



# 2002/15 dschungel

<https://shop.jungle.world/artikel/2002/15/universal-soldiers>

»Black Hawk Down«, »Three Kings«, »Pearl Harbor«

## Universal Soldiers

**Der US-Kriegsfilm verhandelt die Frage nach der Legitimität von Militäreinsätzen in »Schurkenstaaten«. Ridley Scotts »Black Hawk Down« ist das spektakulärste Beispiel.**

dominik kamalzadeh und michael pekler

Are we shooting?« brüllt Mark Wahlberg, als er mitten in der Wüste einen einsamen irakischen Soldaten auf einem Sandhügel erblickt. Das ist zu diesem Zeitpunkt eine gute Frage, setzt doch die Erzählung in David O. Russells »Three Kings« erst ein, als der Golfkrieg eigentlich schon geschlagen ist. Sicherheitshalber zieht der junge Familienvater dann doch den Abzug. An einer Front, die es nicht gibt, ist es nicht nur schwierig, zwischen Freund und Feind zu unterscheiden, es ist auch schwierig zu klären, ob der Krieg überhaupt noch in Gang ist. Denn Kriege, die nicht mehr erklärt werden, haben weder Anfang noch Ende und sie werden auf vielfältige Art und Weise, mittels Spionage, Sanktionen und Spezialeinheiten, geführt.

»They are shooting us!« brüllt ein Soldat, als ihm die ersten somalischen Kugeln um die Ohren pfeifen. »So shoot back!« schreit ein anderer zurück. Das ist zu diesem Zeitpunkt eine klare Antwort; kann doch damit Ridley Scotts Schlachtenepos »Black Hawk Down« erst so richtig beginnen. Darin kämpfen mitten in Mogadischu Spezialeinheiten der amerikanischen »Delta Force«, deren Aufgabe und Stärke das präzise Timing derartiger Aktionen ist. Weshalb die US-Soldaten ebenso gegen die halbe Stadt kämpfen wie - und das nicht nur aus dramaturgischen Gründen - gegen die Uhr. Während der Journalist Mark Bowden, der die Vorlage zu dem Film lieferte, minutiös den Ablauf des Einsatzes schildert, erzeugt Ridley Scott eine Dramatik durch den Gebrauch von Inserts, die die Tageszeit angeben. Das Nachtsichtgerät, das ein Soldat zunächst nicht mitnehmen will, weil man ja vor Einbruch der Dunkelheit wieder zurück sei, wird ihm noch gute Dienste erweisen.

Die eigentliche Front in diesem Film verläuft nicht zwischen den von Aidids Truppen und den von der Uno kontrollierten Stadtgebieten, sondern entlang der Fragestellung, in welcher Situation von der Waffe Gebrauch gemacht werden darf und in welcher nicht.

Doch geht es wirklich darum, wer zuerst geschossen hat? Bei Scott markiert der Moment, in dem geschossen wird, sehr wohl einen »turning point«. Schließlich wäre sonst der Versuch der Amerikaner, eine Handvoll Gefolgsleute Aidids zu entführen, nicht derart außer Kontrolle geraten. Auch starben in Mogadischu vom 3. auf den 4. Oktober 1993 immerhin 18 US-Soldaten,

und die toten US-Amerikaner waren die ersten Gefallenen seit Vietnam, die posthum mit militärischen Ehren ausgezeichnet wurden: Männer, die sich verteidigt haben ...

Die verbindende Fragestellung in so unterschiedlichen Filmen wie »Three Kings« und »Black Hawk Down«, ob denn nun, noch, ab jetzt oder schon wieder geschossen werden darf, verdeutlicht die Undurchsichtigkeit der kriegerischen Auseinandersetzungen und die Überlagerung von politischer und militärischer Kriegsführung auf amerikanischer Seite.

Auf die Bedeutung des Zusammenspiels von Spektakel und Geheimhaltung in der Politik von Reagan und von Bush Senior hat der Historiker Michael Rogin, ein Vertreter des New Historicism, hingewiesen. Das »verdeckte« Spektakel, eine Form der Machtausübung und -demonstration, ist nicht erst seit dem 11. September kennzeichnend für die Außenpolitik der USA. Wie viele andere Kritiker dieser Politik ist Rogin der Ansicht, dass den so genannten Schurkenstaaten der Dritten Welt nach dem Ende des Kalten Krieges die Rolle des Feindes zugefallen ist - die eines »beliebigen Feindes« (Deleuze/Guattari), der im Namen des Friedens zu einem Angriffsziel amerikanischer Abschreckungspolitik wurde. Ihr Anliegen ist es, eine möglichst verlustarme Intervention als ein an das eigene Volk adressiertes Spektakel zu inszenieren, das symbolisch die Vormachtstellung des Staates gewähren soll, der real geschwächt ist, etwa durch nur schwer »kontrollierbare« multinationale Konzerne.

»Once that first bullet goes past your head, politics and all that shit goes out the window.« So lautet ein zentraler Satz in Scotts »Black Hawk Down«. Ein kampferprobter Soldat (dargestellt von Tom Sizemore, der schon in »Saving Private Ryan« Erfahrungen sammeln konnte) spricht ihn aus, nach einem Prolog, der die individuelle Zusammensetzung der Kampf Einheit beschreibt. Dieser Satz leitet das Spektakel der Eskalation ein und könnte als das Motto von Ridley Scott gelten, wie der US-Filmkritiker J. Hoberman meinte. Aber endet die Politik hier wirklich, oder setzt an dieser Stelle nicht bloß eine andere, gegenwärtigere, täuschend »unmittelbarere« Form politischer Rhetorik ein?

Den Krieg (nach-) spielen, die Kriegsmaschine nachstellen, eine möglichst »realistische« Darstellung einer Schlacht oder einer Offensive finden: Hollywood hat nicht aufgehört, an der Optimierung dieses Prinzips zu arbeiten. Steven Spielbergs Drama über den Zweiten Weltkrieg »Saving Private Ryan« - genauer: die ersten 30 Minuten des Films - gelten als stilbildend für einen neuen »Naturalismus« in der Darstellung des Krieges. Es gibt darin keinen souveränen Blick mehr, die Kamera bewegt sich mitten im Geschehen wie ein Soldat, der Bilder schießt und taub wird, wenn sich die Detonationen in seiner Nähe ereignen. Zugleich pro-tokolliert die Kamera das Sterben der anderen Soldaten, das Herausdrängen der Eingeweide, den »Witz« eines Kopfschusses, den Verlust von Gliedmaßen. Der Krieg, bei Spielberg der D-Day, die Landung der Alliierten an der Küste der Normandie, wird zur Attraktion, zu einer Folge von visuellen und akustischen Sensationen, die, wie in so vielen Arbeiten des postklassischen Hollywoodkinos, kaum mehr erzählerisch zusammengefügt werden, sondern eine chaotisch wirkende Befehlskette ergeben.

In »Saving Private Ryan« setzt jedoch nach der ersten halben Stunde eine konventionelle Handlung ein - die Rettung des »letzten« Sohnes aus den eigenen Reihen. Auf das Spektakel folgt die Rettungsaktion, die Sinn stiftet im Chaos; man könnte auch sagen: eine Form traditioneller Politik beginnt.

Kriegsfilme neueren Datums thematisieren Politik unter anderen Vorzeichen; »Three Kings«, »Black Hawk Down« oder John Moores »Behind Enemy Lines« suchen nach unterschiedlichen Antworten, gemeinsam ist ihnen die Suche nach einer Legitimation für das globale Engagement der USA in den neunziger Jahren. Zweifel am Sinn militärischer Interventionen artikuliert das Kino spätestens seit »Apocalypse Now« oder »Deer Hunter«. Doch während sich die meisten revisionistischen Vietnamfilme - einschließlich der Filme aus den achtziger Jahren wie »Platoon« oder »Full Metal Jacket« - an den verschiedenen Wirklichkeiten - den Realitäten in Indochina und zu Hause, den Realitäten, die von der Politik propagiert und die von den Medien vermittelt werden - abarbeiteten und die Intervention in Südostasien mittels ihrer nihilistischen Perspektive hinterfragen, erfüllen Kriegsfilme neueren Datums wieder einen »Auftrag«.

Dies muss zwar nicht mit einem »neuen Patriotismus«, wie er nicht erst seit vergangenem September propagiert wird, einhergehen, schließt diesen jedoch auch nicht aus. Eine politisch plausible Antwort auf die Sinnfrage, die die Filme an sich selbst richten, können sie dann geben, wenn sie den letzten Krieg, den die amerikanische Nation als »gute Sache« im Gedächtnis hat, wieder bebildern: den Zweiten Weltkrieg. Der Eintritt der USA in den Krieg geschah bekanntlich zu jenem Zeitpunkt, als die USA ihre nationalen Interessen, die nicht in erster Linie die Befreiung Europas vom Nazi-Terror waren, gefährdet sahen. Michael Bays »Pearl Harbor« schafft hier klare Fronten: Die Bombardierung der US-Pazifikflotte rechtfertigt als auslösendes Ereignis die Zerstörung Tokios. Auge um Auge. Spielbergs »Saving Private Ryan« hingegen gelingt es, auf moralischer Ebene (Ist es vertretbar, das Leben von acht Soldaten zu riskieren, um ein einziges anderes zu retten?) und auf inszenatorischer Ebene (das »naturalistische« Stahlbad), sich als Antikriegsfilm zu generieren: Der schlimmste Feind ist der Krieg selbst.

In seiner expliziten Darstellung der kämpferischen Auseinandersetzungen steht »Black Hawk Down« »Saving Private Ryan« an Deutlichkeit um nichts nach. Die Straßen und desolaten Häuser von Mogadischu werden zum Schauplatz für ein Kriegskammerspiel, in dem das Blickfeld eingeschränkt ist. Die Black Hawks, die US-Helikopter, stürzen vom Himmel, während dazu am Boden die US-Soldaten, die Gladiatoren der modernen Kriegsführung, fallen. Eine reportagehafte Handkamera führt das Regime, Scott setzt auf rasante Montagen, Rüttelschwenks und Zooms und konterkariert den (video-)spielerischen Charakter dieses Einsatzes mit Aufnahmen getroffener, verwundeter, entstellter Körper. Sie werden zur Zielscheibe sichtbarer Gewalt; die jungen, hübschen, weißen Soldaten mit den kahl geschorenen Köpfen sind Opfer eines barbarischen Gemetzels. »Black Hawk Down« inszeniert die Verwundbarkeit in den eigenen Reihen als das eigentliche Spektakel und wirft damit vehementer als andere Filme die Frage nach der Legitimität eines Einsatzes auf, der laut offizieller Politik aus »humanitären« Gründen geschah. Aber womöglich rechtfertigt sich »Black Hawk Down« gar nicht so viel anders als »Pearl Harbor«. In beiden Filmen wird ein katastrophisches Szenario für eine neue Form des »good war« dienstbar gemacht.

Im Unterschied zu diesen neueren Kriegsfilmen, in denen die Schlacht mit spektakulärer Wucht inszeniert wird und das Sterben der Soldaten ins Zentrum rückt, verfolgen »Behind Enemy Lines« und »Three Kings«, die sich mit dem Einsatz auf dem Balkan bzw. mit dem Golfkrieg befassen, eine konventionellere Erzählstrategie. Dem Spektakel kommt nur eine untergeordnete Funktion zu; in »Three Kings« ist es in den Handlungsstrang eingefügt, der den abenteuerlichen Versuch schildert, Saddams Gold zu stehlen. Die surreale Qualität der Szenerie weist hier bereits darauf hin, dass es von diesem Krieg kein Abbild der Schlachten gibt, sondern nur eine

exzessive Darstellung des Kriegsalltags. Eine Kuh tritt auf eine Mine und explodiert, ein Tanker, der Milch geladen hat, kommt ins Schleudern und seine Ladung überschwemmt den Dorfplatz; die Soldaten haben einen Unfall und werden von verhüllten Gestalten gerettet, die aussehen, als kämen sie direkt aus »Star Wars«.

In beiden Filmen wird ein zufälliges Ereignis zur willkommenen Gelegenheit, sich einen Eindruck von den Gräueln eines Krieges zu machen, der unsichtbar bleibt. Dabei gewinnt die Frage nach der Moral immer mehr Bedeutung: Der Kampfpilot Owen Wilson wird in »Behind Enemy Lines« von serbischen Freischärlern gejagt, weil er Zeuge der Folgen ethnischer Säuberungen geworden ist - und es ist nicht zuletzt dieser Umstand, der ihn dazu motivieren wird, Soldat zu bleiben. Seine Feinde sind dabei jedoch nicht nur die serbischen Freischärler, sondern auch die multinationalen Nato-Technokraten, die durch seine Rettung den fragilen Friedensvertrag der Kriegsparteien gefährdet sehen. In »Behind Enemy Lines« folgt die Rechtfertigung der Aktion dem alten Muster: Der gute Zweck heiligt die Mittel. Die USA sind (wieder) moralischer Sieger. Und selbst die drei Schelme in »Three Kings« werden am Ende auf das Gold verzichten, um die von Saddam malträtierte irakische Zivilbevölkerung zur iranischen Grenze zu geleiten - und sie haben dabei auch gleich gelernt, zwischen Anhängern von Saddam und der Opposition zu unterscheiden.

Jene Filme, in denen Reporter oder Söldner aus dem Westen in Dritte-Welt-Länder geschickt werden und den dort herrschenden Verhältnissen vor einem historischen Hintergrund ausgesetzt sind, hat die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Swanson Goldberg als »counterhistorical dramas« bezeichnet. In diesen Filmen findet der Prozess kultureller Differenzierung auf Kosten einer politischen Auseinandersetzung statt, wenn die Konstruktion der westlichen Identität des Spektakels bedarf; nunmehr jedoch eines Spektakels der Folterung des Körpers des kulturell »Anderen«, der stellvertretend die Qualen für den westlichen Besucher erleidet (oder verübt) - und nicht des Spektakels des »eigenen« verwundeten Körpers, etwa des US-Soldaten. »Behind Enemy Lines« ist diese Ambivalenz zueigen; der Film bezieht seine Spannung über die beiden Funktionen der (westlichen) Figur: Zeuge sein und mögliches Opfer werden. Das Aufzeigen von Kriegsverbrechen, vor allem aber die potenzielle Gefährdung genügt hier bereits, die Intervention zu legitimieren.

Bereits Stanley Kubricks »Full Metal Jacket«, an den »Black Hawk Down« im letzten Drittel nicht allein durch das Setting der Stadt erinnert, hat den Krieg in Vietnam als ein Spektakel verstanden, bei dem die Medien omnipräsent waren. Mal sieht man, wie ein Kameramann mit Team am Boden kauernde GIs filmt, während einer der Soldaten ruft: »This is Vietnam! The Movie!« Kubrick demonstriert, dass hinter Vietnam, dem Film, kein anderes Vietnam zu entdecken ist. Der Kriegsjournalist Joker ist kein Zeuge des Krieges mehr, seine Aufgabe, zu berichten, wird ununterscheidbar von seiner Aufgabe als Soldat. Es gibt nur noch eine Perspektive; die Kamera in Bodennähe, stets in Begleitung des Trupps, ist zu einem Teil der Kriegsmaschine geworden. Anders als »Full Metal Jacket«, »Behind Enemy Lines« und »Three Kings«, in denen Journalisten zumindest nicht ganz unwesentliche Funktionen zukommen, verzichtet »Black Hawk Down« auf jeglichen Verweis auf den Entstehungsprozess eines Kriegs-Bildes. Scott reinszeniert den Einsatz in Mogadischu für ein westliches Massenpublikum als Spektakel, das die Attacke auf den Körper des Soldaten umlenkt auf den Körper des Zuschauers.

Damit erscheint ein Film wie »Black Hawk Down« in seinem Augenmerk auf das Opfer nicht mehr paradox. Die eigene Verwundbarkeit stellt das Prinzip der Interventionen in Dritte-Welt-

Ländern nicht in Frage, auch bedarf es keines Anlasses wie des Anschlags auf das World Trade Center, um einen potenziell verlustreichen Militäreinsatz zu rechtfertigen. Das Opfer wird vielmehr als notwendiges erachtet, weil es strukturell sozialen Zusammenhalt stiftet und zur Verteidigung westlicher Werte erbracht wird; in »Black Hawk Down« zielt die Darstellung des Verlusts von Soldaten auf den Affekt der Betroffenheit ab, der nicht mehr im Sinne einer Identifikation, sondern als Erkenntnisschock greift, dabei jedoch an ein aktives Engagement appelliert: »Wir sind verwundbar«, könnte die Aussage lauten, »und müssen dieser Form roher Gewalt daher um so entschlossener Einhalt gebieten.« In der Konsequenz dient das Spektakel des Opfers dazu, die Bereitschaft zum militärischen Engagement zu stärken. Zugleich verdrängt das Spektakel erzählerische oder historische Zusammenhänge, verpackt sie in kurze Schlagworte, Inserts oder Statements: »Tell my parents I fought well today.« Insofern übernimmt »Black Hawk Down« eine ähnliche Rolle wie die Boulevardmedien. Er reduziert eine geopolitische Auseinandersetzung auf ihren reinen Attraktionswert, ohne Off-Kommentar, ohne Distanz und ohne eine ethische Grenze zum »Darstellbaren« zu ziehen. Die Zeitlupe, die in »Black Hawk Down« den fallenden US-Soldaten und den Helikoptern vorbehalten ist und die das Kampfgeschehen verlangsamt, ist dabei vielleicht der offensichtlichste Kunstgriff einer Rhetorik, die ganz auf den Effekt setzt.

Wenngleich nun »Black Hawk Down« als »jüngster Tag in Echtzeit« (wie Kritiker den Film nannten und wie die Süddeutsche Zeitung ihren Artikel zum US-Start des Films titelte) in erster Linie über ein physisches Erleben rezipiert wird, erscheint die Frage nach der militärischen Struktur, die der Film zeichnet, nicht minder interessant: Nach Vietnam beschloss die US-Armee, für Kriegseinsätze ein Berufsheer heranzuziehen, dessen größte Tugend Professionalität sein sollte. Deshalb leisteten Offiziere und Soldaten auch während des Einsatzes selbst dann noch bedingungslos Gehorsam, wenn sich das strategische Fiasko bereits klar abzeichnet. Dieser Durchhaltewille speist sich weniger aus Patriotismus, sondern eher aus der Überzeugung, innerhalb der Befehlskette der militärischen Hierarchie seine Funktion erfüllen zu müssen. Das macht den misslungenen Mogadischu-Einsatz auch zur traumatischen Erfahrung: Das Versagen der Spezialisten, die am Ende gar auf die Hilfe der Uno-Truppen angewiesen sind, zu deren Unterstützung sie eigentlich nach Somalia entsendet worden waren. Und der General, der den Einsatz seiner Männer mit kontrollierendem Blick über Monitore verfolgt, muss am Ende eigenhändig das Blut der Verwundeten und Toten und damit die Schmach mit einem armseligen Tuch wegwischen.

Bei ihrer nächtlichen Landung in Somalia 1992 wurden die amerikanischen Truppen von Blitzlichtern der US-Fotografen empfangen. Obwohl ihr Einsatz im Oktober 1993 zum größten Debakel der amerikanischen Militärgeschichte seit Vietnam geworden war, saß knapp sechs Wochen später der zwischenzeitlich in Somalia gefangen genommene Pilot Mike Durant in der Larry King Show. »We are the only superpower left now. Do you think we have a mission to help where help is needed and go where we must go?« lautete die Frage des Gastgebers. Und Durant: »I think there's gotta be cases where that is true and there is others, where we have no business there.«

Wie meinte George Bush Jr. nach den Anschlägen vom 11. September vergangenen Jahres sinngemäß? Der Krieg gegen den Terror werde lange dauern und größtenteils unsichtbar bleiben. Sofern die Truppen von Hussein Aidid, der im »Schurkenstaat« Somalia mittlerweile die Nachfolge seines Vaters angetreten hat, nicht gerade zwei Black-Hawk-Hubschrauber vom Himmel holen.

