

Patricia Mühr

***Black Hawk Down* – „Global Player“ im freien Flug?**

Von der Konstruktion filmischer Helden in Zeiten neuer Kriege

Die Helden, von denen hier die Rede sein wird, erfreuen sich seit 1998 – seit dem Kinostart von *Der Soldat James Ryan* (Steven Spielberg, 1998) – einer großen Popularität. Im Kontext so genannter neuer Kriege¹ können diese Heldenfigurationen im Einsatz trans- und immer auch nationaler Interessen als *Global Player* bezeichnet werden. Sie repräsentieren in ihren *Battle Dress Uniforms* in Camouflage-Optik, mit übergroßen Kevlar-Helmen, Protektoren und kugelsicheren Westen technologisch hoch aufgerüstete Männlichkeit. Ihre Einsätze haben sie in Somalia, Bosnien, Jemen, Nigeria und dem Irak.

Beliebt sind diese Filme, weil sie das Publikum immer näher an das Kampfgeschehen heranführen und es unweigerlich mit Tod und Zerstörung *authentisch*, *naturalistisch* und *dokumentarisch* konfrontieren.² Die subjektive Nahperspektive wird durch bewegte, am Körper getragene Kameras, schnelle Reißschwenks, spezielle Farbfilter, Ton in Dolby Surround und insbesondere durch digitale Nachbereitung des Filmmaterials im Studio hergestellt. Diese erzeugte Nähe zu den Frontsoldaten geht so weit, dass Blutspritzer auf der Kamera die (reale) Gefahr des Todes im Film und im Kino suggerieren.

In der Überlagerung von Blickpositionen, die über die Kamera zwischen Protagonisten auf der Leinwand und dem Publikum vor der Leinwand hergestellt werden, wird eine Nähe evoziert, die die Identifikation mit dem Frontsoldaten einfordert. Das inszenierte Risiko des Todes betrifft das Filmmaterial selbst, die Heldenfiguren vor und hinter der Kamera und in der Vernäherung³ zwischen Kamera, Protagonisten auf der Leinwand und Publikum vor der Leinwand. Bei den Betrachtenden kann so der Eindruck entstehen, sie selbst seien von dem Kugelhagel unmittelbar bedroht, stünden Seite an Seite mit den Soldaten permanent im *Angesicht des Todes*. Der optische Distanzverlust zwischen den Betrachtenden und dem Soldatenkörper trägt neben der Authentisierung des Dargestellten im Kriegsfilm außerdem dazu bei, dass bei den Betrachtenden gerade über den verwundeten oder toten Körper somatische Reaktionen wie Angst und Ekel ausgelöst werden können. Authentizitätseffekte und Momentaufnahmen der Auflösung des Subjektes gehen dabei eine (un)heilvolle Verbindung ein. Vor dem Hintergrund der generierten größtmöglichen Nähe zum Soldatenkörper geht es mir um den über die Kamera/Bildschirm hergestellten kollektiven Blick, der bestimmte Darstellungsparameter produziert und festlegt, was und wie gesehen wird.⁴ Wenn das *Wie* und das *Was* der Bedeutungsproduktion im Kriegsfilm

durch die Inszenierung des Todes simuliert werden kann, wie sieht dann eine Rettung/Heilung des (ZuschauerInnen-)Subjektes aus und welche BilderFolgen⁵ werden dafür genutzt? Wie werden die (Nah)Ansichten des Krieges im Kriegsfilm *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) in visuelle Standards visuell-textlicher Assoziationsketten eingebettet, und wie und über welche BilderFolgen wird die Beunruhigung, die der permanente Körperangriff auslösen kann, besänftigt? *Black Hawk Down* bietet sich gerade deshalb an, weil er die Entscheidungsschlacht als einen 50-minütigen Dauerangriff auf den Soldatenkörper inszeniert, welcher sich scheinbar nur noch am Rande eines Narrativs bedient.⁶

In einem ersten Schritt wird das kulturelle Bilderrepertoire, aus denen sich die neueren Filme speisen, beschrieben, um dann in einem zweiten Schritt die spezifischen Darstellungsparameter von *Black Hawk Down* im Kontext von nationalen und transnationalen Interessen zu thematisieren. Daran anschließend werden über die Beschreibungsmodi *panoptischer Blick*, *das Bild 'der Frau'* und die *Sakralisierung des Militarismus* die visuellen Strategien einer transnationalen Rettung/Heilung herausgearbeitet. Die spezifischen Dynamiken von BilderFolgen, die im Rückgriff und in der Umcodierung bekannter Bilder und Erzählungen vom Krieg entstehen, werden auf ihre Beteiligung einer Willens- und Wissensbildung analysiert. Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet dabei die Annahme, dass Hollywoodproduktionen sowohl die (amerikanische) Nation, als auch die *Welt* als vorgestellte politische Gemeinschaft immer wieder variantenreich erfinden.

Kulturelles Bilderrepertoire

In den neueren Kriegsfilmproduktionen sind die Insignien der Inszenierungen die Nähe zu Dreck und Schmutz, Blut und Tränen, geschundenen, malträtierten und toten Körpern. Mit dieser Präferenz knüpfen die Filme an ein kulturelles Bildrepertoire und an Darstellungskonventionen des Vietnamkrieges an, die ihrerseits Bezug nehmen auf bildliche Verdichtungen, die insbesondere in der Zeit nach der Tet-Offensive⁷ in der Kriegsberichterstattung entstanden und an der Heimatfront über den Fernseher eine – wie es Susan Sonntag beschrieben hat – neue „teleintime Nähe zu Tod und Zerstörung“ beförderten.⁸ Die bevorzugten Einstellungsgrößen waren Halbtotale und Nah. Ikonisch gewordene Bilder kennen wir aus My Lai und auch aus Saigon. Im kollektiven Gedächtnis der multiplexen Kino-, Fernseh-, und zunehmend auch Internetgemeinschaft haben diese Bilder einen besonderen Stellenwert. Sie konnotieren nach Gerhard Paul „mehr als alle Bilder des Fernsehens und des Films den Vietnam-Krieg als Verbrechen und schmutzigen Krieg.“⁹ Filme wie *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), *Apocalypse Now* (Francis Coppola, 1979) und *Platoon* (Oliver Stone, 1986) nehmen dieses Bildrepertoire auf und schreiben es um. Als Effekte wirken diese BilderFolgen auf die Wahrnehmungen und Vorstellungen von Krieg und generieren diese. So wird z. B. das Massaker von My Lai, auf das Oliver Stone in *Platoon* Be-

zug nimmt, zum Element eines kollektiven und multiplexen Wunderblocks.¹⁰ In der Über- und Umschreibung dessen, was diese Filme über Krieg zu erzählen haben, verdichten sich Bilderfolgen über das Massaker, das Leid der 'Anderen' und die Niederlage der eigenen Truppen, die über ihre Anschlussfähigkeit an ähnliche Bilderfolgen Signifikationsprozesse über Kriege in Gang halten. Im Unterschied zu vielen Vietnamkriegsfilmen, in denen das Leid der 'Anderen' über eine Nahperspektive zu sehen gegeben wird, kreist die Kamera in den neueren Produktionen weitestgehend um das Leid der eigenen Soldaten. Die (Nah)sicht auf das Massaker an den 'Anderen' wird zur (Nah)sicht auf das Massaker an den eigenen Soldaten. In *Black Hawk Down* wird es als ein permanenter Angriff auf den Soldatenkörper inszeniert, dessen emotionaler Höhepunkt die Schändung eines amerikanischen Soldaten in den Straßen von Mogadischu bildet. Eine Bilderfolge, die vielfach „vor-gesehen“ (Kaja Silverman)¹¹ wurde und im Kontext aktueller medialer Kriegsberichterstattung perpetuiert wird.

Black Hawk Down erzählt von der militärischen Intervention der US/UN-Truppen in Somalia am 3. Oktober 1993. Im Bestreben den somalischen Warlord Mohamed Farrah Aidid festzunehmen, wurden in Mogadischu die amerikanischen Truppen im Häuserkampf aufgerieben. Der gescheiterte Versuch der Festnahme sowie die von CNN veröffentlichten Bilder von einem durch die Straßen von Mogadischu geschleiften, verstümmelten amerikanischen Soldaten, führten zum überstürzten Truppenabzug. Dem so genannten Mogadischu-Effekt folgte ein internationaler Verlust militärischer und politischer Glaubwürdigkeit.¹² So wie durch das Bild des amerikanischen Soldaten im Straßenstaub von Mogadischu das Scheitern der inter- und nationalen Mission artikuliert wird, so sind solche Bilder oft auch die einzigen Ressourcen der waffentechnisch unterlegenen 'Anderen'. Sie werden selbst zu metaphorischen Waffen und richten sich unmittelbar an den politischen Willen jener Länder, die Truppen in den so genannten Krisenregionen der Welt im Einsatz haben. In diesem Kontext stehen auch die im Frühjahr 2004 veröffentlichten Bilder der geschändeten Leichen getöteter US-Söldner in Falludscha. Sie knüpfen sowohl an Bilderfolgen von CNN aus Mogadischu wie auch aus *Black Hawk Down* und anderen Hollywoodfilmen an. In der Verschränkung und visuellen Gegenüberstellung mit den Bildern aus Abu Ghraib, wie sie beispielsweise *Der Spiegel* im Mai 2004 präsentierte, äußern sie eine Bilderpolitik, die durch die Ausstellung verstümmelter und gefolterter Körper Ängste produzieren, die die imaginierte Unversehrtheit von Subjekt und Gemeinschaft antasten.

Davon ausgehend, dass Bilderfolgen notwendigerweise auch besänftigen können und mit dem Angriff auf den Soldatenkörper innerhalb der Darstellungsparameter des Hollywoodkinos ein Heilungsversprechen anbieten müssen¹³, werden diejenigen Bilderfolgen bedeutend, die dieses vermögen.

Zu Beginn von *Black Hawk Down* wird das Publikum über Schriftinserts weiß auf schwarz darauf aufmerksam gemacht, dass die Erzählung auf einer wahren Begebenheit beruht. Konterkariert wird dieser Hinweis durch ein darauf folgendes Plato-Zitat: „Nur die Toten haben das Ende des Krieges gesehen“. Schriftinserts haben in Kriegsfilmen eine lange Tradition. Sie verweisen auf die Authentizität der Ereignisse und ermöglichen den Betrachtenden über das geschriebene Wort und/oder der Unterbrechung der Bilderfolgen eine Distanzierung zu den Bildern. Im Sinne der epischen Stilmittel Brechts im Theater sollen sie dazu dienen, die Betrachtenden zur Reflexion des Gezeigten anzuhalten. Die Bilder, die uns zu sehen gegeben werden, verweisen auf *wahre* Ereignisse des Krieges. Beendet ist der Krieg für den Einzelnen im Tod, der Krieg selbst ist ein Dauerzustand. Der tote Körper scheint sich für die Ereignisse zu verbürgen und übernimmt die Funktion des *So-ist-es-gewesen*. In den nachfolgenden Einstellungen wird in einer Text-Bild-Kombination über den toten Körper dieses *So-ist-es-gewesen* visualisiert und die kriegerische Gewalt als Begründungsstrategie über weitere Schriftinserts legitimiert:

„Somalia – Ost-Afrika 1992./ Ein jahrelanger Krieg zwischen rivalisierenden Clans führt zu einer Hungersnot biblischen Ausmaßes./ 300.000 Menschen verhungern./ [...] Er [Aidid] bemächtigte sich in den Häfen der internationalen Hilfslieferungen. Der Hunger ist seine Waffe./ Die Welt reagiert. Im Schutz der Streitmacht von 20.000 US-Marines werden Nahrungsmittel verteilt. Die Ordnung wird wieder hergestellt./ April 1993/ Aidid wartet, bis die Marines abgezogen sind und erklärt der im Lande gebliebenen UN-Friedenstruppe den Krieg./ Im Juni überfällt Aidids Miliz 24 pakistanische UN-Soldaten und ermordet sie. Danach werden die Amerikaner das Ziel der Angriffe/ Ende August werden Elite-Soldaten der Delta Force, der Army Rangers und des 160 th SOAR nach Mogadischu geschickt. Sie sollen Aidid entmachten und die Ordnung wieder herstellen./ Für den Einsatz waren drei Wochen geplant. Nach sechs Wochen wurde Washington dann ungeduldig.“

Verknüpft werden die Inserts mit Bildern von den Toten der ‘Anderen’ – der Opfer des Aidid Regimes. In der blauen, kalten Farb-Metonymie, die Ridley Scott in so unterschiedlichen Filmen wie *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982) und *Gladiator* (2000) zur Beschreibung von „Angsträumen“ eingesetzt hat, wird der Tod als Mysterium und möglicherweise auch als Offenbarung ausgestellt. Eine Kamerafahrt entlang kaum bekleideter, ausgemergelter schwarzer Körper hin zu in hellen Tüchern verhüllten, aufgebahrten toten Körpern, evoziert eine Schaulust auf das Leid der ‘Anderen’. Das Zeigen und das Verbergen des Todes der ‘Anderen’ wird hier als ein Trauerspiel inszeniert und fordert die militärische Intervention im Auftrag der Menschlichkeit ein. Dargestellt wird der humanitäre Auftrag über stereotype Bilder von Afrika aus westlicher Sicht: ausgemergelte schwarze Körper, apathische Menschen, die die Wüste nach Nahrung absuchen, zerstörte Städte, humanitäre Helfer in weißen Hemden. Zusammengefasst assozi-

ieren diese Bilder die Notwendigkeit der Rettung. Deutlich wird aber auch, dass, wo eine Hungersnot „biblischen Ausmaßes“ herrscht, *die Welt* reagiert, indem amerikanische Truppen die „Ordnung wieder herzustellen haben“.

Der voyeuristische, machtvolle Blick auf das Leid der ‘Anderen’ wird empfindlich durch das Auftreten der Milizionäre gestört. Im Unterschied zu den Hungerleidenden Somalis, sind die Milizionäre gut genährt, bewaffnet, mobil und viril. Im aggressiv konnotierten Rapperoutfit schießen sie sich ihren Weg zu den internationalen Hilfskonvois frei. Amerikanische Soldaten beobachten aus der sicheren Entfernung ihres Helikopters diesen Gewaltakt, dürfen aber, so die Order aus der Kommandozentrale, ohne Feindberührung innerhalb des UN-Zuständigkeitsbereichs nicht eingreifen: Das Gesetz hat Vorrang vor dem Recht und fordert die Umkehrung. Deshalb wird eine Spezialoperation der Rangers und Marines alles daran setzen, die Funktionäre des Aidids möglichst ohne Feindkontakt gefangen zu nehmen.

Die Ohnmächtigkeit der Amerikaner sowie die machtvolle Position der Somalis werden durch die Nahaufnahme eines Milizionärs vor einer im Wind wehenden, ausgefransten Fahne des Roten Kreuzes signifiziert. In Untersicht vor der Fahne des Roten Kreuzes richtet der Milizensoldat seinen Blick auf den abdrehenden Helikopter. Mit erhobener Hand, die eine Waffe imitiert, nimmt er den Black Hawk ins Visier und drückt ab. Zur Zielscheibe werden die amerikanischen Soldaten, die über sie repräsentierte universal angelegte Rechtsordnung und, in der Identifikation mit den Soldaten und den Werten von Rechtsstaatlichkeit, die Betrachtenden selbst.

Die WeltNation „als vorgestellte politische Gemeinschaft“ (Benedict Anderson) konstituiert sich in *Black Hawk Down* über die aktive Raumeinnahme.¹⁴ Unter Beschuss nimmt sich der Film nicht die Zeit, Charaktere auszubilden, d. h. auch, dass auf Continuity Editing, längere Dialoge und Einstellungen u. a. verzichtet wird. Das für das Genre übliche ausgewogene Verhältnis zwischen Kampf und Kampfpausen wird zu Gunsten der Action-Szenen verschoben. In Naheinstellungen, Reißschwens und schnellen Schnitten wird der Körperangriff als ein Spektakel inszeniert, in dem es ausschließlich um das eigene Überleben und das der Kameraden geht. Über die filmischen Registraturen wird bei den Betrachtenden eine Orientierungslosigkeit erzeugt, die in Verbindung mit dem ausgesetzten Kugelhagel einen hohen Grad der Emotionalisierung generiert. Die so erzeugten Effekte befördern die Vorstellung, dass der Soldat das Opfer der Verhältnisse ist. Weit entfernt davon, das zerstörerische und selbstzerstörerische Potenzial sowie die politische Verantwortung des Soldaten zu inszenieren, befördert diese filmische Strategie der *Victimization* die Entpolitisierung des Soldaten.¹⁵

Um dennoch ein narratives Band wirksam zu halten, wird im Häuserkampf aus den „undisziplinierten Cowboys“ (Filmzitat) der kameradschaftliche Verbund von Gleichen über Anrufungsstrukturen hergestellt. Auf dem Schlachtfeld konstituiert sich inmitten von Soldatenleichen der soldatische Verbund und männliche Subjektivität, indem sich die noch lebenden Soldaten untereinander mit ihren Namen *anrufen*. Diese Anrufung fungiert hierbei als Geste der Disziplinierung,

die die Soldaten zur Ordnung rufen soll. Aus der hysterischen Männermasse hat sich mit der Interpellation der Soldatenbund zu formieren. Die Anrufung über Eigennamen wird zur gesellschaftlichen Kategorie, bei der sowohl das Individuum als auch der Soldat in seiner Funktion als Staatsdiener bezeichnet wird. Der Ruf kann als Aufforderung beschrieben werden, dem Gesetz zu folgen.¹⁶ Im Körperangriff wird das Gesetz immer wieder von den Soldaten herausgebrüllt: „Es wird niemand zurückgelassen“, und wem dies am Ende des Films noch nicht deutlich geworden sein sollte, (dem) wird es explizit gesagt: „Es geht um den Kameraden. So einfach ist das. Nur darum geht's.“ Befolgt wird das Gesetz so weit, dass auch fehlende Körperteile – die *pars pro toto* für die Bedrohung des kollektiven Körper der WeltNation stehen – nicht zurückgelassen werden.

Strategien der Heilung

Der panoptische Blick

Die Verwundbarkeit und das Scheitern der Spezialoperation und damit auch der WeltNation wird in *Black Hawk Down* im Absturz der zwei Black Hawks repräsentiert.¹⁷ Vielleicht um so Unheil bringender mit Jimmy Hendrix' *Voodoo Child*, das den Absturz des ersten Helikopters kommentiert.¹⁸ Der Helikopter gilt spätestens seit dem Vietnamkrieg als zentrales Zeichen für die waffentechnische amerikanische Überlegenheit. Demontiert wurde es im April 1975, als die letzten Amerikaner fluchtartig in überfüllten Helikoptern die US-Botschaft in Saigon verlassen. Filme wie z. B. *Apocalypse Now* und *The Deer Hunter* haben den Helikopter im Licht der aufgehenden Sonne idealisiert, um ihn dann variantenreich abstürzen zu lassen. Die Art und Weise dieser Ästhetisierung scheint so wirkmächtig, dass auch die aktuelle Kriegsberichterstattung gerne auf sie zurückgreift.¹⁹ In *Apocalypse Now* werden die Helikopter am Himmel zum Walkürenritt von Richard Wagner zu den apokalyptischen Reitern, die von oben die Zivilbevölkerung erbarmungslos abschlachten, um ihren Body-count zu erhöhen. In *Black Hawk Down* wird entsprechend der UN-Konventionen aus dem Helikopter heraus nur dann scharf geschossen, wenn die Gegenseite das Feuer eröffnet hat. Ansonsten dient der Black Hawk zum Jagen von Wildschweinen und in der Kampfsituation als umfassendes Auge.

Diese Umcodierung des Helikopterzeichens ist im Zusammenhang mit technischen und logistischen Erneuerungen zu sehen. Helikopter werden heutzutage zur „Aufklärung“ eingesetzt, Bilder live von sogenannten Widerstandsnestern und aus dem Kampfgeschehen zur Kommandozentrale zu senden. Als Kommunikationswaffe²⁰ scheinen sie die Möglichkeit zu garantieren, den feindlichen Raum zu kontrollieren und zu beherrschen, um dadurch bedingt den Feind ohne Feindkontakt zerstören zu können. Die aus dem Helikopter erzeugten Luftaufnahmen generieren einen panoptischen Blick. Das „Sehen ohne Gesehen zu werden“ dient zur Überwachung und stützt sich auf ein lückenloses Registrierungs-

system.²¹ Die Live-Bilder aus dem Cockpit ergeben mit den Bildern aus der Kommandozentrale einen omnipotenten – männlich codierten – Blick²² auf den „sauberen Krieg“ vor Ort. Der Feldherrenblick, den die Vietnamfilme weitestgehend zu Gunsten der Nähe zu den Soldaten wenn nicht suspendiert, so doch bevorzugt hatten, wird hier machtvoller denn je über die Kommandozentrale wieder eingeführt.²³ Die audiovisuelle Kriegslandschaft – der parzellenartige und scheinbar ungeordnete Stadtraum Mogadischus – und seine Faszination beruht auf der Inszenierung gleichzeitiger, aber gefahrloser Teilhabe am Kriegsgeschehen. Gestört wird dieser Kontrolle versprechende Blick durch die Fehlinterpretation der *Kartografie des Terrors* seitens der Kommandozentrale. So wird der in der Draufsicht dargestellte Stadtraum Mogadischus auch zum undurchsichtigen Dschungel Vietnams, in dem sich der namenlose Feind versteckt, um dann hinterhältig zuzuschlagen. Die Koexistenz kultureller Diversität wird hier beharrlich über räumliche Metaphern hergestellt. In einer Montage der unterschiedlichen Perspektiven auf die Stadt wird diese zum Indikator für unterschiedliche Wissensterrains.

Die Videobilder der Luftüberwachung referieren auf Bilder aus dem Zweiten Golfkrieg, aus dem Kosovo-Krieg sowie auf Satellitenfotos aus z. B. Afghanistan. Die Kriege wurden dem Publikum vor den Fernsehgeräten als „saubere Kriege“ präsentiert: Von den Tod bringenden Raketen bis kurz vor dem Einschlag gesendete Videobilder zeigten und belegten die Taktik und die Technik der *chirurgischen Schnitte*. Die Folgen der Bombenangriffe wurden nicht gezeigt, die Angriffe erscheinen lediglich als Treffer – im Aussehen Computerspielen ähnlich und scheinbar folgenlos. Als Kommentar dieser so genannten aseptischen Kriege und deren inszenierten Entkörperlichung setzt *Black Hawk Down* wie auch andere Kriegsfilme die subjektive Perspektive des Frontsoldaten entgegen. Die Verwandtschaft zu Computerspielen wird dort deutlich, wo es um die Inszenierung der direkten Bedrohung geht. Aus der Position eines Ego Shooters ist der Kampf gewinnbar. Die extreme, subjektive Perspektive des Ego Shooters kann im Spielfilm aufgrund fehlender Konventionen nur schwer durchgehalten werden. Eine mögliche Identifikation mit den Akteuren des kameradschaftlichen Verbundes von Gleichen – den *TeampLAYern* in der Computerspielsprache – kann nur evoziert werden, wenn die Betrachtenden sich im Perspektivenwechsel erblicken. Dieser ermöglicht es, an die Stelle der Filmfigur zu treten, sich mit dieser zu identifizieren oder sich gegebenenfalls von ihr zu distanzieren. Im Spiel dieser unterschiedlichen visuellen Perspektiven und Strategien wird der elektronischen Ereignisproduktion die Verletzlichkeit des Soldatenkörpers zur Seite gestellt. In der Verknennung, dass sich der Feindkontakt eben nicht so minimieren und kalkulieren lässt, wie es die waffentechnische und technologische Überlegenheit suggeriert. Anders als die *Global Player* in ihren Hightech-Kampfanzügen scheuen die Gegner ohne entsprechende Kampfkleidung den Körperkontakt nicht. Wie in so vielen Vietnamkriegsfilmen erfolgt die Bestrafung der Hybris durch Dauerbeschuss. Im schnell geschnittenen Perspektivenwechsel bietet der inaugurierte panoptische Blick die Möglichkeit, dem somatischen Angriff über eine radikale Sichtbarkeit zu entkommen oder ihn zumindest abzufedern. Die abgestürzten

Helikopter und mit ihnen die gefallenen Helden können in dieser Lesart durch den allmächtigen wie göttlich konnotierten Blick, der in der Betrachtung eine Distanz zur Körperattacke und einen Überblick über das Geschehen vermittelt sowie kulturelle Trennlinien markiert, wieder aufgerichtet werden. Dies scheint mir ein implizites „Heilungsangebot“ des Films zu sein.

Christi Himmelfahrt und das Bild ‘der Frau’

Die assoziierte Schändung des amerikanischen Soldaten formuliert in *Black Hawk Down* den dramaturgischen Höhepunkt der Bedrohung des männlichen Subjektes, der Niederlage der Operation und, aus Sicht der Somalis, deren Triumph. Inszeniert wird diese, indem die heranstürmenden Somalis den Soldaten aus dem Helikopter ziehen und den seiner Panzerung entkleideten Körper über die Köpfe hinweg tragen. Dabei erinnert der in seiner Weißheit ausgestellte, größtenteils nackte männliche Körper in seiner Haltung und in Verbindung mit den Rotorblättern des Black Hawk an Darstellungs konventionen des gekreuzigten Jesus Christus. In dieser Assoziationskette repräsentiert der Soldat als *Schmerzensmann* das leidvolle und freiwillige Opfer für eine göttliche Instanz und die muslimischen Somalis eine gewalttätige Menschenmenge in Lynchjustizstimmung.²⁴

In Anlehnung an eine machtvolle christliche Darstellungskonvention scheint der Angriff auf den Soldatenkörper durch die Inszenierung des Soldaten als Selbstopfer besänftigt zu werden. Das Selbstopfer Jesu verspricht die Erlösung der Menschen und die Versöhnung mit Gott. Im Hebräerbrief 9,11–15 heißt es, „wie viel mehr wird das Blut Christi, das durch den ewigen Geist sich selbst makellos Gott dargebracht hat, unser Gewissen reinigen von toten Werken, so dass wir dem lebendigen Gott dienen.“ Die Bilderfolgen liefern eine am Märtyrertum angelehnte Begründung. Erst über diese kann das Selbstopfer mit einer besonderen Heilserwartung verknüpft werden, die zugleich auf die Wiederherstellung einer idealen sozialen Ordnung zielt (Abb. 1).



1 Filmstill: *Black Hawk Down* (Ridley Scott), USA 2002.



2 Filmstill *Black Hawk Down* (Ridley Scott), USA 2002.

Parallel zur Schändungsszene, etwas Abseits vom Tatort, wird gezeigt, wie der Soldat schutzsuchend in einer Ruine, in der Erwartung des baldigen Todes, Bilder von Frau und Sohn betrachtet (Abb. 2). Diese Bilder in den Händen eines Soldaten vermögen, die krisenhafte Situation zu besänftigen und die Linderung der Schmerzen zu versprechen. In der Betrachtung sind sie ein wichtiger, oftmals todbringender Topos des Kriegsfilmgenres. So unterschiedliche Filme wie *Birth of a Nation* (1915), *Im Westen nichts Neues* (1929/30), *Top Gun* (1986), *Independence Day* (1998) und schließlich als Parodie *Hot Shots!* (1991) haben das Foto 'der Frau' dafür genutzt, die Helden bei Bedarf ein letztes Mal zu emotionalisieren und die Heimatfront als imaginären Ort der Nation zu etablieren. Das Foto 'der Frau' knüpft an Vorstellungen von Weiblichkeit an, die eng mit der Geschichte moderner Kriege verbunden sind, in der die Nation weiblich dargestellt wird.²⁵ Die Heimatfront, die durch das Bild 'der Frau' symbolisiert wird, kann als Beispiel dafür fungieren, wie Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit innerhalb nationalistischer Diskurse grundlegend konstruiert werden: Während die Frau zu Hause die Familie repräsentiert, sind die Männer Staatsbürger mit Zugang zu den Ressourcen.²⁶ Im Angesicht des Todes rechtfertigt dieser Blick alle kriegerischen Handlungen. Die *Frauen und Kinder*²⁷ operieren als der maßgebliche Grund, wofür Soldaten in den Krieg ziehen. Die Heimatfront wird hier über den weiblichen Körper personifiziert, der scheinbar immer schon verletzbar – und zu schützen ist. Auf dem *Altar der Freiheit* zu sterben, erhält seine Bedeutung erst über die Repräsentation der Heimatfront und der Infantilisierung und Feminisierung der Opfer.

Die Fotografie verweist im Betrachten zugleich auf das Moment der Entstehung des Bildes, also auf eine in diesem Kontext glücklich konnotierte Vergangenheit in der Heimat, auf den Augenblick aktueller Betrachtung sowie auf die Zukunft. Die Vergangenheit/Heimat soll so im Betrachten wiederbelebt werden. In diesem Sinne scheint das Foto die körperliche Bedrohung durch den Einbruch der Imagination zu bannen. Die Fotografie in den Händen des Soldaten signifiziert außerdem den Wunsch, die Familie wieder zu sehen. Es ist wohl gerade dieser auf die Zukunft gerichtete Wunsch nach familiärer Einheit, der den überdeutlichen Verlust derselben in Szene setzt. Anders als in z. B. *Saving Private Ryan* und *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002) verzichtet *Black Hawk Down* explizit darauf, 'die Frau' als Legitimation für die Mission ins Feld zu führen. Dies scheint im Kontext eines kulturellen Bildrepertoires, in dem sich Arten und Weisen der Darstellungen immer schon als das *Vor-Gesehene* repräsentieren, auch nicht zwingend. In der Verknüpfung verschiedener intertextueller Bilderfolgen können Assoziationsketten entstehen, die quasi eine Sichtbarkeit herstellen, ohne dass diese sprachlich oder visuell artikuliert wird.²⁸ Als in der Vergangenheit festgestellte Repräsentantin der Nation, scheint das Bild 'der Frau' dem Sterben an der Front einen Sinn zu geben und körperliche Schmerzen zu lindern.²⁹ Als Trope der Familie, so ließe sich interpretieren, müssen diese Vorstellungen zwanghaft von den Soldaten an der Front erinnert werden, um weitere Soldatenopfer für die WeltNation zu rechtfertigen.

Die Besänftigung des Tötungsaktes liegt im Verständnis des Selbstopfers, das mit Kriegsaufstehungsvorstellungen verschränkt ist. Diese vermögen durch den Einsatz weiblich kodierter Bilder die Vergangenheit/Heimat als glückliche Zeit sowie als zu beschützenden Ort für die Zukunft zu bewahren.

Nach der Schlacht ziehen die Soldaten erschöpft aus dem Kampfgebiet ab. Der Film setzt nun alles daran, die Operation zu legitimieren. Gleichzeitig werden die verstörenden Bilder des Krieges in einer *narrative closure* eingepasst, damit ein Heilungsangebot artikuliert werden kann. Aus dem Nebel erscheinen somalische Kinder in Slowmotion, die den Befreiern stumm zujubeln und sie auf ihrem Weg begleiten. Gegengeschnitten werden die Kinder mit den Soldaten, die ebenso langsam, wenn auch nicht jubelnd, in den Nebel hineinlaufen. Im Nebel werden sie von einer Menschenmenge begrüßt und gefeiert. Diese Bilder knüpfen an immer wieder reproduzierten Darstellungen von *Frauen und Kinder* als Opfer an und fordern soldatische Männlichkeit ein. Die hier im Übergang dargestellte Männlichkeit wird sowohl als eine noch krisenhafte, als auch eine in der Überwindung des Nebels sich regenerierende hegemoniale Männlichkeit ausgestellt. Im Basislager werden pakistanische Soldaten die amerikanischen in Anlehnung an kolonialistische Ikonografie und Manier bedienen. Ein weiteres Mal wird über ein rassifizierendes Stereotyp die Unfähigkeit der UN-Truppen in Kampfeinsätzen repräsentiert, war doch bereits zu Anfang des Films zu lesen, dass die pakistanischen Truppen den Angriffen Aidids nicht gewachsen waren. Die Sakralisierung des Militarismus wird noch einmal besonders deutlich, wenn General Garrison die blickmächtige und doch das Leid nur aus der Distanz artikulierende Kommandozentrale verlässt, um das Blut eines toten Soldaten aufzuwischen (Abb. 3). Das Blut Christi verspricht Heilung, wie es in Jesaja heißt: „Durch seine Wunden sind wir geheilt“ (53,5).

In Beschreibungen und Darstellungen der Passion Christi fangen Engel das Blut Christi häufig in Kelchen auf oder wischen es auf. Die fleischlichen Überreste der Geißelung werden aufgehoben und im Sinne eines eucharistischen Leibes auf einen Teller (Hostienteller) gelegt (Abb. 4). Der Topos des Martyriums und



3 Filmstill *Black Hawk Down* (Ridley Scott), USA 2002.



4 Giovanni Bellini, *Das Blut des Erlösers*, 1465, The National Gallery (Ausschnitt).

daran anknüpfend eine Heilsmetaphorik durchziehen viele zeitgenössische Hollywood-Produktionen. So konzentriert sich beispielsweise Mel Gibsons *Passion Christi* (2004) auf die Stationen des Martyriums. In der Marterung und seiner ausgestellten Materialität wird der Körper zur letzten Bastion von Authentizität und begründet die Symbolkraft des Blutes. Und auch seine Wiederauferstehung wird allein am Körper sichtbar. Im Kriegsfilm gestaltet sich die assoziierte Wiederauferstehung oftmals mit einem letzten Blick auf die Toten und als Ansprache an die Zurückgebliebenen: „Ein Freund hat mich gefragt, bevor ich hierher kam, das war beim Truppentransport, da hat er mich gefragt, warum wollt ihr für andere einen Krieg führen? Haltet ihr euch alle für Helden? Ich wusste nicht, was ich sagen sollte, aber, wenn er mich noch einmal fragen würde, würde ich nein sagen. Ich würde ganz entschieden nein sagen, denn keiner von uns will ein Held werden. – Aber manchmal passiert es einfach.“ Der hier zitierte junge Soldat Eversmann (Josh Hartnett) wird in Nahaufnahme und frontal von vorne gezeigt. Im Halbschatten werden die Verletzungen der rechten Gesichtshälfte ausgeleuchtet. Im sepiafarbenen Low-Key-Stil scheint die Inszenierungsweise die ambivalente Position, „Held wider Willen“ geworden zu sein, auszustellen. Mit einem Schwenk auf den toten Leichnam des Kameraden wird die Szene beendet. Soldat Eversmann legt dem verstorbenen jungen Mann seine Hand aufs Herz. Ebenfalls in Nahaufnahme gezeigt, wirkt das tote Gesicht dank Akzentlicht als ob der Verstorbene quasi von innen heraus eine Strahlkraft entwickelt hätte. Insbesondere der starke Hell-Dunkel-Kontrast, die präzise Metonymie der Farbe, die Entgegensetzung der dynamischen Gewaltinszenierung im Außenraum und einer statischen Verlustinszenierung im Innenraum des Hangars setzen Sakralität in Szene. Der Wunsch, die Toten mögen einen Platz im kollektiven Gedächtnis der Nation sowie in den individuellen Erinnerungen der Zurückgebliebenen haben, wird anschließend über Schriftinserts und Off-Stimme in einer visuell-textlichen Verschränkung dargestellt. Die Betrachtenden erfahren über Inserts weiß auf schwarz von den 1000 toten Somalis ebenso wie von den 19 US-Soldaten, die im Einsatz starben. Außerdem wird darauf hingewiesen, dass die beiden Hecken-schützen der Delta Force, die sich freiwillig meldeten, um die mit dem Black Hawk abgestürzten Soldaten zu retten, post mortem die *Medal of Honor* verliehen bekommen haben. Wie es heißt, waren dies die beiden ersten Soldaten, denen nach dem Vietnamkrieg diese Ehre zuteil wurde. Kombiniert wird diese eher distanzierende Darstellungsweise durch die intimistische Botschaft eines Abschiedsbriefes, der über eine männlich codierte Off-Stimme vorgelesen wird:

„Meine Liebe/ du bist stark und es wird dir gut gehen im Leben/ ich liebe dich und meine Kinder über alles/ heute und morgen/ lass jeden Tag aufs Neue wachsen/ verliere niemals dein Lächeln und gib nie auf/ auch in den schlimmsten Zeiten nicht/ also meine Liebe/ steck meine Kinder heute Abend ins Bett und deck sie gut zu/ sag ihnen, dass ich sie lieb habe/ dann nimm sie noch ’mal in den Arm/ und gib beiden einen guten Nachtkuss von ihrem Daddy.“

In dieser komplexen Art und Weise der Ansprache zum Ende des Films signifi-zieren die ‘eigenen Toten’ im Verhältnis zu den Toten der ‘Anderen’ ein, wenn

auch ambivalentes, Versprechen für die Zukunft. Ein populäres Versprechen, an das sich vielleicht auch die amerikanischen Soldaten in Falludscha erinnerten, als sie vor der Großoffensive Ridley Scotts *Gladiator* nachspielten: „Brüder, in der Ewigkeit wird man sich eurer Taten erinnern.“ (Zitat aus *Gladiator*)

Um sich der Toten und ihrer Taten überhaupt erinnern zu können, braucht es zwingend den Fortbestand der Nation. Die Worte aus dem Abschiedsbrief leisten hier weit mehr, als den Wunsch nach Erinnerungen zu artikulieren. Über den Rückbezug auf die Dyade Mutter und Kind wird letztendlich die geschichtliche Kontinuität der vaterländischen Nation biologisch gesichert. In diesem kombinatorischen Geflecht wird sowohl der zivile und weiblich codierte Körper sowie wehrhafte Männlichkeit in eine Unsterblichkeitsdimension überführt.

Souveränität in Zeiten neuer Kriege?

Seit der intensiven medialen Inszenierung des Zweiten Golfkrieges und der Erfahrung undurchsichtiger Simulationseffekte sind die Probleme der Simulation und Inszenierung in die öffentliche Diskussion geraten. Der Krieg erschien subjekt- und körperlos auf dem Bildschirm und schien ohne Soldaten geführt zu werden sowie keine Opfer zu fordern. Auf Überlegungen zur totalisierten medialen Simulation und Diagnosen zur Gewaltsamkeit von Beschleunigungstechnologien, die den Körper angeblich zu einem virtuellen machen, hat das Hollywood-Kino reagiert, indem es den männlichen Soldatenkörper als Opfer der Verhältnisse und als Selbstopfer für die WeltNation eingeführt hat. In einer Bewegung der Darstellung versehrter Männlichkeit zur Konstruktion unversehrter Männlichkeit geht es darum, dass sich die Soldaten als ‘vollständige’ Subjekte im kameradschaftlichen Verbund von Gleichen behaupten. Um die Integrität des ‘ganzen Körpers’ und auch um den Mythos desselben wird in Kriegsfilmen stark gerungen. Am männlich codierten Körper wird die letzte Vergewisserung des Subjektes situiert. Seine physische Präsenz ist *unter Beschuss* geraten. Diese inszenierte Inschrift in den Körper verdeutlicht in radikaler Form, dass Männlichkeit ein zu tiefst instabiles Konstrukt ist, das auf Festigung drängt. Die Sorge um die eigene Haut scheint dann auch eher der Sinn der kriegerischen Aktion zu sein, als der Einsatz aus vermeintlich humanitären Gründen. Der Soldatenkörper wird zum Ort, an dem rational und souverän markierte auf terroristische Gewalt trifft. Die terroristischen Aktionen – die sich nicht an eine eurozentrische³⁰ Definitionsmacht von Menschenrechten halten – unterwerfen die im Häuserkampf zum großen Teil auf sich selbst zurückgeworfenen Soldaten der Willkür und der Zufälligkeit des Sterbens. Die militärischen Aktionen der *chirurgischen Schnitte* scheitern. Die Bedeutung der Mission verschiebt sich auf den Akt der Gewalt selbst. Der Unterschied zu terroristischer Gewalttätigkeit besteht jedoch in der scheinbaren Sinnstiftung und einer Affizierung der Betrachtenden, in deren Mittelpunkt nicht ein irgendwie neutral markierter Soldatenkörper steht, sondern der amerikanische Soldat als *Global Player* und Repräsentant des universalen Rechts. Der Akt

der Gewalt wird zum einzigen und letzten Mittel, souveränes Recht in Form von Gewalt zu erhalten, sie zu rationalisieren, zu normalisieren und schlussendlich zu mystifizieren.

Im *Angesicht des Todes* bürgt der verwundete Soldatenkörper für das authentische Kriegserlebnis. Vor der Leinwand kann diese Nähe zu dem versehrten Körper zu einer somatischen Reaktion führen, die sich als Ekel und Angst in die Körper der Betrachtenden einschreibt. Der inaugurierte optische Distanzverlust ist eine gezielte Ausschaltung von Mechanismen des Steuerns und Regels des Publikums. Indem das Blut und Gedärm nach außen gekehrt wird, folgen Kriegsfilme der Logik des Splatters.³¹ Über Ekel und Angst wird ein Zusammenbruch der Ordnung des Lebens repräsentiert, der zugleich der Stabilisierung dieser Ordnung dient. In dieser Bewegung, die sich einem Narrativ dort zu versperren vermag, wo man dem Sterben (im Film) als Überlebende (im Kino) begegnet, sind Regelmäßigkeit, Muster und Ikonografien immer schon Bestandteil dessen, was ausgehebelt werden soll. Sie sind konstitutiv, wenn es um Strategien der Besänftigung oder auch Heilung geht. *Black Hawk Down* stellt über seine *Global Player* die USA als ethisches Zentrum eines ebenso hoch entwickelten wie dadurch angreifbaren international agierenden politischen Apparates dar, der die höchste (transnationale) Amtsgewalt für sich behauptet. Im Zuge neuer Kriege werden die vielschichtigen Verwicklungen dieser Position in ihren lokalen, nationalen, regionalen, internationalen und transnationalen Manifestationen inszeniert und mit Vorstellungen von Geschlecht und Ethnizität unterfüttert. Die Lektüre von *Black Hawk Down* zeigt, wie die Legitimation für militärische Interventionen aus der Vorstellung einer universellen Gerechtigkeit heraus auch im Scheitern einer Mission und seiner Angst einflößenden Darstellungsweise betrachtet werden muss. Für die Analyse von Kriegsfilmen möchte ich vorschlagen, Strategien der Heilung auch dort zu vermuten, wo sie durch eine vermeintliche Evidenz der Bilder nicht nur gestört, sondern durch Evidenz-Effekte naturalisiert, enthistorisiert und entpolitisiert werden. Welche Bilderfolgen zum Einsatz kommen und wie diese immer schon in einem umfangreichen intertextuellen Kontext *vor-gesehen* sind und ihre InVarianten als visuelle Politiken Wissen artikulieren, markiert innerhalb der Politik der Bilder und im Ansichtigwerden von Bilderfolgen eine analytische Herausforderung.

1 Der Begriff neue Kriege bezeichnet den Verfall von Staatlichkeit und einen neuen Typus organisierter Gewalt. Gekämpft wird in diesen Kriegen um Identität, Bodenschätze und grundlegende Ressourcen wie etwa Wasser und Nahrungsmittel. Waffenträger sind Partisanen, Söldner, Kindersoldaten und Warlords. Nicht mehr zwischen staatlichen Armeen werden diese Kriege ausgetragen, sondern

„sozial, ethnisch oder religiös definierte Bevölkerungsanteile bekriegen einander, und Partisanen oder Banden und regionale Kriegsherren“ führen diese asymmetrischen Kriege. Herfried Münkler: *Die Neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 221. Vgl. grundlegend: Mary Kal-dor: *Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung*. Frankfurt am Main 2002.

- 2 Für die Analyse der behaupteten authentischen Darstellbarkeit von Krieg beziehe ich mich auf die Filme: *Saving Privat Ryan* (1998), *Behind Enemy Lines* (2001), *We Where Soldiers* (2002), *Black Hawk Down* (2002), *Windtalkers* (2002), *Tears of Sun* (2003). Eine ausführliche Repräsentationsanalyse leistet meine Dissertation: *Nationale Narrationen und Geschlechterkonstruktionen im populären US – amerikanischen Kriegsfilm* (Arbeitsstitel).
- 3 Den Begriff der Vernähung verwende ich hier in Anlehnung an den Begriff der Suture. Die medizinische Herkunft des Wortes – das Vernähen der Wunde – wurde innerhalb der Psychoanalyse von Jacques Lacan aufgenommen und impliziert die wechselseitige Konstitution von rezipierenden Subjekt und Text und deren „Verlötung“. Die metaphorisch gedachte ‘Wunde’ soll das Gespaltensein des Subjektes im Lacanschen Sinne andeuten, die von der imaginären Vollständigkeit des Textes geschlossen wird. Das Konzept der Suture wurde in den 1970er Jahren von Jean-Pierre Oudart in die Filmtheorie übertragen und erweitert. Verkürzt bedeutet der Begriff in der Filmtheorie folgendes: „Suture’ is the name given to the procedures by means of which cinematic texts confer subjectivity upon their viewers.“ Kaja Silverman: *The Subject of Semiotics*. New York 1983, S. 195.
- 4 Laut Kaja Silverman legen Darstellungsparameter fest, „was und wie die Angehörigen unserer Kultur sehen – wie sie Sichtbares bearbeiten und welche Bedeutungen sie ihm geben“. Silverman bezeichnet mit dem Begriff des „Vor-gesehenen“ diejenigen Darstellungsparameter, „die sich fast unvermeidlich aufdrängen“. Kaja Silverman: *Dem Blickregime begegnen*. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick*. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 125–156, hier: S. 58.
- 5 Ich beziehe mich mit dem Begriff auf Überlegungen von Victor Burgin. Mit dem Konzept der „sequence-images“ wendet sich Burgin gegen ein gegeneinander Ausspielen von Standbildern und Bewegungsbildern für Erinnerungen. Burgin führt Überlegungen zur Fotografie und Filmtheorie zusammen, indem er auf die performativen Akte verweist, die sich in den sequence-images artikulieren. „Sequence-images“ scheint mit dem von mir verwendeten Begriff der BilderFolgen insofern überein zu stimmen, als das über die Verknüpfung verschiedener BilderFolgen Assoziationsketten entstehen. BilderFolgen müssen dabei nicht der Narration folgen, können es aber. Umgekehrt können auch neue Narrationen auf der Verknüpfung verschiedener BilderFolgen entstehen. Victor Burgin: *The Remembered Film*. London 2004.
- 6 Vgl. Debbie Lisle und Andrew Pepper: *The New Face of Global Hollywood: Black Hawk Down and the Politics of Meta-Sovereignty*. In: *Contents, Cultural Politics*, Volume One, Issue Two, July 2005, S. 165–192, hier: S. 182.
- 7 Im Januar 1968 beginnen die Nordvietnamesen am Feiertag Tet in ganz Südvietnam mit einer groß angelegten Offensive auf über hundert größere und kleinere Städte. In den Geschichtsbüchern wird die TET-Offensive unter General Giap als amerikanische Blamage bewertet.
- 8 Susan Sonntag: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien 2002, S. 28.
- 9 Gerhard Paul: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des Modernen Krieges*. Paderborn 2004, S. 330.
- 10 Den Begriff Wunderblock verwende ich in Anregung von Sigmund Freuds Ausführungen über die Funktionsweise des Gedächtnisses. Freud erklärt an dem Aufschreibungssystem des Wunderblocks wie Erinnerungen als Dauerspuren in ihren Überschreibungen im Unbewussten gesichert werden. Sigmund Freud: *Notiz über den “Wunderblock“*.

- In: Ders.: *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet, Bd. 14: Werke aus den Jahren 1925–1931, Frankfurt am Main, 5. Aufl. 1972, S. 3–8.
- 11 Wie Anm. 4.
 - 12 Vgl. Münkler 2004, S. 50f.
 - 13 Dieses "Heilsversprechen" sehe ich als eine Art und Weise visueller Politik. Silke Wenk führt in einer Verschränkung feministischer Blicktheorien und Theorien des sozialen Gedächtnisses sowie in Anlehnung an Chantal Mouffe Bestimmungen des Politischen aus, bei denen es in einer analytischen Auseinandersetzung mit Visualität, sowohl um die Politik *mit* Bildern gehe, als auch darum, sich stets „in der Politik der Bilder und ihrem Zirkulieren“ zu befinden. Die „Dimension des Politischen“ (Chantal Mouffe) lässt sich als eine Ebene beschreiben, „auf der stets mit dem Problem gekämpft wird, eine heile, nicht-antagonistische Gesellschaft zu repräsentieren. Und dieses unmögliche oder nie abzuschließende Unterfangen hält schließlich die Produktion des Visuellen im Gang, in und jenseits einer strategisch geplanten Politik der Bilder [...]“. Silke Wenk: *Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik*. In: Frauen Kunst Wissenschaft. Heft 39, Juni 2005, S. 122–132, hier: S. 123.
 - 14 Benedict Anderson definiert die Nation außerdem als begrenzt und souverän. Mit dem Begriff WeltNation werden transnationale Aspekte, wie sie über Hollywoodproduktionen hergestellt werden, betont. Zum Konzept der Nation vgl. Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt am Main 1988, S. 15 u. S. 17.
 - 15 Mit der *Victimization* wandte Hollywood verstärkt in den Vietnamkriegsfilmen eine filmische Strategie an, die sich schon nach dem Zweiten Weltkrieg in der Art und Weise der Darstellung des deutschen Gegners bewährt hatte. Als in den 1950er Jahren der bundesdeutsche Markt für Hollywood interessant wurde und die neue deutsche Bundeswehr als Verbündeter anerkannt wurde, konnte auch der deutsche Soldat nicht mehr als Nazi oder als Personifikation des Bösen schlechthin dargestellt werden. Ähnlich wie im deutschen Nachkriegsfilm, wurden die deutschen Soldaten als Menschen dargestellt, die ihre militärische Pflicht erfüllen und dabei einfach nur versuchten, ihre Haut zu retten. Zum Begriff der *Victimization*, vgl. Gaylyn Studlar, David Desser: *Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War*. In: Linda Dittmar und Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood, The Vietnam War in America Film*. New Brunswick / London 1990, S. 104. Zur Verbindungslinie mit dem deutschen Nachkriegsfilm vgl. Bernd Hey: *Zeitgeschichte im Kino: Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 1996, S. 579–589.
 - 16 Vgl. Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Berlin 1977, S. 148.
 - 17 Das Scheitern kündigt sich aber auch schon vor dem Einsatz im Verkennen kultureller Differenz an. Zum Motiv des Scheiterns vgl. Eckhard Pabst: „LET'S GO AND GET THIS THING DONE“ *Krieg als Fortsetzung kultureller Differenzen mit anderen Mitteln in Ridley Scotts Black Hawk Down*. In: Christer Petersen (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*. Bd. 1 Nordamerika und Europa, Kiel 2004, S. 170–193.
 - 18 Die rassifizierende Struktur des Films wird auch in der Musiksetzung deutlich. Monbiot schreibt zugespitzt: „[the Somalis] are accompanied by sinister Arab techno, while the US forces are trailed by violins, oboes and vocals inspired by Enya.“ George Monbiot: *Both Savior and Victim: Black Hawk Down Creates a New and Dangerous Myth of Ameri-*

- can Nationhood*. In: The Gardian, 29. January 2002.
- 19 Vgl. z. B. Aufnahmen der CH-53E Helikopter in Bagdad 2005 und in Afghanistan 2001. In: Pakistan Times, Thursday January 27, 2005 unter <http://pakistan-times.net/2005/01/27/> [abgefragt 22. Februar 2006] sowie: The Tribune, December 10, 2001 unter <http://www.tribuneindia.com/2001/20011210/photos/pages/10photo06.htm> [abgefragt 22. Februar 2006].
- 20 Der Begriff bezeichnet nach Paul Virilio Waffen wie Beobachtungs- und Signaltürme, verschiedene Waffenträger, Funk, Radar, Satelliten, die einen Krieg ohne Feindberührung ermöglichen. Paul Virilio: *Krieg und Fernsehen*, München/Wien 1993, S. 36f.
- 21 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main 1976, S. 253 u. S. 257.
- 22 Vgl. Irene Nierhaus: *Big Scale. Zum Dispositiv von superlativem Blick und großem Raum*. In: Irene Nierhaus, Felicitas Konecny (Hg.): *räumen*. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur. Wien 2002, S. 117–143.
- 23 Mit der Installierung der Kommandozentrale nimmt Scotts Film einen wohlbekannten Topos der Weltkriegsfilm der 1950er und 1960er Jahre wieder auf. Mit ihr wurde der souveräne Blick der Herrschenden in der Differenz zu den an der Front kämpfenden Soldaten formuliert und nicht selten auch als ein verkennender überführt.
- 24 Es scheint lohnenswert, genauer die Verbindungslinien zwischen christlichen Darstellungskonventionen der Passionsgeschichte und der Art und Weise der Darstellung der muslimischen Somalis nachzugehen. In der Umcodierung der muslimischen Somalis, so eine erste Analyse, werden diese mit antijudaistischen Stereotypen, die das Christentum in sich birgt, assoziierbar. Außerdem scheint die Darstellungsweise auch an muslimische
- Beerdingungspraktiken anzuknüpfen. Für den Hinweis bedanke ich mich bei Kathrin Heinz.
- 25 Wie dieser Sinn über die in der westlichen Welt tradierten weiblichen Allegorien der Nation transportiert wurde und wird, s. Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln/Weimar/Wien 1996.
- 26 McClintock dazu: „Nations are contested systems of cultural representations that limit and legitimize people’s access to the resources of the nation-state. [...] nations have historically amounted to the sanctioned institutionalization of gender difference. No nation in the world grants women and men the same access to the rights and resources of the nation-state.“ Anne McClintock: *No Longer in a Future Heaven: Gender, Race and Nationalism*. In: Anne McClintock, Aamir Mufti, Ella Shohat (Hg.): *Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis/London 1997, S. 260.
- 27 Enloe, Cynthia: *Womenandchild. Making feminist sense of the Persian Gulf Crisis*. In: The Village Voice, New York 29.9.1990.
- 28 Silverman 1997, S. 125–156, hier: S. 58. Vgl. in diesem Zusammenhang auch: Victor Burgin (wie Anm. 5).
- 29 Vgl. Nira Yuval-Davis: *Geschlecht und Nation*. Emmendingen 2001.
- 30 Vgl. Debbie Lisle und Andrew Pepper: *The New Face of Global Hollywood: Black Hawk Down and the Politics of Meta-Sovereignty*. In: Contents. Cultural Politics, Volume One, Issue Two, July 2005, S. 165–192.
- 31 Wie es im Presseheft des Senator Film Verleih heißt, sei das Ergebnis „zwischen *Saving Private Ryan* und *Dawn of the Dead* [anzusiedeln], ein aufrüttelndes und erschütterndes Actiondrama über die wahre Natur des Krieges.“ In: Senator Film Verleih Presseheft: *Kein Mann bleibt zurück*. Black Hawk Down. Berlin 2002, S. 5.