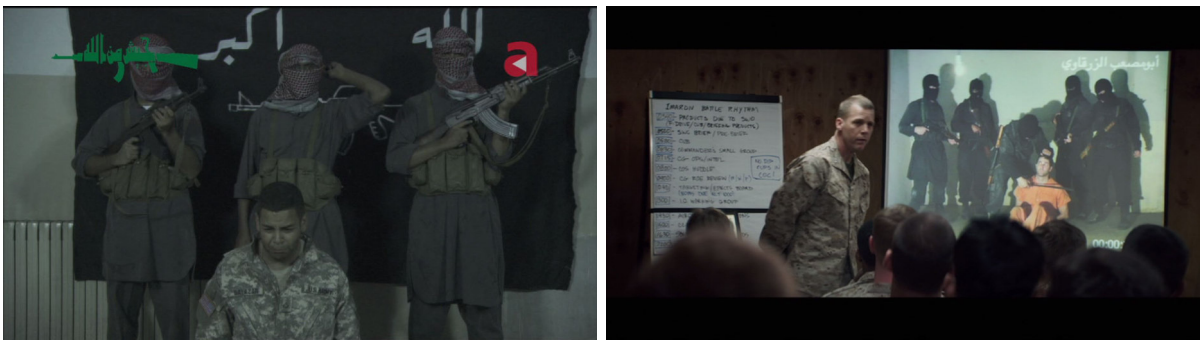
Abbildung 3.7: Bilder ziviler US-amerikanischer Kriegsopfer

3.9 Getötete amerikanische Zivilisten im Irakkriegsfilm

Während *The Hurt Locker* und *Green Zone* die Gefahren des Krieges für amerikanische Zivilisten ausspart und diese Bilder keinen Platz in der Narration finden, interpretiert De Palma die Bilder um. In *Redacted* inszeniert er die Hinrichtung des Soldaten Angel Salazar.[395] Bennet begründet dieses Vorgehen als Bemühung im Kriegsfilmgenre zu bleiben. Aber auch das Einfügen des Enthauptungsvideos in die Narration könnte ein Argument für die Entscheidung keine ZivilistInnen in die Geschichte zu integrieren, sein.[396] Das Video der Hinrichtung wird durch den arabischen Nachrichtensender für De Palmas Publikum sichtbar. Damit wird auf die Weitergabe der realen Videos an Al Jazeera angedeutet und damit Bilder im Film sichtbar, die dem realen Fernsehpublikum in dieser Form nicht gezeigt wurden. Salazar, der im gesamten Film als Metapher für die Medien stand und von seinen Kameraden als „Reporter“ beschrieben wurde,[397] trägt gerade durch diese Rolle dennoch die Referenz zu den ermordeten ZivilistInnen in sich.

In *American Sniper* zeigt ganz nebenbei ein Hinrichtungsvideo. Während einem Brie-

[395] *Redacted*: 1:04:45
[396] Vgl. *Bruce Bennett*, Framing terror: Cinema, docudrama and the ‘War on Terror’, in: Studies in Documentary Film 4.3, Dez. 2010, 209–225. URL: `http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/sdf/2010/00000004/00000003/art00003` (besucht am 20. 04. 2016), 220.
[397] *Redacted*: 1:05:10



(a) (b)

(a)In *Redacted* wird statt einem Zivilisten ein Soldat enthauptet.
(b) *American Sniper* greift die Enthauptungen in einem Briefing auf.

Abbildung 3.8: Enthauptungsvideos in den Irakkriegsfilmen

fing der Truppen im Irak spielt der Vortragende einen Teil des Videos auf einer Leinwand ab.[398] Die Szene wird gestoppt, als einer der Vermummten das Messer an die Kehle des Mannes im orangenen Anzug ansetzt, bevor der Vortragende die Identität des Mannes, der die Enthauptung vornimmt, als Al Zarqawi identifiziert.
Das gezeigte Video erinnert zwar stark an die Bilder, die von der Enthauptung Nicholas Berg verbreitet wurden, doch tragen in *American Sniper* die Männer alle schwarze Tücher, während Bergs Henker sich auch mit hellen Tüchern verhüllten. Andere Bilder zeigen zwar schwarz vermummte Männer, doch ist dann im Hintergrund eine schwarze Flagge zu sehen. Möglicherweise wurde die Hinrichtungsszene nachgestellt und nicht die Originalaufnahmen gezeigt, um einem ethischen Konflikt aus dem Weg zu gehen. Auf jeden Fall stellt das Zeigen der Szene und der Verweis auf Zarqawi als „Kronprinz“ der Al-Qaida im Irak, wiederum einen Bezug zur Argumentation der Bush-Regierung her, gegen die Terrororganisation zu kämpfen. Nicht erwähnt wird dabei, dass die Enthauptung von Nicholas Berg viel mehr Teil der Strategie war Bin Ladens Unterstützung zu erlangen und sich im Irak zu etablieren.[399] Das Briefing stellt vielmehr Al-Zarqawi als Teil der Al-Qaida und als klaren Feind der US-Soldaten dar.

Die Gefahr, der amerikanische ZivilistInnen im Kriegsgebiet ausgesetzt waren, wird nicht thematisiert. Keiner der JournalistInnen, die in den Filmen zu sehen ist, scheint bedroht zu sein.

[398] *American Sniper*: 0:36:10
[399] Vgl. *Jason Burke/Nick Fielding/Loretta Napoleoni*, Insurgent iraq al zarqawi and the new generation. New York 2014. URL: `http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=716031` (besucht am 07. 05. 2016), 171.

4 Brian De Palmas *Redacted (2007)* und die Medien

Brian de Palmas *Redacted* besteht beinahe ausschließlich aus nachgestellten Medienaufnahmen und soll deshalb in dieser Arbeit eine besondere Stellung einnehmen. Die folgende Filmanalyse soll die Chancen und Möglichkeiten der Darstellung eines Krieges, der in den ersten Monaten die Medien dominierte, als Collage von Medienbildern zeigen und in den oben beschriebenen Kontext der Mediendarstellung setzen.

Als einer der ersten Filmemacher drehte Brian De Palma einen Spielfilm zum Irakkrieg. Sein Film, benannt nach dem Zensurvorgang im militärischen Kontext[400], ist aufgrund seiner Form besonders interessant für diese Untersuchung. Der volle Titel „Redacted - visually documents imagined events before, during and after 2006 rape and murder in Samarra“ verhaftet einerseits die Geschichte in Bezug zu einer realen Begebenheit, die sich allerdings in Mahmudija, nicht in Samarra, abspielte. Andererseits beinhaltet er auch ein Oxymoron, das gleich zu Beginn auf die dem Film immanente Spannung zwischen „Realität“ und Fiktion hinweist.[401]

Die Erzählung von einer Vergewaltigung erinnert an einen früheren Kriegsfilm des Regisseurs. 1989 erzählte er mit *Casualties of War* vom Schicksal eines vietnamesischen Mädchens, das an jenes Falahs aus *Redacted* erinnert. Auch diese Geschichte beruhte auf einer wahren Begebenheit, die Daniel Lang 1969 unter dem Titel „Reporter at Large: Casualties of War“ in der Zeitschrift *The New Yorker* veröffentlicht hatte.[402] Für *Casualties of War* wählte De Palma die Form eines Backflash, da damals das *Post-Traumatic-Stress-*

[400] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 219.

[401] Vgl. ebd., 219.

[402] Vgl. *Marzena Skolowska-Paryz*, The Narration and Visualization of Rape and the Inadvertent Subversion of the Anti-War Message in Brian De Palma's Redacted and Casualties of War, in: An International Journal of the Humanities, 2012. URL: `http://wlajournal.com/24_1/pdf/Sokolowska-Paryz.pdf` (besucht am 13. 11. 2015), 1.

Disease in der Öffentlichkeit diskutiert wurde. 2007 entschied er sich für eine formale Kritik der Medien als Mittel für seine Antikriegsbotschaft:[403]

In Ausschnitten aus einem Videotagebuch von Angel Salazar, einer Dokumentation eines französischen Filmteams, Nachrichtenberichten von westlichen und arabischen Fernsehstationen, Internetseiten, Aufnahmen von Überwachungskameras und Nachtsichtgeräten sowie Videochats wird erzählt, wie die Soldaten Reno Flake und B.B.Rush, gelangweilt vom Kriegsalltag, unter ständiger Anspannung aufgrund der Gefahr von IED-Explosionen und scheinbar traumatisiert vom Tod ihres Master Sergeant Jim Sweet eine irakische 15-Jährige vergewaltigen und ihre Familie töten.[404] In inszenierten Internetvideos zeigt De Palma den Racheakt der Hinrichtung des Kameraden der Vergewaltiger und Zeugen der Tat Angel Salazar durch irakische Extremisten. Die Geschichte wird also durch scheinbar „außerhalb" des Filmproduktionsprozesses entstandenes inszeniertes *Non-Fiction*-Material erzählt, das aber für die fiktive Narration produziert wurde.[405] Ursprünglich wollte De Palma das Medienmosaik aus Originalaufnahmen aus Medien und Internet bilden, aus rechtlichen Gründen war ihm das allerdings nicht möglich und so ließ er diese Aufnahmen nachspielen.[406] Die Wahl dieser Form begründet De Palma im Interview mit Robert Cashill vom Cineast im Winter 2007 folgendermaßen:

> *„Certainly in the Case of Redacted the issue is, where are the pictures? I've been watching the way this war has been sold on television for as long as it's been going on and I realize that, as a director, images can be manipulated to tell, whatever lie you want. Someone has to show how what we're looking at is computer-constructed into propaganda and you must be aware of that."*[407]

Die Entscheidung, diese Kritik an der Berichterstattung wiederum in einer Collage von Medienbildern zu vermitteln, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Nicht zuletzt deshalb, weil, bis auf einzelne Ausnahmen, alle Medienbilder neben dem Beitrag zum Gesamtnarra-

[403] Vgl. *John Trafton*, The 'anti-war film' and the 'anti-war-film': A reading of Brian De Palma's Redacted (2007) and *Casualties of War* (1989), in: Journal of War & Culture Studies 4.1, Juni 2011, 113–126. URL: `http://www.maneyonline.com/doi/abs/10.1386/jwcs.4.1.113_1` (besucht am 15. 11. 2015), 116.

[404] Vgl. *Skolowska-Paryz*, The Narration and Visualization of Rape and the Inadvertent Subversion of the Anti-War Message in Brian De Palma's Redacted and Casualties of War (wie Anm. 402), 3.

[405] Vgl. *Paul Arthur*, Atrocity Exhibitions, in: Film Comment 43.6, 2007, 52. URL: `http://search.proquest.com/openview/85402366742cb503967bb8621e5f5572/1?pq-origsite=gscholar` (besucht am 20. 04. 2016), 54.

[406] Vgl. *Robert Cashill*, Outside the Green Zone: An Interiew with Brian De Palma, in: Cineaste, Vol. 33 Issue 1 Winter 2007. URL: `http://connection.ebscohost.com/c/interviews/27976287/outside-green-zone-interview-brian-de-palma` (besucht am 20. 04. 2016), 8.

[407] Ebd., 8.

tiv auch eine gewisse politische Aussage transportieren, wie beispielsweise die Kriegskritik in der Dokumentation, oder die Medienkritik im Videotagebuch, die hier noch diskutiert werden sollen. Insgesamt fügen sich diese Bilder und Botschaften dennoch zu einem linearen und plausiblen Ganzen zusammen, in dem die Widersprüchlichkeit der einzelnen Beiträge keine Rolle spielt und eine konventionelle Kriegsgeschichte erzählt wird.[408] Die zusammengefügten Segmente implizieren nicht, dass das filmische Bild von *Redacted* unglaubwürdig sei oder hinterfragt werden müsste.[409] Die Bilder versuchen durch ihre Inszenierung als mitgefilmter Desktop oder als Aufnahmen aus Nachtsichtgeräten als möglichst unbearbeitete und rohe Sammlung von Filmmaterial zu erscheinen. Dennoch sind sie auf unterschiedliche Art durchaus bearbeitet, um in Relation zu den anderen Filmsequenzen einen Sinn zu vermitteln.[410] Es wird scheinbar also auch keine Kritik der Konventionen von Bildbearbeitungen in Filmen vorgenommen, wendet die Fragmentierung und Kombination der Ausschnitte doch genau jene Bildbearbeitungen an, ohne dabei Fragen aufzuwerfen.[411] In den folgenden Abschnitten werden einzelne Aspekte des Films beziehungweise der Darstellung der Medienberichterstattung untersucht. Einerseits soll dabei die dem Film immanente Medienkritik analysiert und hinterfragt werden und andererseits die Art und Weise, wie De Palma die Medienschnippsel, die das Narrativ bilden, zusammenfügt, diskutiert werden.

4.1 Fragmentierte Medienbilder als fiktives Filmbild im Stil einer Dokumentation

Der Film, der teilweise auch als Dokudrama beziehungsweise Dokumentations-Fiktions-Hybrid verstanden wurde, wurde nur selten aufgeführt. Er wurde bei Filmfestspielen gezeigt und von den Filmfestspielen in Venedig im Jahr 2007 mit einem Silbernen Löwen ausgezeichnet. Er gewann unter anderem den *Youth Jury Award* am Amnesty International Film Festival und den Woman Film Critics Circle Award in der Kategorie *Documentation above and beyond*.[412] Gerade die letzte Auszeichnung zeigt die schwierig einzuordnende

[408] Siehe *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 219 und *Skolowska-Paryz*, The Narration and Visualization of Rape and the Inadvertent Subversion of the Anti-War Message in Brian De Palma's Redacted and Casualties of War (wie Anm. 402), 3
[409] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 219.
[410] Vgl. ebd., 222.
[411] Vgl. ebd., 219.
[412] Eintrag zu Redacted auf der IMDb (wie Anm. 271).

Form des Films. De Palma lässt die Grenze zwischen Realität und Fiktion immer wieder gekonnt verschwimmen, wie beispielsweise gleich in der Einblendung zu Beginn, aus der sich schließlich der Titel bildet:[413]

> *"This film is entirely fiction, inspired by an incident widely reported to have occured in Iraq. While some of the events depicted here may resemble those of the reported incident, the characters are entirely fictional and their words and actions should not be confused with real persons."*

Dieser Text wird nach und nach geschwärzt. Die ersten Worte, die so „herausgenommen" werden sind *fiction, fictional* und *may*. Damit verändert sich der gesamte Sinn dieses Vorwortes und die Grenze zwischen fiktiver und dokumentarischer Rekonstruktion verschwimmt. Der Zuseher/die Zuseherin weiß also nicht, inwiefern der folgende Film an sich selbst den Anspruch stellt, als Dokumentation verstanden zu werden.[414] Bennet kann sich auch vorstellen, dass De Palma diese an den Dokumentationsmodus angelehnte Form gewählt hat, um eine Antithese zum Unterhaltungscharakter der Nachrichtenberichterstattung zu schaffen.[415]

Gedreht in Jordanien, das auch für andere Irakkriegsfilme die Kulissen bot und landschaftlich dem Irak nahe zu kommen scheint,[416] und überwiegend mit unbekannten SchauspielerInnen besetzt, sprach *Redacted* ein Publikum an, dass nach 9/11 immer wieder mit Dokumentationen konfrontiert war, weil diese Form in den Entwicklungen zum *War on Terror* den Filmemachern Wege eröffnete, schnell und ohne allzugroßen Kostenaufwand auf aktuelle Begebenheiten zu reagieren und durch eine scheinbare Unmittelbarkeit und großen „Wirklichkeitsanspruch" eine starke Botschaft zu senden.[417] Dokumentarfilme eröffnen, im Verständnis Bennets, die Möglichkeit als direkter historischer Kommentar, Analyse der Situation oder Intervention noch während gesellschaftlicher Prozesse zu wirken.[418] Das Publikum war es nach Dokumentationen wie *Fahrenheit 9/11* oder *Iraq in Fragments* gewohnt von filmischen Formen mit Realitätsanspruch auch eine politische Aussage zu erwarten.[419]

---

[413] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 218.
[414] Vgl. *Skolowska-Paryz*, The Narration and Visualization of Rape and the Inadvertent Subversion of the Anti-War Message in Brian De Palma's Redacted and Casualties of War (wie Anm. 402), 2.
[415] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 218.
[416] Vgl. *Cashill*, Outside the Green Zone: An Interiew with Brian De Palma (wie Anm. 406), 8.
[417] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 210.
[418] Vgl. ebd., 223.
[419] Vgl. *Trafton*, The 'anti-war film' and the 'anti-war-film' (wie Anm. 403), 117.

Im Gegensatz zu De Palmas früheren Auseinandersetzung mit Kriegsverbrechen während des Vietnamkriegs in seinem Film *Casualties of War* erlaubt die Form von *Redacted* den ProtagonistInnen ihre eigene Position zu beziehen oder ihr emotionales Erleben beispielsweise im Skypegespräch zum Ausdruck zu bringen. Im Kontrast zu den subjektiven Perspektiven dieser Sequenzen stehen die unpersönlichen Aufnahmen der Überwachungskameras.[420] Dieses Nebeneinander hätte das Potential, die Diskrepanz von Mediendarstellungen, beziehungsweise dem begrenzten Ausschnitt, den Überwachungskameras aufzeichnen können und dem individuellen Empfinden der Protagonisten zu thematisieren, die der Film ungenützt lässt, indem er die einzelnen Sequenzen zu einem kohärenten Ganzen zusammenfügt.

Durch die persönlichen Elemente gelingt es De Palma in *Redacted* im Gegensatz zu *Casualties of War* nicht, die Kriegsverbrechen als systematische oder kollektive Verbrechen darzustellen. Die Schuld bleibt bei den einzelnen Charakteren,[421] deren Anlehnung an *„just about every platoon picture since the 1940s“*[422], den formalen Bemühungen der einzelnen filmischen Sequenzen „Authentizität“ zu vermitteln, zu widersprechen scheint.

4.2 Medienkritik im Videotagebuch

Die Form und De Palmas Motivation sich filmisch mit dem Irakkrieg zu beschäftigen, kündigen eine gewisse Medienkritik an.

Gleich zu Beginn vermittelt der eingeblendete Titel des Videotagebuchs *TELL ME NO LIES*, die Annahme, dass die Mainstreammedien durch Zensur des Militärs, ziviler Behörden und der Medien selbst Lügen erzählen würden.[423] Interessant ist hier auch die Szene in der McCoy seine Kameraden fragt: *„What's gonna be the first casualty of this entire conflict - huh?“*, um dann selbst zu antworten, *„It's not gonna be Rush, or Flake, or 'don't ask - don't tell' over here. [...] It's gonna be the truth“*.[424] Damit integriert er ein Zitat, dass immer wieder zur Kritik der Berichterstattung während eines Krieges an-

[420] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 219.
[421] Vgl. ebd., 221.
[422] *A.O. Scott*, Rage, Fear and Revulsion: At War With the War, in: New York Times, 16. Nov. 2007. URL: http://www.nytimes.com/2007/11/16/movies/16reda.html?_r=0 (besucht am 05. 07. 2016), Vgl.
[423] Vgl. *Susan Carruthers*, Redacted. Dir. by Brian De Palma. Prod. by Jason Kilot, Simone Urdl, Joana Vicente, and Jennifer Weiss. Film Farm and HDNet Films, 2007. 90 mins.(Magnolia Home Entertainment, http://www. magpictures. com/), in: The Journal of American History 95.1, 2008, 284–285. URL: http://jah.oxfordjournals.org/content/95/1/284.short (besucht am 15. 11. 2015), 284.
[424] *Redacted*: 0:03:00

geführt wird.[425] Bennet interpretiert den Titel des Videotagebuchs und dieses Zitat als Anspielung darauf, dass *Redacted* die systematische Falschdarstellung des Krieges berichtigen würde.[426]

Dafür sprechen auch die technischen Hintergründe der Aufnahmen, die scheinbar von Salazar stammen. Sie sollten möglichst dem entsprechen, was man sich von jemandem erwarten würde, der noch nicht auf einer Filmschule aufgenommen wurde, aber gleichzeitig auch alles, was für die Geschichte wichtig war, zeigen. Der Kameramann Jonathon Cliff, der diese Szenen filmte, sollte den Schauspielern folgen, die sich innerhalb der Handlungsstränge relativ frei bewegten.[427] Auch das Kameraequipment war der Amateuroptik dieser Sequenzen angepasst und die Bilder wurden nachträglich teilweise durch Änderungen in Helligkeit und Kontrast verändert.[428] Cliff beschrieb den Prozess folgendermaßen:

> *„It was a slightly strange process to take footage and make it look worse, but it's all about what the script dictates. Reality was the objective"*[429]

Die Sorgfalt, mit der De Palma und Cliff darauf achteten, dass das Videotagebuch nicht den üblichen Strategien von Kameraführung entsprachen, macht diese Sequenzen besonders geeignet dafür, Kritik an Medienstrategien zu äußern. Insbesondere in den Dialogen der Soldaten wird immer wieder eine kritische Einstellung zu Kamera und Medien in Krieg laut. So stellt Blix, den Salazar zu interviewen versucht, fest:

> ***Blix**: If you are at the camera you are part of the media and we are under strict orders not to speak to the Media.[...]*
> ***Salazar**: This is about the truth [...] This is the truth 24/7. This camera never lies.*
> ***Blix**: [...] Thats bullshit. That's all a camera ever does.*[430]

Durch den Verweis auf die 24-stündige Berichterstattung, die im Kapitel *2.3.1 Das amerikanische (westliche) (Fernseh)bild* genauer beschrieben wurde, impliziert dieses Gespräch

[425] TRUTH is the first casualty of war, in: Jennifer Speake (Hrsg.), Oxford Dictonary of Proverbs. 6.Auflage. 2015. URL: `http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198734901.001.0001/acref-9780198734901-e-2321?rskey=yqhy5Y&result=1`.

[426] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 219.

[427] Vgl. *Cashill*, Outside the Green Zone: An Interiew with Brian De Palma (wie Anm. 406), 8 und Vgl. *Jim Hemphil*, War and Truth, in: American Cinematographer, Dezember 2007, 22–28. URL: `http://store.ascmag.com/product-p/200712.htm` (besucht am 20. 04. 2016), 24

[428] Vgl. ebd., 25; für weitere technische Hintergründe zu den Filmbildern siehe ebd., 24-28

[429] Zitiert nach: Ebd., 26.

[430] *Redacted*:0:14:30

nicht nur die Annahme, dass Kamerabilder niemals die „Wahrheit“ zeigen könnten, sondern verbindet diese Kritik mit der Berichterstattung zum Irakkrieg.
De Palma, der sich immer wieder auch mit dem Element des Zusehens beschäftigt hat,[431] thematisiert aber auch die ethische Frage, inwiefern Medien sich durch das Festhalten von Kriegsverbrechen ohne einzugreifen mitschuldig machen, oder nur ihrer dokumentarischen Funktion nachgehen: Als McCoy feststellt, dass er seine Kameraden nicht davon abhalten kann, das Mädchen zu vergewaltigen, selbst von Flake mit einer Pistole bedroht wurde und aus dem Haus stürmt, stößt er auf Salazar. Er fragt ihn aufgelöst:

> ***McCoy****: What's your excuse Sally [...] for why you're taking part in this?*
> ***Salazar****: I gotta record what's happening.*
> ***McCoy****:[...] Actually Sally, I think you're a fucking jackal [...]* [432]

Diese ethische Frage, die vor allem auch während des Vietnamkrieges brisant war,[433] geht allerdings davon aus, dass Bilder des Konflikts immer wieder in den Medien auftauchen. Da De Palma seinen Film allerdings der Beantwortung der Frage „Where are the pictures“ widmet und damit die Mainstreammedien anzusprechen scheint, außerdem selbst ein Kriegsverbrechen ins Zentrum setzt und Bilder von Kriegsopfern für die Vermittlung seiner Antikriegsbotschaft einsetzt, ist man in dieser Szene geneigt dem Vorwurf der Rezension von Arthur in *Film Comment* zuzustimmen. Hier wird argumentiert, dass in *Redacted* implizit Regeln gesetzt werden, was wie gezeigt werden kann, um diese dann selbst zu brechen und damit genau das zu tun, was man den Medien vorwirft: Emotionen hervorzurufen.[434] Auch Carruthers Verweis darauf, dass es die Bilder, die De Palma zu vermissen schien, nicht nur gibt, sondern der Regisseur sogar durch das Aufgreifen der Medienbilder darauf zu verweisen scheint, sticht in diesem Kontext hervor. So verwendete bereits Deborah Scranton in ihrer Dokumentation *War Tapes (2006)* Material, das an Salazars Videotagebuch erinnert und von Soldaten der Nationalgarde produziert wurde.[435]

---

[431] siehe dazu genauer *Mark Straw*, The guilt zone: Trauma, masochism and the ethics of spectatorship in Brian De Palma's Redacted (2007), in: Continuum 24.1, Feb. 2010, 91–105. URL: `http://www.informaworld.com/openurl?genre=article&doi=10.1080/10304310903419567&magic=crossref%7C%7CD404A21C5BB053405B1A640AFFD44AE3` (besucht am 15. 11. 2015)

[432] *Redacted*:0:52:10

[433] Siehe *Thrall*, War in the media age (wie Anm. 7), suchen.

[434] Vgl. *Arthur*, Atrocity Exhibitions (wie Anm. 405), 54.

[435] Vgl. *Carruthers*, Redacted. Dir. by Brian De Palma. Prod. by Jason Kilot, Simone Urdl, Joana Vicente, and Jennifer Weiss. Film Farm and HDNet Films, 2007. 90 mins.(Magnolia Home Entertainment, http (wie Anm. 423), 285.

4.3 Umgang mit (scheinbar) nicht-fiktiven Bildern des Krieges

(a) (b)

(c) (d)

(a) Die visuelle Gestaltung der Dokumentation erinnert an die ästhetisierten Fernsehbilder aus Kapitel 2.3.1
(b) Der inszenierte Sender ATV räumt den Opfern Raum ein und erinnert damit an Al Jazeera
(c) CEN - als westlicher Fernsehsender
(d) Das Bild des Mädchens sticht aus den tatsächlichen Kriegsfotografien heraus und wirkt gemalt.

Abbildung 4.1: Inszenierungen aus *Redacted*, angelehnt an Fernsehbilder

Bereits die ersten Szenen aus der fiktiven französischen Dokumentation *Barrage* (siehe Abb. 4.1 (c)) erinnern an die Bilder, die im Kapitel *2.3.1 Das amerikanische (westliche)(Fernseh)Bild* beschrieben wurden. Die Soldaten werden im Gegenlicht gezeigt und immer wieder streicht die Kamera rund um die Kriegstechnik, mit der die Truppe ausgestattet ist. Arthur sieht in ihren „lyrisch langsamen Zooms“ und der musikalischen Begleitung durch Händels Sarabande ein verspottendes Nachahmen der Zugänge in verschiedenen Non-Fiction Formaten.[436]

Die Dokumentation suggeriert ein kritisches Beobachten der Tätigkeit der Soldaten zu zeigen. Die weibliche Sprechstimme äußert Kritik an ihrem Einsatz, in dem sie die aufge-

[436] Vgl. *Arthur*, Atrocity Exhibitions (wie Anm. 405), 54.

stellten Schilder in Frage stellt, weil ein erheblicher Teil der IrakerInnen nicht lesen könne. Nach dem Vorfall, bei dem Flake die schwangere Frau erschießt, wird im Dokubild eine Statistik eingeblendet, die zu belegen scheint, dass ähnliche Begebenheiten recht häufig vorkommen und meist Unschuldige treffen würden.[437]

In diesem Zusammenhang fallen die Aufzeichnungen bei der Kontrolle zweier Schulmädchen, eines davon wahrscheinlich das spätere Opfer Farah, die im Stil der Dokumentation gehalten sind auf. Würde es sich tatsächlich um eine kriegskritische Dokumentation handeln, möchte man davon ausgehen, dass die Durchsuchung des älteren Mädchens durch Rush, ohne Handschuhe, die er sich nach der Untersuchung wieder anzieht und gefolgt von wissenden Blickwechseln mit seinen Kameraden, die andeuten, dass ihm die Kontrolle Freude bereitet hatte, in irgendeiner Form kommentiert würde.[438] Später gibt McCoy zu Protokoll: *„Rush would take a little extra time with her. Said he was just beeing thourough.“*[439] Dass dies nicht geschieht, zeigt die Probleme, die das fragmentierte Erzählen mit sich bringt, wenn man ein geschlossenes Narrativ vermitteln möchte. De Palma scheint hier einen Hinweis auf die späteren Vorkommnisse zu setzen, der sich im Kontext der Dokumentation allerdings zu sehr als Teil des Gesamtnarrativs entpuppt, als dass er in Relation zu den vorhergehenden Szenen aus *Barrage* glaubhaft erscheinen würde.

Dem imaginierten arabischen Fernsehsender ATV, überwiegend als Anspielung auf Al Jazeera interpretiert,[440] kommt eine besondere Aufgabe zu. Er scheint das Sprachrohr der zivilen IrakerInnen darzustellen und gibt dem Publikum von *Redacted* die Hintergründe zu den Geschehnissen, die zunächst nicht immer ganz geklärt sind. So interviewt die Reporterin des Fernsehsenders den Bruder der schwangeren Frau (siehe Abb. 4.1 (b)) und sie ist es auch, die die Nachricht ihres Todes überbringt, der in der folgenden Szene des Videotagebuchs wieder aufgegriffen wird.[441]

ATV ist auch das Medium über das die Bilder, wenn auch nur durch die Erzählung des Vaters, der getöteten Familie in den Film gelangen.[442] Während der Tat hört man lediglich die Schüsse und durch die Erzählung des Vaters wird das Schicksal des Großvaters, der Mutter und der kleinen Schwester Farahs dem Publikum visuell näher gebracht.

[437] *Redacted*: 0:42:40
[438] *Redacted*: 0:23:07
[439] *Redacted*: 1:12:45
[440] Siehe unter anderem: *Cashill*, Outside the Green Zone: An Interiew with Brian De Palma (wie Anm. 406), *Straw*, The guilt zone (wie Anm. 431)
[441] *Redacted*: 0:24:50
[442] *Redacted*: 0:57:50

Außerdem ist ATV jenes Medium, über das De Palma das online veröffentlichte Video der Enthauptung Salazars zeigt.[443]

Durch diese Funktion im Film referenziert ATV auf die Rolle, die Al Jazeera, wie im Kapitel *2.3.2 Arabische (Fernseh)Bilder* beschrieben, im Irakkrieg eingenommen zu haben scheint: Die kontrastierende Instanz zu den technisierten Bildern und gleichzeitig ein Medium, das von islamistischen Gruppierungen für die Verbreitung der Hinrichtungsvideos genutzt wurde.

Im Gegensatz dazu stehen die Segmente des westlichen Fernsehsenders CEN, das durch den Namen *Central Euro News* suggeriert eine europäische Sendeanstalt zu sein.[444] Dieser erinnert durch die Abkürzung *CEN* auch stark aber auch stark an den amerikanischen Fernsehesender CNN.

Die beiden Ausschnitte, die gezeigt werden, erscheinen jeweils mit verspäteten und vageren Informationen als ATV und haben keine wirkliche Bedeutung für die Erzählung. Erst nachdem die Bilder von McCoys Aussage[445] ihren Platz im Medienmosaik De Palmas gefunden haben, zeigt *Redacted* den Bericht CENs über den Vorfall in Samarra.[446] Im Gegensatz dazu befassten sich bereits zwei ATV Berichte mit der Vergewaltigung: das Interview mit dem Vater[447] und in der News Hour[448] wurde bereits die Verbindung zwischen Salazars Enthauptung und dem Kriegsverbrechen gezogen. CEN hatte den Fund der enthaupteten Leiche zunächst nur vage damit kommentiert, dass es sich um den vermissten Salazar handeln könnte.[449] Die Bildsprache des Reporters, der das Geschehen neben dem Auto, in das der Körper gerade geladen wird, kommentiert, oder von McCoys Aussage erzählt, während er neben dem Haus der Familie des vergewaltigten Mädchens entlang geht (Siehe Abb. 4.1 (c)),[450] erinnert viel eher an die Berichte der *Embedded Journalists*, wie sie im Kapitel *Embedded Journalists* beschrieben wurden, als die Inszenierung eines solchen Berichtes in der Filmrealität *Redacted*s.

Besonders brisant wurde der Einsatz von Fotografien tatsächlicher ziviler irakischer Kriegsopfer in der Schlussequenz „Collateral Damage“[451] diskutiert. Während De Palma die

[443] *Redacted*: 1:04:45
[444] So betrachtet bei *Cashill*, Outside the Green Zone: An Interiew with Brian De Palma (wie Anm. 406)
[445] *Redacted*: 1:12:30
[446] *Redacted*: 1:14:45
[447] *Redacted*: 1:04:45
[448] *Redacted*: 1:12:30
[449] *Redacted*: 1:03:38
[450] *Redacted*: 1:14:47
[451] *Redacted*: 1:22:14

Bilder irakischer Opfer innerhalb der Filmrealitäten mit den „realen“ Bildern auf eine Ebene stellen wollte um Kontinuitäten zu zeigen, entschied die Vertriebsfirma Magnolia Pictures aus rechtlichen Gründen die Gesichter der wirklichen Kriegsopfer zu zensieren.[452] Damit wurde der Inhalt dieser Sequenz allerdings stark verändert, da durch dieses Vorgehen, so argumentiert Bennet, die Aufmerksamkeit auf das letzte, inszenierte Bild gezogen und damit die Grenzen des Versuchs den Krieg durch andere Medien möglichst „authentisch“ zu zeigen, offengelegt werden.[453] Das letzte Bild hebt sich allerdings auch abseits der geschwärzten Gesichter von den tatsächlichen Kriegsfotografien ab. Der Bildaufbau ist kunstvoller und die Farbzusammensetzung vermittelt weniger den Eindruck von schockierenden Momentaufnahmen, als den eines Gemälde des Grauens (Siehe Abb.). Sokolowska-Paryz sieht in der Gegenüberstellung des Künstlichen und „Authentischen eine Geste, die die "echten“ Bilder den Nachgestellten gleichsetzt und so die Emotionen in Bezug auf die ïnszenierten Fotos und damit der inszenierten Erzählung, relativiert.[454] De Palma versucht hier offenbar die medienspezifische Macht der Fotografie, den Eindruck zu erwecken, die Realität abzubilden, für sich zu nutzen. Die meisten Bilder zeigen Kinder und De Palma gibt keine Informationen darüber wann und wie die Bilder entstanden sind. Mit dieser beiläufigen Geste stellt *Redacted* die Hemmung der Fernsehnachrichten aus ethischen oder politischen Gründen derartige Bilder nicht zu zeigen in Frage und gibt andererseits einen Hinweis darauf, dass die Fotografien zwar einen sensationellen Charakter haben, in Wahrheit allerdings kaum einen Inhalt vermitteln. Die Entscheidung zwei Aufnahmen aus dem Film in der Bildfolge zu zeigen, weckt den Verdacht, dass auch andere Aufnahmen inszeniert sein könnten.[455]

Die Bedeutung, die der Bildfolge zukommt, wird verstärkt durch die letzte gespielte Szene in der McCoy in einem Restaurant auf die Aufforderung eines offenbar filmenden Freundes mit Tränen in den Augen erwidert:

> *„I have this snapshots in my brain, that are burnt in there forever and I don't know what I'm gonna do about it.[...] I saw some shit there, man, I just - huh- I just don't know how I'm gonna live with it.“*[456]

[452] Vgl. *Cashill*, Outside the Green Zone: An Interiew with Brian De Palma (wie Anm. 406), 9.
[453] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 220.
[454] Vgl. *Skolowska-Paryz*, The Narration and Visualization of Rape and the Inadvertent Subversion of the Anti-War Message in Brian De Palma's Redacted and Casualties of War (wie Anm. 402), 3.
[455] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 220.
[456] *Redacted*: 1:21:05

Die nachfolgenden Bilder suggerieren eine Aufforderung des Publikums, sich damit auseinander zu setzen, wie es selbst mit den Bildern umgehen möchte. Bennet sieht hier auch eine Referenz auf die Bildermacht in Film, Fernsehen und Medien in Verbindung mit dem Krieg.[457]

4.4 Embedded Journalists und Abu Ghraib

In der Sequenz, die einen Exklusivreport einer *Embedded Journalist*[458] zeigen soll, verarbeitet De Palma gleich mehrere Medienbilder. Die eingebettete Journalistin scheint allerdings als eine Art „Idealvorstellung" des *Embedded* Konzeptes darzustellen. Sie greift in das Geschehen ein, fragt die Soldaten unter anderem, warum sie Dokumente, die sie aufgrund der Sprachbarriere nicht lesen können, mitnehmen. Sie scheint die Operation, die scheinbar die Durchsuchung des Hauses und das Festnehmen von potentiellen Rebellen beinhaltet, zu behindern und die Soldaten sind offensichtlich irritiert von ihrem forschen Auftreten. In Anbetracht der im Kapitel *2.4 Embedded Journalists* beschriebenen Kritik an einer potentiellen Solidarisierung und Sensationalisierung in den Berichten der eingebetteten ReporterInnen und den tatsächlich überwiegend gezeigten Aufnahmen, die in den seltensten Fällen während einer Operation entstanden sind, wirkt diese Inszenierung eines Berichtes fehlerhaft. Auch Arthur betrachtet diese Darstellung als unrealistisch.[459] Man könnte argumentierten, dass De Palma mit diesen Aufnahmen zeigen wollte, dass derartige Berichte zensiert wurden. Das hartnäckige Hinterfragen der Aktion suggeriert allerdings eine interrogative Arbeitsweise, die in Anbetracht der Gefahr in einer solchen Situation und dem Angewiesensein der ReporterInnen auf die SoldatInnen sowie den im Kapitel *Embedded Journalism* erläuterten Strukturen der Zusammenarbeit von Militär und Medien eher die Ausnahme als die Regel darzustellen scheint. Ähnliches gilt auch für die Arabischkenntnisse der Journalistin und ihren arabischen Akzent, wenn sie Englisch spricht.

Auch die Bilder und Vorfälle von Abu Ghraib spielen eine Rolle in De Palmas Darstellung des Irakkriegs. Der Exklusivbericht der *Embedded Journalist* zeigt, wie ein Mann verhaftet wird, der als potentieller Rebell gilt.[460] Die US-Soldaten suchen nach Waffen, finden

[457] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 221.
[458] *Redacted*: 0:39:15-0:41:30
[459] Vgl. *Arthur*, Atrocity Exhibitions (wie Anm. 405), 54.
[460] *Redacted*: 0:40:55

nichts und nehmen den Mann dennoch gefangen. Dafür wird sein Kopf mit einer Kapuze verhüllt, die wie im Kapitel *3.6 Abu Ghraib* beschrieben, im Publikum sehr wahrscheinlich mit den Bildern von Abu Ghraib konnotiert wurde.
Nach dem Massaker an seiner Familie wurde der Familienvater allerdings entlassen und sein Haftaufenthalt stellt kein weiteres Thema des Films mehr dar.
Abu Ghraib wird aber noch an zwei weiteren Stellen thematisiert und mit dem Kriegsverbrechen aus *Redacted* gleichgesetzt. Zuerst verweist McCoys Vater, als dieser ihm vom Vorfall zu erzählen versucht und sich Unterstützung in seinem Verlagen das Verbrechen zu melden erwartet, auf die negativen Auswirkungen der Abu Ghraib Bilder auf die Einstellung zum Irakkrieg. Er möchte nicht wissen was geschehen ist und ermahnt seinen Sohn:*„We don't need another Abu Ghraib“*.[461]
Später bezieht sich Reno Flake im Verhör zum Kriegsverbrechen auf das Medienspektakel Irakkrieg und die Worte mit denen die Bush-Administration versuchte Abu Ghraib zu erklären in dem er sagt *„all just part of the show for the people home and I'm just one of the bad apples.“*[462] Er zitiert damit Rumsfeld, der die Vorfälle in Abu Ghraib damit zu erklären versuchte, dass es immer *„a few bad apples“ gäbe.*[463] Die Geschichte, die Flake zuvor über seinen Bruder erzählt, lässt allerdings glauben, dass Flake auch in den USA ohne Krieg irgendwann in Gefahr gelaufen wäre in kriminelle Machenschaften verwickelt zu werden. Er wird als US-amerikanisches Klichée eines Bösewichts charakterisiert, der die irakische Bevölkerung unter anderem als *„sandniggers“* bezeichnet und die Flagge der Konföderierten über seiner Pritsche aufhängt.[464] Nicht nur stellt diese Szene einen Anhaltspunkt für die Kritik dar, dass die Charaktere von *Redacted* bestimmten Typen entsprechen, sondern sie untermauert auch Susan Carruthers Kritik, dass *Redacted* kein Kriegsthema verhandeln würde, das aus der Geschichte der Vergewaltigung hervorgehen könnte, wie beispielsweise die kriegerischen Strukturen oder militärische Männlichkeiten, und damit in seiner Kriegskritik zu kurz greift.[465]

[461] *Redacted*: 1:02:05
[462] *Redacted*: 1:18:05
[463] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 221 und*Arthur*, Atrocity Exhibitions (wie Anm. 405), 55
[464] Vgl. *Carruthers*, Redacted. Dir. by Brian De Palma. Prod. by Jason Kilot, Simone Urdl, Joana Vicente, and Jennifer Weiss. Film Farm and HDNet Films, 2007. 90 mins.(Magnolia Home Entertainment, http (wie Anm. 423), 284.
[465] Vgl. ebd., 284.

4.5 Das Internet als Filmquelle und Gegenerzählung

> *"The war has been redacted from the major media.“ observes De Palma."We don't see the carnage, we don't see the innocent civilians killed. You can only find that footage on the Internet"*[466]

In der Vorbereitung für die Produktion von *Redacted* sah De Palma nicht nur Dokumentationen, die sich mit dem Irakkrieg beschäftigten, sondern vor allem auch YouTube-Videos, die von Soldaten, arabischen Nachrichtenkanälen oder Rebellengruppierungen online gestellt worden waren.[467] Die Filmsequenzen von *Redacted* zeigen auch eine Rekonstruktion einer Enthauptung eines US-Soldaten, die auf einem arabischen Nachrichtenkanal ausgestrahlt wurde. [468] Dass es sich hierbei um einen Soldaten und nicht um einen Journalisten oder eine Zivilperson handelt, zeigt, so Bennet, dass der Film versucht innerhalb seiner generischen Grenzen zu bleiben und eine Kriegsgeschichte zu erzählen.[469]
Die fragmentierte Form des Narrativs erlaubt externe und interne Erzählperspektiven nebeneinander. Während die Dokumentation oder Überwachungskameras eine Zeugenschaft vermitteln, räumt De Palma vor allem dem persönlichen Umfeld McCoys die Möglichkeit auch privat in den Film zu treten.[470] Auf der anderen Seite ermöglicht das Internet auch Personen, die außerhalb des Narrativs stehen, wie beispielsweise der jungen Frau, die ihren Unmut gegenüber dem Krieg äußert, einen Raum im Film einzunehmen und eine weitere Perspektive zu eröffnen.[471]
Die aufgebrachte Rede im Onlinevideo *„Get out of Iraq Campaign“*[472] stammt vom tatsächlichen Blog *„Wild Bill blog“*, die für den Film übernommen wurde.[473] Die Worte, mit denen die Frau in *Redacted* ihrer Wut über die Taten der Soldaten Luft macht, setzen die Gewalt des Krieges auf einer verbalen Ebene fort. Obwohl man nicht glaubt, dass die junge Bloggerin ihren Zorn auch tatsächlich in die Tat umsetzen könnte, argumentiert Ken Provencher, dass *Redacted* zeigt *„how new media escalate violence, and also how they sublimate violance, or at least allow for uniquely personal condemnations of violence"*.[474]

[466] zitiert nach *Hemphil*, War and Truth (wie Anm. 427), 22.
[467] Zitiert nach: Ebd., 24.
[468] *Redacted*: 1:04:45
[469] Vgl. *Bennett*, Framing terror (wie Anm. 396), 220.
[470] Vgl. *Trafton*, The 'anti-war film' and the 'anti-war-film' (wie Anm. 403), 123.
[471] Vgl. ebd., 123.
[472] *Redacted*: 1:19:15
[473] Leider konnte diese Rede im Internet nicht ausfindig gemacht werden.
[474] Vgl. *Ken Provencher*, Redacted 's Double Vision, in: Film Quarterly 62.1, Sep. 2008, 32–38. URL: `http://fq.ucpress.edu/cgi/doi/10.1525/fq.2008.62.1.32` (besucht am 15. 11. 2015), 38.

Damit spricht der Film ein Thema an, dass zunehmend an Bedeutung gewinnt.
In den Sequenzen, die auf der arabischsprachigen Internetseite gezeigt werden,[475] streicht De Palma auch die Bedeutung des Internets für jihadistische Bewegungen hervor,[476] die bis heute immanent ist. Die Internetsequenzen in *Redacted* konzentrieren sich auf Onlinevideos, die durchaus verschiedene Perspektiven zu zeigen versuchen. Trotzdem bleibt die US Perspektive dominant und De Palma verwendet das Internet nicht dafür auch auch den irakischen ZivilistInnen eine Stimme zu verleihen.

4.6 *Redacted* als Medien- und Kriegskritik?

De Palma wollte sein Publikum in einer ganz neuen Art und Weise darauf aufmerksam machen, dass das, was vor allem in den USA in den Medien gezeigt und oft als Information verstanden wurde, eigentlich manipuliert und zensiert war und eine Art Propaganda darstellte.[477] Der Regisseur will die Bilder zeigen, die nicht gesehen wurden - verwendet aber überwiegend genau die Medien die er kritisieren möchte, beziehungsweise Bilder, die es ohnehin gibt und die auch zugänglich sind.
Filmkritiken reagierten auf De Palmas Versuch eine neue Form des Kriegsfilms umzusetzen sehr gespalten. Arthur gibt zu Bedenken, dass die Auswahl des inszenierten Materials kaum plausibel ist. Beispielswese widersprechen die Überwachungskameras, die klaren Ton aufzeichnen nicht ihren üblichen Funktionen, da solche Geräte nur selten Ton aufzeichnen.[478] Viele Filmrezensionen kritisierten außerdem die „hohlen“ Charakterisierungen der Protagonisten.[479]
Carruthers betrachtet die Kritik an Zensur und der Mitschuld des Publikums als zu offensichtlich und vermisst eine konsistente Botschaft die den Film überzeugend machen würde. Der Bezug zu *Casualties of War* suggeriere, dass Kriegsverbrechen immer gleich ablaufen und De Palma gehe zu wenig auf den Irakkrieg selbst ein. Nicht nur Carruthers sondern auch Sokolowska-Paryz kritisieren den Umgang De Palmas mit den Opfern des Krieges. Das Mädchen und ihre Familie sind kaum charakterisiert. Man kennt keinen Hintergrund und De Palma schafft keine Identifikationsflächen. Die Sprache, die das Publikum nicht

[475] *Redacted*: 0:35:10, 0:37:50 und 1:03:10
[476] Vgl. *Trafton*, The ‘anti-war film’ and the ‘anti-war-film’ (wie Anm. 403), 123.
[477] Zitiert nach *Hemphil*, War and Truth (wie Anm. 427), 22.
[478] Vgl. *Arthur*, Atrocity Exhibitions (wie Anm. 405), 54.
[479] Vergleiche unter anderem: ebd., 55 und *Scott*, Rage, Fear and Revulsion: At War With the War (wie Anm. 422)

versteht und ihr exotisches Auftreten machen es unmöglich sie als Hauptcharaktere zu verstehen.[480]

Die Preise, die *Redacted* gewinnen konnte, sprechen allerdings dafür, dass der neue Ansatz De Palmas die Antikriegsbotschaft zu präsentieren, verstanden wurde und beim Publikum ankam. Auf der Amnesty International Webseite *moviesthatmatter.nl* wird explizit auch auf die Medienkritik De Palmas verwiesen:

> *„The film shows that in today's wars, modern communication techniques make more uncensored video material available than it is accounted for in reality.“*[481]

Insgesamt scheint Brian De Palma mit seiner Kriegskritik gerade durch die Erzählung in medialen Fragmenten eine „Authentizität“ vermitteln zu wollen, die er eigentlich in den Medien kritisiert, aber dennoch auch als Medium für seinen Film gewählt hat. Diese scheinbare Darstellung der Realität wurde als widersprüchlich zu den bereits bekannten Charakteren empfunden.

Dass der Versuch, Kriegsszenen möglichst realistisch darzustellen und die mit Krieg einhergehende Gewalt visuell eindringlich zu zeigen, auch gefährlich sein kann, zeigt der Vorfall in dem ein islamistischer Attentäter zwei US-Soldaten an der Reise nach Afghanistan hindern wollte, indem er sie am Frankfurter Flughafen erschoss. Er hatte im Vorfeld die Vergewaltigungsszene aus *Redacted* gesehen.[482] Auch diese Begebenheit verdeutlicht das Aktionspotential, das in Bildern vorhanden ist.

[480] Vgl. *Skolowska-Paryz*, The Narration and Visualization of Rape and the Inadvertent Subversion of the Anti-War Message in Brian De Palma's Redacted and Casualties of War (wie Anm. 402), 5 und Vgl. *Carruthers*, Redacted. Dir. by Brian De Palma. Prod. by Jason Kilot, Simone Urdl, Joana Vicente, and Jennifer Weiss. Film Farm and HDNet Films, 2007. 90 mins.(Magnolia Home Entertainment, http (wie Anm. 423), 285

[481] URL: `http://www.moviesthatmatter.nl/english_index/festival/programma_en/film_en/1013/Redacted` (besucht am 17. 03. 2016), Vgl.

[482] Kosovan Albanian admits killing two US airmen in Frankfurt terror attack, in: New York Times, 31. Aug. 2011. URL: `http://www.theguardian.com/world/2011/aug/31/kosovan-albanian-admits-killing-airmen` (besucht am 05. 07. 2016).

5 Kriegsfilm in der Schule

Aufgrund der Altersbeschränkung der Filme (*Redacted* FSK 18, *American Sniper* und *The Hurt Locker* FSK 16, *Green Zone* FSK 16) kann das Thema dieser Diplomarbeit frühestens in der 7.Klasse einer AHS oder der 3. Klasse einer Berufsbildenden Schule behandelt werden, wo sie sich auch in den Lehrplan (Wesentliche Transformationsprozesse im 20. und 21. Jahrhundert und grundlegende Strukturen der Politik) integrieren lassen. Insbesondere in der 8. Klasse AHS bereitet der Punkt „Rolle der Medien zwischen Politik, Wirtschaft, Kultur und Gesellschaft (Medienpolitik, Medienstrukturen; Neue Medien; Cyberdemokratie)“ einen Lehrplanbezug zum Thema dieser Diplomarbeit.[483]

Aber unabhängig von der Altersgruppe erfordert das Thema Krieg und vor allem die visuelle Darstellung von Kriegsverbrechen in einigen Filmen viel Einfühlungsvermögen der Lehrkraft, nicht zuletzt, weil sich in vielen Klassen SchülerInnen befinden, die selbst mit ihren Familien vor militärischen Konflikten geflüchtet sind. Gerade die Situation im letzten Jahr lässt annehmen, dass die Möglichkeit besteht, auch Lernende zu unterrichten, die den Irakkrieg erlebt haben beziehungsweise aus dem arabischen Kulturkreis stammen und einen anderen Blickwinkel auf die Filme mitnehmen. Daher muss hier vorsichtig vorgegangen werden, auch wenn sich aus dieser Zusammensetzung eine spannende Diskussion ergeben kann.

Eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Kriegsfilmen im Unterricht wäre es, verschiedene Filme mit unterschiedlichen Hintergründen in Gruppen ausarbeiten zu lassen. Davor sollte den SchülerInnen natürlich das Werkzeug zur Filmanalyse näher gebracht werden. Nachdem die einzelnen Filme vorgestellt wären, kann mit verschiedenen Methoden besprochen werden, dass jeder Film eine andere Position zum Krieg bezieht. Beispielsweise können in Expertenrunden die unterschiedlichen Inhalte besprochen werden.

[483] Lehrplan AHS Oberstufe: Geschichte und Sozialkunde/Politische Bildung. URL: `https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?4dzgm2` (besucht am 05. 12. 2016).

Wenn die einzelnen SchülerInnen nicht ausreichend extrovertiert sind, bietet sich auch die Möglichkeit von *Table Talks* an, in denen immer zwei unterschiedliche Filme von den beiden Gruppen, die sich genauer mit ihnen beschäftigt haben, diskutiert werden.
Die Gruppenarbeit sollte von Leitfragen und der Lehrperson aktiv begleitet werden, da es sich durchaus um komplexe Themen handelt. Auch Medienbilder können so verglichen werden, allerdings ist es schwieriger, Mediendarstellungen zu Konflikten wie dem Irakkrieg zu erhalten, da sie geschichtlich noch entsprechend aufgearbeitet sind und die Berichte in den Archiven der Medienunternehmen oft gesperrt sind. Bei aktuellen Konflikten, die gerade in den Medien besprochen werden, oder Kriegen, die schon länger zurückliegen und in Archiven zugänglich sind, ist ein solches Vorgehen durchaus möglich.
Lernziel der Auseinandersetzung ist es, den SchülerInnen zu zeigen, dass Kriegsfilme nicht zeigen können, wie ein Krieg wirklich ist oder war. Es werden abhängig vom Hintergrund der Produzenten, aber auch staatlicher und wirtschaftlicher Einschränkungen gewisse Schwerpunkte gesetzt und unterschiedliche Perspektiven eingenommen. Eine „reale und authentische“ Darstellung von Krieg ist nicht möglich. Die Kompetenz zu Hinterfragen ist allerdings insbesondere in Österreich, wo sehr viele amerikanische Kriegsfilme unreflektiert und ungeachtet der amerikanischen Perspektive in den Kinos laufen und ein großes Publikum erreichen, nicht nur in Hinblick auf die Darstellung von Konflikten, sondern auch auf die filmische Darstellung von historischen Begebenheiten, äußerst relevant-.

6 Fazit und Ausblick

Solowska-Paryz beschreibt Kriegsfilme als modernes Äquivalent zu Gedenkstätten. Sie entwerfen Muster, die die Art und Weise beeinflussen, wie etwas erinnert wird.[484] Diese Arbeit sollte zeigen, welchen Einfluss Medienbilder schon immer auf Kriegsfilme hatten und wie Kriegsfilme die Medienbilder des Irakkriegs aufgenommen haben.

Die relativ unkritischen, technisierten und ästhetisierten Medienbilder des Irakkriegs unterstützten überwiegend die Linie der US-Regierung, bevor unter anderem durch alternative Kanäle, wie das Internet andere Bilder des Krieges verbreitet wurden. Teilweise wird die Berichterstattung in den Irakkriegsfilmen stark kritisiert. Sowohl *Redacted* als auch *Green Zone* transportieren auf unterschiedlichen Wegen entschiedenen Protest gegen das Medienbild. Während De Palma ein „Gegenbild" zu zeichnen versucht und dem Publikum zeigen möchte, was in den traditionellen Medien nicht zu sehen war, begleitet Greengrass einen Soldaten dabei, wie er die Lüge der US-Regierung und die Gutläubigkeit der Reporterin, die diese Lüge in ihren Berichten unterstützte, aufdeckt. In beiden Fällen spielen auch die inoffiziellen Bilder, die beispielsweise durch das Internet verbreitet wurden, eine nicht unwesentliche Rolle.
Kathryn Bigelow geht vorsichtig mit Medienbildern um und übernimmt sie in *The Hurt Locker* nur selten. Die Bilder von Abu Ghraib, die nicht zuletzt in *Green Zone* eindeutig mit dem Folterskandal in Verbindung gesetzt werden, deutet sie lediglich durch drei Gefangene einer britischen Söldnertruppe an.
American Sniper übernimmt Medienbilder um die Kriegsbegründung der Regierung zu stützen. Sowohl die Terroranschläge auf Botschaften in Afrika und das World Trade Center, als auch das Enthauptungsvideo stützen das Verständnis des Irakkriegs als Teil des *War on Terror* und als Krieg gegen die Al-Qaida.
Die Untersuchung der Filme auf die Übernahme von Bildikonen zeigt zudem, dass die Bil-

[484] Vgl. *Skolowska-Paryz*, The Narration and Visualization of Rape and the Inadvertent Subversion of the Anti-War Message in Brian De Palma's Redacted and Casualties of War (wie Anm. 402), 11.

der, die als Ikonen inszeniert werden sollten, wie der Sturz der Saddam Statue oder der Auftritt Präsident Bushs, ihre Wirkung verfehlt zu haben scheinen. Während der Sturz der Statue in keinem Film übernommen wurde, ist die Integration von Bushs Rede in *Green Zone* eher als ironischer Kommentar zu verstehen, dass zu dem Zeitpunkt, als der Präsident die Kampfhandlungen beendete, die „Action“ gerade erst begonnen hatte.
Während Abu Ghraib überwiegend als Antikriegsikone in den Filmen eingesetzt wurde, wurden rot- und orangestichige Totalaufnahmen von Städten aus denen der Rauch von Explosionen aufsteigt von fast allen RegisseurInnen übernommen.

Medienberichterstattung und amerikanische Kriegsfilme hatten auch einen Einfluss auf die Propaganda jihadistischer Gruppierungen. Eine weiterführende Untersuchung könnte sich mit der Darstellung des Irakkriegs in jihadistischen Propagadavideos auseinandersetzen.
In dieser Arbeit wurden außerdem Serienepisoden, die sich mit dem Irakkrieg beschäftigen ausgespart. Neben weiteren Irakkriegsfilmen, die hier aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit nicht behandelt wurden, wären auch diese ein interessantes Feld die Untersuchungen dieser Diplomarbeit weiterzuführen.
Der Einfluss von Medienberichterstattung auf Kriegsfilme aber auch auf andere Spielfilme, wie beispielsweise Actionfilme, die vom Department of Defence unterstützt wurden, ist ein Aspekt, der zunehmend an Bedeutung gewinnen scheint. Seit dem Vietnamkrieg werden Medienbilder neu inszeniert und uminterpretiert. Skolowska-Paryz These folgend, dass Kriegsfilme einen erheblichen Einfluss darauf haben wie Konflikte erinnert werden, sollten nicht zuletzt HistorikerInnen auch in Zukunft dem Verhältnis zwischen Medien und Kriegsfilmen entsprechende Aufmerksamkeit widmen.

Abstract

Diese Diplomarbeit untersucht vier Irakkriegsfilme (*Redacted (2007)*, *The Hurt Locker (2008)*, *Green Zone(2010)* und *American Sniper (2014)*) auf den Einfluss der Mediendarstellung des Irakkriegs 2003. Dazu wird zunächst die historische Verbindung von Medien und Kriegsfilmen mit einem Schwerpunkt auf dem 2. Weltkrieg und dem Vietnamkrieg untersucht. Anschließend wird die Mediendarstellung des Irakkriegs beschrieben und deren Einfluss, wie beispielsweise die Auswahl der Kameraführung oder bestimmte Perspektiven, auf Irakkriegsfilme gezeigt. Ein weiteres Kapitel beschreibt Bildikonen (nach Gerhard Paul und William J.T. Mitchell) und deren Inszenierung in *The Hurt Locker*, *Green Zone* und *American Sniper*. *Redacted* wird aufgrund der speziellen Form als „Mediencollage“ in einem separaten Kapitel behandelt, in dem die Möglichkeiten und Probleme von Medienkritik innerhalb eines Kriegsfilms diskutiert werden sollen. Diese Diplomarbeit zeigt, dass Medien sowohl einen Einfluss auf die Form und Themen von Kriegsfilmen haben, als auch ihre Bilder in den Filmen, je nach intendierter Aussage inszeniert werden. Während *Green Zone* eine kritische Haltung zum Krieg einnimmt und negative Medienbilder, wie Abu Ghraib, in sein Narrativ integriert, versucht *The Hurt Locker* einen politischen Standpunkt zu diesem speziellen Krieg zu vermeiden, indem er Medienbilder meidet oder neu interpretiert. *American Sniper* folgt der Regierungslinie, inszeniert in ausgewählten Medienbildern einen klaren Gegner der US-Soldaten. *Redacted* beinhaltet die radikalste Medienkritik, die allerdings aufgrund ihrer Form als mediale Segmente und dem Anspruch selbst die „Wahrheit“ zu erzählen, widersprüchlich interpretiert werden kann. Die Filmanalysen, angelehnt an Helmut Kortes “Systematische Filmanalyse“ zeigen, dass die Mediendarstellungen einen wesentlichen Einfluss auf die Darstellung des Krieges in den untersuchten Filmen hatten und die RegisseurInnen Ikonen des Krieges für die Narration ihrer Filme nutzten.

Filmauswahl

Irakkriegsfilme

Redacted (2007); Regie: Brian De Palma; AutorIn(nen): Brian De Palma; DarstellerInnen: Patrick Caroll, Rob Devaney, Izzy Diaz u.a. USA: THe Film Farm/HDNet Films. Fassung: DVD. Kinowelt Home Entertainment 2009, 87 Min.

The Hurt Locker (2008); Regie: Kathryn Bigelow; AutorIn(nen): Mark Boal; DarstellerInnen: Jeremy Renner, Anthony Mackie, Brian Geraghty u.a. USA: Voltage Pictures. Fassung: DVD. Concorde Home Entertainment 2009, 125 Min.

Green Zone (2010); Regie: Paul Greengrass, AutorIn(nen): Brian Helgeland, Rajiv Chandrasekaran; DarstellerInnen: Matt Damon, Jason Isaacs, Greg Kinnear u.a. FR/USA/SP/GB: Universal Pictures. Fassung: DVD. Universal Studios 2010, 110 Min.

American Sniper (2014); Regie: Clint Eastwood; AutoIn(nen): Jason Hall auf der Basis des Buches von Chris Kyle, Scott McEven und Jim DeFelice; DarstellerInnen: Bradley Cooper, Sienna Miller u.a. USA: Warner Bros. Fassung: DVD Village Roadshow Films 2014, 127 Min.

Weitere Filme

Wag the Dog (1997); Regie: Barry Levinson; AutorIn(nen): Larry Beinhart, Hilary Henkin, David Mamet; DarstellerInnen: Dustin Hoffman, Robert De Niro, Anne Heche u.a.
The Deer Hunter (1978); Regie: Michael Cimino; AutorIn(nen): Michael Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinke, Quinn K. Redeker; DarstellerInnen: Robert De Niro, John Cazale, John Savage, Christopher Walken, Meryl Streep u.a.

Apocalypse Now (1979); Regie: Francis Ford Coppola; AutorIn(nen): John Milius, Francis Ford Coppola, Michael Herr; DarstellerInnen: Marlon Brando, Martin Sheen, Robert Duvall u.a.

Rambo: First Blood Part II (1985); Regie: George P. Cosmatos; AutorIn(nen): David Morrell, Kevin Jarre, Sylverster Stallone, James Cameron; DarstellerInnen: Sylvester Stallone, Richard Crenna, Charles Napier, Steven Berkoff u.a.

Full Metal Jacket (1987); Regie: Stanley Kubrick; AutorIn(nen): Gustav Hasford, Stanley Kubrick, Michael Herr; DarstellerInnen: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio u.a.

Causalties of War (1989); Regie: Brian De Palma; AutorIn(nen): Daniel Lang, David Rabe; DarstellerInnen: Michael J. Fox, Sean Penn, Don Harvey u.a.

Born on the Fourth of July (1989); Regie: Oliver Stone; AutorIn(nen): Ron Kovic, Oliver Stone; DarstellerInnen: Tom Cruise, Raymond J. Barry, Caroline Kava u.a.

Saboteur (1942); Regie: Alfred Hitchcock; AutorIn(nen): Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker; DarstellerInnen: Priscilla Lane, Robert Cummings, Otto Kruger u.a.

Sabotage (1936); Regie: Alfred Hitchcock; AutorIn(nen): Joseph Conrad, Charles Bennett, Ian Hay, Helen Sompson, Alma Reville, E.V.H. Emmett; DarstellerInnen: Sylvia Sidney, Oskar Homolka, Desmond Tester, John Loder u.a.

Black Hawk Down (2001); Regie: Ridlex Scott; AutorIn(nen): Mark Bowden, Ken Nolan; DarstellerInnen: Josh Hartnett, Ewan McGregor, Tom Sizemore u.a.

We Were Soldiers (2002); Regie: Randall Wallace; AutorIn(nen): Harold G. Moore, Joseph L. Galloway, Randall Wallace; DarstellerInnen: Mel Gibson, Madeleine Stowe, Greg Kinnear, Sam Elliott u.a.

Pearl Harbor (2001); Regie: Michael Bay; AutorIn(nen): Randall Wallace; DarstellerInnen: Ben Affleck, Kate Beckinsale, Josh Hartnett, William Lee Scott.

Jarhead (2005); Regie: Sam Mendes; AutorIn(nen): William Broyles Jr., Anthony Swofford; DarstellerInnen: Jake Gyllenhaal, Jamie Foxx, Lucas Black u.a.

Letters from Iwo Jima (2006); Regie: Clint Eastwood; AutorIn(nen): Iris Yamashita u.a.; DarstellerInnen: Ken Watanabe, Kazunari Ninomiya, Tsuyoshi Ihara, u.a.

Flags of Our Fathers (2006); Regie: Clint Eastwood; AutorIn(nen): William Broyles Jr., Paul Haggis; DarstellerInnen: Ryan Phillippe, Barry Pepper, Joseph Cross u.a.

Band of Brothers (Mini-TV-Serie) (2001); Regie: David Frankel, Mikael Salimin, Tim Hanks u.a.; AutorIn(nen): Stephen Ambrose u.a.; DarstellerInnen: Scott Grimes, Damian Lewis, Ron Livingston u.a.

Rendition (2007); Regie: Gavin Hood; AutorIn(nen): Kelley Sane; DarstellerInnen: Reese Wither-

spoon, Jake Gyllenhaal, Peter Sarsgaard u.a.

Stop-Loss(2008); Regie: Kimberly Peirce; AutorIn(nen): Mark Richard, Kimberly Peirce; DarstellerInnen: Ryan Phillippe, Abbie Cornish, Joseph Gordon-Levitt u.a.

In the Valley of Elah(2007); Regie: Paul Haggis; AutorIn(nen): Paul Haggis, Mark Boal; DarstellerInnen:Tommy Lee Jones, Charlize Theron, Jonathan Tucker u.a.

Beneration Kill (Mini-TV-Serie) (2008); Regie: Susanna White, Simon Cellan Jones; AutorIn(nen): Ed Burns, David Simon, Evan Wright; DarstellerInnen: Alexander Skarsgard, James Ransone, Lee Tergesen u.a.

Lone Survivor (2013); Regie: Peter Berg; AutorIn(nen): Peter Berg, Marcus Luttrell u.a.; DarstellerInnen: Mark Wahlberg, Taylor Kitsch, Emile Hirsch u.a.

United 93 (2006); Regie: Paul Greengrass; AutorIn(nen): Paul Greengrass; DarstellerInnen: David Alan Basche, Olivia Thirlby, Liza Colón-Zayas u.a.

Bourne Identity (2002), Bourne Supremacy (2004), Bourne Ultimatum (2007; Regie: Paul Greengrass; AutorIn(nen): Tony Gilroy, Scott Z. Burns, W. Blake Herron, Robert Ludlum u.a.; DarstellerInnen: Matt Damon, Edgar Ramirez, Joan Allen, Chris Cooper, Franka Potente u.a.

Inglorious Basterds (2009); Regie: Quentin Taraantino,Eli Roth; AutorIn(nen): Quentin Tarantino; DarstellerInnen: Brad Pitt, Diane Kruger, Eli Roth u.a.

The Day after Tomorrow (2004); Regie: Roland Emmerich; AutorIn(nen): Roland Emmerich; DarstellerInnen: Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal, Emmy Rossum u.a.

The War Tapes (2006); Regie: Deborah Scranton; DarstellerInnen: Zack Bazzi,Duncan Domey, Ben Flanders u.a.

Abbildungsverzeichnis

2.1 Beispielbild des Bombardements von Bagdad. (Fotograf: Oliver Coret) . . . 36
2.2 Mediendarstellungen im Irakkriegsfilm 61

3.1 Bilder von gefangenen und gefallenen US-SoldatInnen 65
3.2 Der Tod in den Irakkriegsfilmen 70
3.3 Medial eindrucksvoll inszeniert, erklärte Präsident George W. Bush die Hauptkampfhandlungen für beendet. 72
3.4 Die Rede Präsident Bushs wird im Speisesaal übertragen. 75
3.5 Bilder von Abu Ghraib (Auswahl) 76
3.6 Abu Ghraib in den Irakkriegsfilmen 81
3.7 Bilder ziviler US-amerikanischer Kriegsopfer 84
3.8 Enthauptungsvideos in den Irakkriegsfilmen 85

4.1 Inszenierungen aus *Redacted*, angelehnt an Fernsehbilder 93

Literaturverzeichnis

Monographien

Robin Andersen, A century of media, a century of war. New York 2006.

Martin Barker, A 'toxic genre': the Iraq War films. London 2011.

Jean Baudrillard, The Gulf War did not take place. Sydney 2009.

Rick Bragg, I am a soldier, too: the Jessica Lynch story. 1st Vintage books ed. New York, NY 2004.

Jason Burke/Nick Fielding/Loretta Napoleoni, Insurgent iraq al zarqawi and the new generation. New York 2014. URL: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=716031 (besucht am 07. 05. 2016).

Douglas A. Cunningham/John C. Nelson, A companion to the war film. 2016. URL: ISBN:%20978-1-118-28889-4 (besucht am 27. 04. 2016).

Robert T. Eberwein, The Hollywood war film. (New approaches to film genre, Bd. 5.) Chichester/Malden 2010.

Alec Gallup, The Gallup Poll: Public Opinion 2010. Maryland 2011. URL: https://books.google.at/books?id=DC-E59pR-w8C&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Iraq&f=false (besucht am 05. 07. 2016).

Daniel C. Hallin, The uncensored war: the media and Vietnam. Berkeley 1989.

Erika G. King, Obama, the media, and framing the U.S. exit from Iraq and Afghanistan. Farnham, Surrey, UK ; Burlington, VT 2014.

Bernadette Kneidinger, Der Golfkrieg in den Medien: Ein Vergleich der Berichterstattung in den Nachrichtenmagazinen Der Spiegel und Profil. Marburg 2005.

Clayton R. Koppes/Gregory D. Black, Hollywood goes to war: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies. Berkeley 1990.

Stefan Krempl, Krieg und Internet: Ausweg aus der Propaganda? (Telepolis.) 1. Aufl. Hannover 2004.

Magnus-Sebastian Kutz, Öffentlichkeitsarbeit in Kriegen. Wiesbaden 2014. URL: `http://link.springer.com/10.1007/978-3-658-04864-8` (besucht am 24. 02. 2016).

Chris Kyle/Scott McEwen/Jim DeFelice, American sniper: the autobiography of the most lethal sniper in U.S. military history. Memorial edition, First edition. New York, NY 2013.

Frank McAdams, The American war film: history and Hollywood. Westport, Conn 2002.

William J. Thomas Mitchell, Das Klonen und der Terror: der Krieg der Bilder seit 9/11. Übers. v. *Michael Bischoff*. 1. Aufl. Berlin 2011.

Gerhard Paul, Bilder des Krieges, Krieg der Bilder: die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn/München 2004.

Gerhard Paul, Der Bilderkrieg: Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der "Operation Irakische Freiheit". Göttingen 2005.

Stephen Prince, Firestorm: American Film in the Age of Terrorism. New York 2009.

Milan Rai, War plan Iraq: Ten reasons against war with Iraq. London/New York 2002.

Johanna Roering, Krieg bloggen: Soldatische Kriegsberichterstattung in digitalen Medien. (Kultur- und Medientheorie.) Bielefeld 2012.

Lawrence H. Suid, Guts & glory: the making of the American military image in film. Rev. and expanded ed. Lexington 2002.

A. Trevor Thrall, War in the media age. (The Hampton Press communication series.) Cresskill, N.J 2000.

Christine Vogel, Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2006.

Cynthia Weber, Imagining America at war: morality, politics, and film. 1st publ. London 2006.

Guy Westwell, War cinema: Hollywood on the front line. (Short cuts, Bd. 32.) London 2006.

Einträge aus Sammelbänden

Jamila Adolbhani, Bilder eines angekündigten Krieges. Zur Mediengeschichte des Irakkonflikts im Jahre 2003, in: Christer Petersen (Hrsg.), Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Bd. 1 Nordamerika und Europa. Kiel 2004, 68–95.

Michael Beuthner/Stephan Alexander Weichert, Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 153–181.

John Whiteclay Chambers/David Holbrook Culbert, Introduction, in: John Whiteclay Chambers/David Holbrook Culbert (Hrsg.), World War II, film, and history. New York 1996.

Michael Dorsch-Jungsberger, Jessica Lynch: Die inszenierte Kriegsheldin, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 333–355.

Christiane Eilders, Medien im Irakkrieg: Leistungen und Grenzen der Selbstreflexion, in: Ralph Weiss (Hrsg.), Zur Kritik der Medienkritik: Wie die Zeitungen das Fernsehen beobachten. (Schriftenreihe der Landesanstalt für Medien NRW.) Berlin 2005, 281–336.

Kathrin Fahlenbach/Reinhold Viehoff, Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. In: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 356–387.

Ursula Frohne/Peter Ludes/Adalbert Wilhelm, Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 120–152.

Kai Hoffmann, Der Mythos der perfekten Propaganda. Zur Kriegberichterstattung der „Deutschen Wochenschau“ im 2. Weltkrieg, in: Ute Daniel (Hrsg.), Kriegsberichterstattung und Propaganda. Göttingen 2006, 169–193.

Susan Jeffords, The Reagan Hero: Rambo, in: Robert T. Eberwein (Hrsg.), The war film. (Rutgers depth of field series.) New Brunswick, N.J 2005, 140–154.

Lars Klein, Größter Erfolg und schwerstes Trauma: die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet, in: Ute Daniel (Hrsg.), Kriegsberichterstattung und Propaganda. Göttingen 2006, 193–216.

Almut Lindner-Wirsching, Patrioten im Pool: Deutsche und französische Kriegsberichterstatter im Ersten Weltkrieg, in: Ute Daniel (Hrsg.), Kriegsberichterstattung und Propaganda. Göttingen 2006, 113–140.

Ted Magder, Watching What We Say: Global Communication in a Time of Fear, in: Daya Kishan Thussu/Des Freedman (Hrsg.), War and the Media. Reporting Conflict 24/7. London/Thousand Oaks/New Delhi 2003, 15–28.

Harald Müller, Demokratie, die Medien und der Irakkrieg, in: Christian Büttner (Hrsg.), Der Krieg in den Medien: [Beiträge im Zusammenhang mit zwei Konferenzen: "Demokratie, Krieg und Medien"(Berlin) am 3. Mai 2002 und "Krieg und seine Darstellungen in den Medien"(Berlin) am 8. September 2003]. (Studien der Hessischen Stiftung Friedens- und Konfliktforschung Sonderband.) Frankfurt/Main 2004, 13–28.

Christen Petersen, Reisen - Erobern - Berichten. Zur medialen Inszenierung des Golfkrieges, in: Katrin Callsen (Hrsg.), Von hier nach "Medium": Reisezeugnis und Mediendifferenz. (Reiseliteratur und Kulturanthropologie, Bd. Bd. 3.) Münster 2004.

Jean Seaton, Understanding not Empathy, in: Daya Kishan Thussu/Des Freedman (Hrsg.), War and the Media. Reporting Conflict 24/7. London/Thousand Oaks/New Delhi 2003, 15–28.

Daya Kishan Thussu/Des Freedman, Introduction, in: Daya Kishan Thussu/Des Freedman (Hrsg.), War and the Media. Reporting Conflict 24/7. London/Thousand Oaks/New Delhi 2003.

Cynthia Weber, The Media, the 'War on Terrorism', and the Circulation of Non-Knowledge, in: Daya Kishan Thussu/Des Freedman (Hrsg.), War and the Media. Reporting Conflict 24/7. London/Thousand Oaks/New Delhi 2003.

Hans-Jürgen Weiss/Angsar Koch, Wie Kriegsereignisse zu Medieneriegnissen werden. Die Ausstrahlung von Bildern gefangener und getöteter US-Soldaten im deutschen Fernshen am 23. März 2003. In: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hrsg.), War visions: Bildkommunikation und Krieg. Köln 2005, 293–321.

Brian J. Woodman, Represented in the Margins: Images of African American Soldiers in Vietnam War Combat Films, in: Robert T. Eberwein (Hrsg.), The war film. (Rutgers depth of field series.) New Brunswick, N.J 2005.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

Sean Aday/Steven Livingston/Maeve Hebert, Embedding the Truth: A Cross-Cultural Analysis of Objectivity and Television Coverage of the Iraq War, in: The Harvard International Journal of Press/Politics 10.1, 1. Jan. 2005, 3–21. URL: http://hij.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1081180X05275727 (besucht am 24. 03. 2016).

Paul Arthur, Atrocity Exhibitions, in: Film Comment 43.6, 2007, 52. URL: http://search.proquest.com/openview/85402366742cb503967bb8621e5f5572/1?pq-origsite=gscholar (besucht am 20. 04. 2016).

O. Assem El-Khairy, Snowflakes on a Scarred Knuckle: The Biopolitics of the 'War on Terror' through Steve McQueen's Hunger and Kathryn Bigelow's The Hurt Locker, in: Millennium - Journal of International Studies 39.1, 1. Aug. 2010, 187–191. URL: http://mil.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/0305829810372694 (besucht am 05. 05. 2016).

Stefan Baack, A new style of news reporting: Wikileaks and data-driven journalism, in: Cyborg Subjects, 2011. URL: https://www.researchgate.net/profile/Stefan_Baack/publication/270591824_A_new_style_of_news_reporting_Wikileaks_and_data-driven_journalism/links/54b056490cf28ebe92dfced1.pdf (besucht am 28. 04. 2016).

Julian E. Barnes/Ned Parker/John Horn, 'The Hurt Locker' sets of conflict, in: Los Angeles Times, 25. Feb. 2010. URL: http://articles.latimes.com/2010/feb/25/entertainment/la-et-hurt-locker26-2010feb26 (besucht am 27. 04. 2016).

Bernard Beck, If I Forget Thee: History Lessons in Selma, American Sniper, and A Most Violent Year, in: Multicultural Perspectives 17.4, 2. Okt. 2015, 215–219. URL: http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15210960.2015.1088305 (besucht am 27. 04. 2016).

James Bell, High explosivee, in: Sight and Sound, Vol. 19 Issue 9 2009. URL: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=vth&AN=43699582&site=ehost-live (besucht am 05. 10. 2016).

Bruce Bennett, Framing terror: Cinema, docudrama and the 'War on Terror', in: Studies in Documentary Film 4.3, Dez. 2010, 209–225. URL: http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/sdf/2010/00000004/00000003/art00003 (besucht am 20. 04. 2016).

Thomas Ærvold Bjerre, Authenticity and war junkies: Making the Iraq War real in films and TV series, in: Journal of War & Culture Studies 4.2, Sep. 2011, 223–234. URL: http://www.maneyonline.com/doi/abs/10.1386/jwcs.4.2.223_1 (besucht am 13. 11. 2015).

Carl Boggs/ Tom Pollard, Hollywood and the Spectacle of Terrorism, in: New Political Science 28.3, Sep. 2006, 335–351. URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07393140600856151 (besucht am 15. 02. 2016).

Susan Carruthers, Bringing it all back home: Hollywood returns to war, in: Small Wars & Insurgencies 14.1, März 2003, 167–182. URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0959231041233130062 6 (besucht am 15. 02. 2016).

Susan Carruthers, No one's looking: the disappearing audience for war, in: Media, War & Conflict 1.1, 1. Apr. 2008, 70–76. URL: http://mwc.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1750635207087626 (besucht am 15. 02. 2016).

Susan Carruthers, Redacted. Dir. by Brian De Palma. Prod. by Jason Kilot, Simone Urdl, Joana Vicente, and Jennifer Weiss. Film Farm and HDNet Films, 2007. 90 mins.(Magnolia Home Entertainment, http://www. magpictures. com/), in: The Journal of American History 95.1, 2008, 284–285. URL: http://jah.oxfordjournals.org/content/95/1/284.short (besucht am 15. 11. 2015).

Robert Cashill, Outside the Green Zone: An Interiew with Brian De Palma, in: Cineaste, Vol. 33 Issue 1 Winter 2007. URL: http://connection.ebscohost.com/c/interviews/27976287/outside-green-zone-interview-brian-de-palma (besucht am 20. 04. 2016).

Gail Collins, 'American Sniper' Moral, in: New York Times, 2. Mai 2015. URL: http://nyti.ms/1B6ttsS (besucht am 27. 04. 2016).

Douglas Cunningham, Explosive Structure - Fragmenting the new modernist war narrative in The Hurt Locker, in: CineAction 81, 2010. URL: http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA237290416&v=2.1&u=stand&it=r&p=EAIM&sw=w&asid=2ddf079f0dd1d16a1b98960cc1ff0d7b (besucht am 23. 04. 2016).

Stephen Galloway, Interview: Clint Eastwood Describes His Near-Death Experience, Says 'American Sniper' Is Anti-War (Exclusive), in: Hollywoodreporter, 16. März 2015. URL:

http://www.hollywoodreporter.com/news/clint-eastwood-describes-his-death-781618 (besucht am 27. 04. 2016).

Elke Grittmann/Ilona Ammann, Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie, in: http://www.mediacultur online.de, 2008. URL: http://tinyurl.com/hrhhhem (besucht am 07. 04. 2016).

Cylja Harders, Neue Kriegerinnen. Lynndie England und Jessica Lynch. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 9/2004. 1101–1111. URL: https://www.blaetter.de/archiv/jahrgaenge/2004/september/neue-kriegerinnen (besucht am 04. 01. 2016).

Luke Harding, After Abu Ghraib, in: The Guardian, 20. Sep. 2004. URL: http://www.theguardian.com/world/2004/sep/20/usa.iraq (besucht am 04. 02. 2016).

Jim Hemphil, War and Truth, in: American Cinematographer, Dezember 2007, 22–28. URL: http://store.ascmag.com/product-p/200712.htm (besucht am 20. 04. 2016).

Mark Hope-Jones, Weapons of Deception, in: American Cinematographer v91n4, Apr. 2010, 48–59. URL: http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=2f09a17c-7443-4225-b0a1-ba2fba9d1270@sessionmgr103&hid=106 (besucht am 05. 10. 2016).

Gerd Horton, The Mediatization of War: A Comparison of the American and German Media Coverage of the Vietnam and Iraq Wars, in: American Journalism, Vol28, Issue 4 2011. URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08821127.2011.10677801 (besucht am 09. 01. 2015).

Roberto Ito, The Book Ends, and the StoryBegins - 'American Sniper' Script looks fpr the Human Behind the Hero, in: New York Times, 28. Jan. 2015. URL: http://nyti.ms./1JJ7H3C (besucht am 23. 04. 2016).

Philip Kemp, Green Zone, in: Sight and Sound, Vol. 20 Issue 4 2010, p57–57. URL: http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?sid=8d473a0f-dc14-432d-949a-88c0afbe8f79@sessionmgr4005&vid=0&hid=4214&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ==#AN=48797563&db=vth (besucht am 05. 09. 2016).

Kosovan Albanian admits killing two US airmen in Frankfurt terror attack, in: New York Times, 31. Aug. 2011. URL: http://www.theguardian.com/world/2011/aug/31/kosovan-albanian-admits-killing-airmen (besucht am 05. 07. 2016).

Udo Michael Krüger, Der Irak-Krieg im deutschen Fernsehen. Analyse der Berichterstattung in ARD/Das Erste, ZDF,RTL und SAT.1, in: Media Perspektiven 9/2003. URL: http://www.uni-muenster.de/PeaCon/global-texte/g0405/embedded/tv_analyse/irak_krieg_im_dt_tv.pdf (besucht am 03. 01. 2016).

Stevens Kull/Clay Ramsay/Evans Lewis, Misperceptions, the Media, and the Iraq War, in: Political Science Quarterly Vol. 118.4, Winter 2003/2004, 569–598.

Carsten Bagge Laustsen, The Camera as a Weapon: On Abu Ghraib and Related Matters, in: Journal for Cultural Research 12.2, Apr. 2008, 123–142. URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14797580802390848 (besucht am 11. 03. 2016).

Robert Mackey, 'Bourne' Team Takes a Chance With Iraq War, in: New York Times, 26. Feb. 2010. URL: http://www.nytimes.com/2010/02/28/movies/28zone.html?pagewanted=all&_r=0 (besucht am 23. 04. 2016).

Nick Pinketon, Bombast: True Enough, in: Film Comment, 23. Jan. 2015. URL: http://www.filmcomment.com/blog/bombast-true-enough/ (besucht am 27. 04. 2016).

Ken Provencher, Redacted 's Double Vision, in: Film Quarterly 62.1, Sep. 2008, 32–38. URL: http://fq.ucpress.edu/cgi/doi/10.1525/fq.2008.62.1.32 (besucht am 15. 11. 2015).

Ajai K. Rai, Media at war: Issues and limitations, in: Strategic Analysis 24.9, Dez. 2000, 1681–1694. URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09700160008455312 (besucht am 15. 02. 2016).

Tom Rosenstiel/Amy Mitchell (Hrsg.), Embedded reporters: What are Americans Getting? Unter Mitarb. v. Matt Carlson u. a., in: Project for Excellence in Journalism. URL: http://www.journalism.org/files/legacy/pejembedreport.pdf (besucht am 04. 01. 2016).

A.O. Scott, A search for that Casualty, Truth, in: New York Times. URL: http://www.nytimes.com/2010/03/12/movies/12green.html?scp=1&sq=green%20zone&st=cse&_r=0 (besucht am 05. 05. 2016).

A.O. Scott, Rage, Fear and Revulsion: At War With the War, in: New York Times, 16. Nov. 2007. URL: http://www.nytimes.com/2007/11/16/movies/16reda.html?_r=0 (besucht am 05. 07. 2016).

A.O. Scott, Review:'American Sniper', a Clint Eastwood Film With Bradley Cooper, in: New York Times, 24. Dez. 2015. URL: http://nyti.ms/1B6ttsS (besucht am 27. 04. 2016).

Martin Seel, Blind am Abzug, in: Die Zeit, 26. Feb. 2015. URL: http://www.zeit.de/2015/09/american-sniper-film-clint-eastwood-irak-krieg.

Marzena Skolowska-Paryz, The Narration and Visualization of Rape and the Inadvertent Subversion of the Anti-War Message in Brian De Palma's Redacted and Casualties of War, in: An International Journal of the Humanities, 2012. URL: http://wlajournal.com/24_1/pdf/Sokolowska-Paryz.pdf (besucht am 13. 11. 2015).

Gavin Smith, Chaos Theory - Green Zone Director Paul Green Grass Talks To Gavin Smith About Stepping Back Into The Real World, in: Film Comment Vol 46 Issue 2, Apr. 2010, 26–33. URL: http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=79b06fe2-5f44-41c0-bdf6-39e790f01673@sessionmgr4005&vid=2&hid=4214.

Mark Straw, The guilt zone: Trauma, masochism and the ethics of spectatorship in Brian De Palma's Redacted (2007), in: Continuum 24.1, Feb. 2010, 91–105. URL: http://www.informaworld.com/openurl?genre=article&doi=10.1080/10304310903419567&magic=crossref%7C%7CD404A21C5BB053405B1A640AFFD44AE3 (besucht am 15. 11. 2015).

Amy Taubin, hard wired, in: Film Comment 45.3, 2009, 31. URL: http://search.proquest.com/openview/c1f419fc36520d6daf8056f30ce627f3/1?pq-origsite=gscholar (besucht am 23. 04. 2016).

Patricia Thomson, Risk and Valor, in: American Cinematographer, July 2009 2009, 44–50. URL: http://www.patriciathomson.net/PatriciaThomson/AC-Hurt_Locker.html (besucht am 23. 04. 2016).

John Trafton, The 'anti-war film' and the 'anti-war-film': A reading of Brian De Palma's Redacted (2007) and *Casualties of War* (1989), in: Journal of War & Culture Studies 4.1, Juni 2011, 113–126. URL: http://www.maneyonline.com/doi/abs/10.1386/jwcs.4.1.113_1 (besucht am 15. 11. 2015).

Jay M. Winter, Filming War, in: Daedalus, 2011. URL: http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/DAED_a_00101 (besucht am 13. 01. 2015).

Damon Wise, Kathryn Bigelow - The Vakyrie, in: Empire. International Index to Performing Arts 243, September 2009, 68. URL: https://www.highbeam.com/doc/1P3-1883673101.html (besucht am 23. 04. 2016).

Onlinequellen

URL: http://www.washingtontimes.com/news/2011/dec/29/eastland-democracy-is-messy/?page=all.

URL: http://www.theguardian.com/film/2015/jan/20/michael-moore-american-sniper-clint-eastwood-bradley-cooper.

URL: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2925645/Michael-Moore-goes-rant-American-Sniper-conservatives-like-Sarah-Palin-continue-defend-film.html.

URL: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2918597/Seth-Rogen-backtracks-comparing-American-Sniper-Nazi-propaganda-film.html.

URL: http://www.hollywoodreporter.com/news/seth-rogen-clarifies-american-sniper-766090.

URL: http://www.moviesthatmatter.nl/english_index/festival/programma_en/film_en/1013/Redacted (besucht am 17. 03. 2016).

Christopher Allbritton, Back to Iraq. URL: http://www.back-to-iraq.com/category/iraq/ (besucht am 30. 03. 2016).

Archiv AP, Bush arrives on carrier for 'end of war' speech. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tSPNwlnpWCk (besucht am 17. 03. 2016).

Authentizität. URL: http://www.duden.de/rechtschreibung/Authentizitaet (besucht am 05. 09. 2016).

Bilder von Abu Ghraib. URL: http://www.theguardian.com/gall/0,8542,1211872,00.html (besucht am 02. 04. 2016).

George W. Bush, President: We're Fighting to Win - And Win We Will. 12. Juli 2001. URL: http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/12/20011207.html (besucht am 17. 03. 2016).

George W. Bush, State of the Union Adress. 29. Jan. 2002. URL: https://www.ssa.gov/history/gwbushstmts2.html#1 (besucht am 16. 03. 2016).

Ursula Dahmen, Irakischer Soldat. URL: http://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186-3.html (besucht am 05. 12. 2016).

Eintrag zu Green Zone auf der IMDb. URL: http://www.imdb.com/title/tt0947810/awards (besucht am 05. 07. 2015).

Eintrag zu Redacted auf der IMDb. URL: http://www.imdb.com/title/tt0937237/ (besucht am 05. 07. 2015).

Eintrag zu The Hurt Locker auf der IMDb. URL: http://www.imdb.com/title/tt0887912/?ref_=fn_al_tt_1 (besucht am 05. 07. 2015).

Samuel P. Huntington, The Clash of Civilizations? URL: https://www.hks.harvard.edu/fs/pnorris/Acrobat/Huntington_Clash.pdf (besucht am 17. 03. 2016).

IMDb: American Sniper. URL: http://www.imdb.com/title/tt2179136/ (besucht am 27. 04. 2016).

Moore Michael, Facebookpost: Michael Moore. URL: https://www.facebook.com/mmflint/posts/10152557712861857 (besucht am 26. 04. 2016).

Salam Pax, Where is Raed. URL: http://dear_raed.blogspot.co.at/ (besucht am 04. 01. 2016).

Quinnipec University Poll. 2007-20015. URL: http://www.pollingreport.com/iraq.htm (besucht am 05. 05. 2016).

Scott Ritter, The Case for Iraq's Qualitative Disarmament. 1.Juni 2000. URL: http://www.armscontrol.org/act/2000_06/iraqjun (besucht am 16. 03. 2016).

Seth Rogen, Seth Rogen Tweed. 18. Jan. 2015. URL: https://twitter.com/sethrogen/status/556890149674434560?lang=de (besucht am 27. 04. 2016).

Alice Schwarzer, Foltern Frauen wie Männer. URL: http://www.aliceschwarzer.de/artikel/foltern-frauen-wie-maenner-264946 (besucht am 04. 01. 2016).

Christopher Sites, Kevin Sites Reports. URL: http://www.kevinsitesreports.com/ (besucht am 30. 03. 2016).

Kevin Sites, Kevin Sites. URL: http://kevinsitesreports.com/KS/KSabout/KSabout.html (besucht am 30. 03. 2016).

www.Army.mil/OCPA-WEST - U.S. Army Community Relations Division West. URL: http://www.army.mil/info/institution/publicAffairs/ocpa-west/faq.html (besucht am 27. 04. 2016).

Bildquellen

Bild von Jessica Lynch. URL: http://www.columbian.com/news/2015/nov/05/former-captive-soldier-lynch-stresses-perseverance/ (besucht am 04. 05. 2016).

Jean-Marc Bouju, Pressefoto 2004. URL: http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/world-press-photo-year/jean-marc-bouju (besucht am 04. 02. 2016).

Bush auf der Abraham Lincoln. URL: http://www.thestar.com/news/2008/12/22/bushs_mission_accomplished.html (besucht am 04. 05. 2016).

Oliver Coret, Bombardement von Bagdad. URL: http://www.nbcnews.com/id/43674228/ns/world_news-mideast_n_africa/t/baghdad-roadside-bomb-kills-us-soldiers/ (besucht am 03. 11. 2016).

Enthauptung Nicholas Berg. URL: http://www.sueddeutsche.de/politik/philosoph-theweleit-im-interview-wir-muessen-diese-bilder-zeigen-1.636012 (besucht am 04. 04. 2016).

Foto von geschändeten Leichen von US-Zilvilisten. URL: http://www.cjr.org/feature/one_day_in_the_war_of_images.php?page=all (besucht am 04. 04. 2016).

Fotografie von Särgen toter US-SoldatInnen auf Memoryhole. URL: http://www.antiwar.com/doverimages/page239.htm (besucht am 04. 04. 2016).

Lehrplan AHS Oberstufe: Geschichte und Sozialkunde/Politische Bildung. URL: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?4dzgm2 (besucht am 05. 12. 2016).

Sonstige Literatur

Ute Daniel (Hrsg.), Augenzeugen: Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert. Göttingen 2006.

Helmut Korte/Peter Drexler (Hrsg.), Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch. 4., neu bearb. und erw. Aufl Berlin 2010.

Justin Lewis u. a. (Hrsg.), Shoot first and ask questions later: media coverage of the 2003 Iraq War. (Media and culture, Bd. v. 7.) New York 2006.

TRUTH is the first casualty of war, in: Jennifer Speake (Hrsg.), Oxford Dictonary of Proverbs. 6.Auflage. 2015. URL: http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198734901.001.0001/acref-9780198734901-e-2321?rskey=yqhy5Y&result=1.