

BRIGITTE FLICKINGER

## Krieg und Kino. Visuelle Waffen im Spiel mit der *Wahr*-Nehmung

Seit es Film und Kino gibt, seit Beginn des 20. Jahrhunderts, steht der Film auch im Dienste des Krieges. Seine Technik hat sich weiterentwickelt in diesen hundert Jahren – sein Dienst auch! Wozu braucht die Politik des Krieges den Film?

Die europäischen Monarchen der Jahrhundertwende waren von Anfang an fasziniert von dem neuen Medium. Sie nutzten es zu ihrer Selbstbespiegelung, zur Demonstration ihrer Prachtentfaltung, zur Unterhaltung am Hof, zur Repräsentanz bei ihren Untertanen – und nicht zuletzt zur offiziellen Kriegsberichterstattung. Der deutsche Kaiser Wilhelm II. gilt heute als „der erste deutsche Medienstar“.<sup>1</sup> Er beschäftigte nicht weniger als zwanzig Hoffotografen, die ihn auf Reisen und Paraden begleiteten und in jeder Bewegung im Bild festhielten.

Das früheste Filmdokument Wilhelms II. stammt von 1901. Er war in London zugegen, als sein Onkel, Edward VII., die Trauerfeier für Queen Victoria verfilmen ließ. Die Monarchin war selbst von Fotografie und Film begeistert gewesen. Schon 1897 zeichnete Richard J. Appleton die Parade anlässlich ihres Thronjubiläums im Film auf, um sie mittels einer Freiluftleinwand noch am selben Abend im dreihundert Kilometer entfernten Bradford Tausenden staunender Zuschauer vorzuführen. Binnen einer Woche sollen 250.000 Zuschauer diese ‚lebenden Bilder‘ gesehen und so an dem spektakulären Londoner Ereignis teilgehabt haben.<sup>2</sup>

Auch Wilhelms Vetter Niki, Zar Nikolaus II. auf dem russischen Thron, befand sich ganz auf der Höhe der Zeit. Er war, was das neue Medium anging, den als fortschrittlicher geltenden westlichen Herrschern gar überlegen. Bereits im Mai 1896 – die allererste öffentliche Filmaufführung der Brüder Lumière war kaum ein halbes Jahr zuvor in Paris in einminütigen Bildfolgen zappelnd über

<sup>1</sup> In einem kommentierten Zusammenschnitt zeitgenössischer Filmdokumente aus Wochenschaumaterial und frühen Kaiserfilmen, die propagandistisch genutzt wurden, porträtiert Peter Schamoni in *Majestät brauchen Sonne* (2000) den deutschen Kaiser während seiner Regierungszeit bis 1918 und später im niederländischen Exil (Arthaus-DVD 2006).

<sup>2</sup> Stephen Herbert/Luke McKernan (Hrsg.), *Who's Who of Victorian Cinema*, London 1996, S. 17.

die Leinwand geflimmert – bestellte der Zar ein Lumière-Filmteam nach Russland, das seine Krönungsfeierlichkeiten ‚lebendig‘ bewahren sollte.<sup>3</sup>

Der Erste Weltkrieg wurde dann zum ersten „mediatisierten Krieg der Geschichte“.<sup>4</sup> Mit einer aufmunternden, über den Rundfunk verbreiteten öffentlichen Ansprache, schickte Kaiser Wilhelm II. die deutschen Soldaten am 4. August 1914 ins Feld, einen vermeintlich kurzen Krieg siegreich zu bestehen. Das Kriegsgeschehen selbst nahm mediale Züge an, wie Paul Virilio über die *Logistik der Wahrnehmung* in seinem Buch *Krieg und Kino* schreibt:

Das Mann gegen Mann, der physische Zusammenprall verlor seine grundsätzliche Bedeutung; an seine Stelle trat das Abschlagen auf Distanz, bei dem der Gegner unsichtbar blieb. Damit wurde die optische Sicht unabdingbar, die teleskopische Vergrößerung, der Kriegsfilm, die fotografische Erfassung des Schlachtfeldes. [...] Daher die Unzahl der Periskope in den Schützengraben, der Zielfernrohre, Teleskope und Abhörgeräte, dank derer die Soldaten des Weltkriegs nicht nur Akteure der blutigen Kämpfe waren, sondern zugleich auch die ersten Zuschauer einer pyrotechnischen Revue [...].<sup>5</sup>

Und je länger der Krieg dauerte, umso mehr wurde auch vom zivilen Einsatz der Filmtechnik Gebrauch gemacht. Bei Ausbruch des Krieges hatte man in England und Deutschland noch erwogen, die Kinos schließen zu lassen, denn auch Fußballspiele und Tanzvergnügen waren angesichts der Kriegsoffer als pietätlos untersagt.<sup>6</sup> Dann aber blieben die Kinos hier wie dort in Betrieb. Wie kein anderes Medium versprachen sie Ablenkung von den Schrecken des Krieges – und nicht nur das. Die ebenso aktuelle wie zielgerichtete Berichterstattung in den Kino-Wochenschauen konnte ein gerade jetzt politisch hochwillkommenes Instrument sein, um die öffentliche Meinung zur Akzeptanz der staatlichen Politik zu bewegen.

Im Verlauf des Krieges, je größer die Verluste wurden, desto tiefer sank die Popularität des Monarchen. Das Massenmedium Film, so wurde auf einer Krisensitzung des Kriegsministeriums beschlossen, solle das Ansehen des Kaisers und damit seine Rolle als nationale Integrationsgestalt retten. Die Oberste Heeresleitung forderte die Reichsleitung auf, eine Reichsstelle für Propaganda

<sup>3</sup> Dabei geriet auch die Katastrophe auf dem Chodynka-Feld nahe Moskau ins Bild, die 1400 Menschen das Leben kostete. Auf diesem Feld hatten sich eine halbe Million Menschen versammelt, um das Krönungsgeschenk ihres Herrschers, einen Gedenkbecher und Gebäck, in Empfang zu nehmen und das Ereignis mit Kwas zu feiern. In dem Gedränge entstand eine Panik. Dabei wurde auch ein Teil des Filmmaterials der Lumières zerstört, den anderen Teil konfiszierte die Polizei. Vgl. Jay Leyda, *Kino – A History of the Russian and Soviet Film*, London<sup>3</sup>1983, S. 19f.

<sup>4</sup> Paul Virilio, *Krieg und Kino*. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt am Main 1989, S. 156.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> *Der Kinematograph*, Nr. 399, 19. August 1914 (ohne Seitenangabe).

einzurichten.<sup>7</sup> Das war der Beginn der Film-Propaganda. Sie sollte unter Hitler bald zur Perfektion gelangen.

Um die gleiche Zeit finden wir eine Blüte der Propaganda in Sowjetrußland als politisch-ideologischer „Agitprop“ und in den USA, in der ökonomisch-liberalistischen Variante der „public relations“. Letztere sind ein Konzept von Edward Bernays, einem Neffen von Sigmund Freud, der seine Idee in wirtschaftlichen Krisenzeiten in New York gewinnbringend vermarktete.<sup>8</sup> Die Lenkung und Veränderung der öffentlichen Wahrnehmung, die psychologische Manipulation durch Propaganda wurde selbst zur Waffe um Marktanteile, um Macht oder Terraingewinne.

Welche Aufgabe übernahm die Filmpropaganda in Bezug auf den Krieg? Während in älteren Herrschaftsordnungen die Legitimität der staatlichen Macht und ihrer Entscheidungen kaum in Frage stand, bedarf der moderne Krieg der Akzeptanz, einer wie auch immer artikulierten, öffentlichen Zustimmung. Es ist die Aufgabe der Politik, Truppen und Zivilbevölkerung rational und emotional vom Sinn, von der Notwendigkeit und Berechtigung ihrer Kriegsführung zu überzeugen. Reichen diese Gründe nicht aus, wird die Politik ersatzweise auf die Autorität und Verlässlichkeit der verantwortlichen Entscheidungsträger rekurrieren. Und auch hier kommt es, unabhängig von den Fakten, darauf an, ein wandelbares Bild, das ‚Image‘ des Herrschers, zu beeinflussen, ihn zum Garanten von Vernunft und Sicherheit zu stilisieren. Die Politik wird seine Persönlichkeit aufwerten und sie in ein geeignetes Licht rücken. Das geschah auch mit Wilhelm II. In dieser Funktion wurde Propaganda, nicht zuletzt Filmpropaganda, seit Beginn des 20. Jahrhunderts unverzichtbar, und damit die Liaison von Krieg und Kino dauerhaft begründet.

Adolf Hitler bezeichnete sich selbst als einen Schauspieler und studierte seine Autoritäts-Posen vor dem Spiegel ein. „Auf dem Grunde seines Wesens“, so schrieb Joachim Fest, „war er eine Theaterexistenz, nur und eigentlich bei sich in den illusionären Scheinwelten.“<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Erich Ludendorff, *Meine Kriegserinnerungen 1914-1918*, Berlin 1919, S. 301. Diesem Vorstoß folgte im Dezember 1917 der politisch verordnete Zusammenschluss deutscher Filmunternehmen unter staatlicher Oberaufsicht zur Ufa, der Universum Film AG.

<sup>8</sup> Vgl. Adam Curtis, *The Century of the Self*, BBC-Film 2003. Curtis untersucht die Wirkungsgeschichte des Freud-Neffen Bernays. Das Konzept dieses Psychoanalytikers bestand darin, durch empirische Marktforschung die geheimen Wünsche der Konsumenten zu entdecken und mit Warenangeboten weiter zu stimulieren. Der Mensch als „a constantly moving happiness machine“ sei der Motor für die Wirtschaft und für eine politisch stabile, weil befriedigte Gesellschaft. Dieses Menschenbild unterscheidet sich nur in der zugrunde liegenden Ideologie von dem zur gleichen Zeit im Sowjetsozialismus propagierten. Hier sollte materielle Bedürfnisbefriedigung verbunden mit politischer Bildung einen „neuen Menschen“ schaffen.

<sup>9</sup> Joachim Fest, Vorwort zu Jochen Lang (Hrsg.), *Adolf Hitler. Gesichter eines Diktators*, Hamburg 1968, S. 6.

Die moderne Welt wird zu einer Welt der Wahrnehmung – und damit auch der Täuschungsversuche. Doch bevor wir zu Fragen der Wahrnehmung und dann zu Filmbeispielen übergehen, noch eine methodische Zwischenbemerkung: Mit dem Zugang über die *Wahr-Nehmung* bleiben notwendig andere, nicht minder interessante Gesichtspunkte der historischen Kriegsfilmanalyse außer Acht: Der Kriegsfilm wird hier nicht als historische Quelle (im Sinne einer Bewertung als wahr oder falsch) untersucht, die dargestellten Ereignisse nicht an den Erkenntnissen historischer Kriegsforschung gemessen, wie das einige Historiker getan haben.<sup>10</sup> Es geht auch nicht um die Verfolgung eines bestimmten filmtheoretischen Konzepts, sei es nun semiotisch,<sup>11</sup> ästhetisch, gattungstypologisch<sup>12</sup> oder, wie jüngst, imagologisch.<sup>13</sup> Auch wird nicht explizit zwischen Dokumentar- und Spielfilm unterschieden. Hinsichtlich von Wahrnehmung ist die Grenze zwischen diesen beiden Film-Gattungen fließend. Gegebenenfalls sind beide „performative utterances“,<sup>14</sup> – zugleich mehr oder minder verlässliche Äußerungen über Geschehenes und selbst geschichtsschaffend.

Was ‚spielt‘ sich in der Wahrnehmung ab? Dazu ein paar Bemerkungen über die im Titel verwendeten Begriffe: Visuelle Waffen, Wahrnehmung und Spiel. *Visuelle Waffen*: In einem buchstäblichen, sprachlichen Sinne gilt der Fotoapparat als Schusswaffe: Man ‚schießt Bilder‘, ‚Schuss‘ und ‚Gegenschuss‘ bezeichnen die Blickrichtung der Kamera. Auch das Englische kennt den ‚filmshot‘. „Die Waffen“, schreibt Paul Virilio, „sind Werkzeuge nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Wahrnehmung. Sie sind Stimulatoren der Sinnesorgane und des zentralen Nervensystems.“<sup>15</sup> Die Repetierwaffe oder das Maschinengewehr ähneln dem Filmapparat.<sup>16</sup> Auge und Hand, Wahrnehmen und Kämpfen ergänzen einander und tauschen sich aus. Optische Aufnahme- und Wiedergabegeräte

<sup>10</sup> Marc Ferro, *La grande guerre. 1914-1918*, Paris 1969; Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte*. Der Historiker im Kino, Berlin 1991; Ulrike Oppelt, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm, Stuttgart 2002.

<sup>11</sup> Vgl. Jurij Lotman, *Probleme der Kinoästhetik*. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main 1977. Nach Auffassung des Semiotikers „spricht der Kinematograph zu uns; er spricht mit vielen Stimmen [...] [er] wünscht, dass wir ihn verstehen“, ebd. S. 162. Dabei ist die Mitteilung von ihrem Inhalt zu unterscheiden.

<sup>12</sup> Gerhard Paul, *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder*. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn u.a. 2004.

<sup>13</sup> Christen Petersen/Stephan Jaeger (Hrsg.), *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*, Kiel 2006.

<sup>14</sup> Vgl. die Sprechakttheorie von John L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford 1962 mit Ludwig Wittgensteins Sprachspiel: „In der Praxis des Gebrauchs der Sprache ruft der eine Teil die Wörter, der andere handelt nach ihnen.“ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Teil 1, Nr. 7, in: Ders., *Werkausgabe*, Bd. I, Frankfurt am Main 1984, S. 225-621, hier S. 241.

<sup>15</sup> Virilio, *Krieg und Kino*, S. 10.

<sup>16</sup> Ebd., S. 153f.

werden, wie zu zeigen sein wird, ein entscheidender Bestandteil des militärischen Waffen- und Warnungsarsenals.

*Wahrnehmung:* Bei Filmen denken wir in erster Linie an optische Wahrnehmungen. Von allen sinnlichen Perzeptionen können wir uns den optischen Eindrücken am wenigsten entziehen. Bilder bleiben ‚haften‘, stärker als Töne, Gerüche, als ein Geschmack oder als die Empfindung von etwas Ertastetem. Das erinnerte Bild lässt sich willkürlich und in seinen Einzelheiten vor unser ‚inneres Auge‘ rufen, es lässt sich beschreiben und oft ein Leben lang bewahren. Trotz Prousts bekanntem Plädoyer für den Geruchssinn möchte ich behaupten, dass wir geneigt sind, unserem Gesichtssinn am meisten zu trauen. Freilich, Krieg und Kino haben nicht nur mit optischer Wahrnehmung zu tun. Sie wird durch Akustik verstärkt: durch Waffenlärm und Kriegsgeschrei, Kriegslieder und Fanfaren und nicht zuletzt durch die Filmmusik, die das Geschehen auf der Leinwand emotional unterstreicht. Doch die Akustik wird uns hier nur am Rande beschäftigen.

Das Wort *Wahr-Nehmung* ist selbst ein Spiel mit Worten: Ich nehme mit meinen Sinnen etwas „aufmerksam“ auf und werde mir seiner bewusst. Infolge meiner Perzeption<sup>17</sup> halte ich es für wahr. Warum? Keiner unserer Sinne ist physiologisch unmittelbarer mit dem Gehirn verbunden als der Gesichtssinn. Die Lichteinwirkung auf das Auge (die Kamera) wird über die Netzhaut (den Film) direkt ans Gehirn geleitet und erst dort in bewusste, erkennbare Bilder umgesetzt. Das Zusammenspiel von Auge und Gehirn geschieht automatisch, ohne dass wir uns über diesen Prozess Rechenschaft geben. So stellen wir gewöhnlich das Ergebnis, Bild X, nicht in Frage und ‚nehmen‘ es, *prima vista*, subjektiv als ‚wahr‘. Mehr noch, Gesehenes wird meist auch objektiv als wahr anerkannt. Etwas gesehen zu haben gilt auch juristisch als Beweis. Wittgensteins Vexierbild, der hier abgebildete „H-E-Kopf“ (Abb. 1), scheint das Gegenteil zu beweisen.<sup>18</sup>

Hier kommt das *Spiel* zum Zuge. Krieg und Kino, beides sind gewissermaßen Spielsituationen. Ich verwende den Begriff Spiel im Sinne von Wittgensteins Sprachspiel.<sup>19</sup> Die Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks konstituiert sich erst

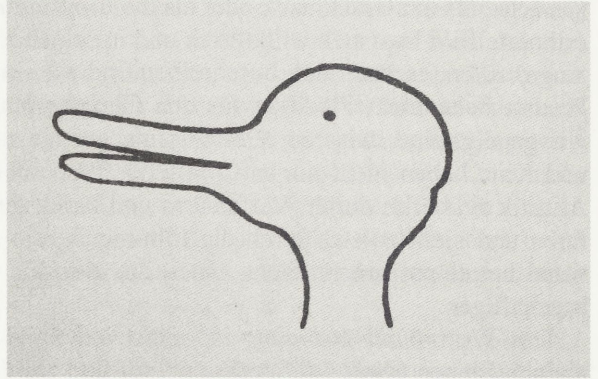
<sup>17</sup> Auch das lateinische *percipio* hat die Doppelbedeutung von ich erfasse, begreife und ich nehme wahr. Vgl. auch Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Teil 1, Nr. 417, S. 411f.

<sup>18</sup> Ebd., Teil 2, Nr. XI, S. 520.

<sup>19</sup> Ebd. Teil 1, Nr. 54, S. 270f. – Wittgenstein, der Theoretiker des Sprachspiels, besuchte mit Adolf Hitler, dem Praktiker der ideologischen Nutzung der Sprache, zur selben Zeit in Linz dieselbe Realschule. Vgl. Kimberley Cornish, *The Jew of Linz*, in: Ders., *Wittgenstein, Hitler and their Secret Battle for the Mind*, London 1998, S. 108-117. – Wittgenstein schreibt über seinen Begriff des Sprachspiels: „Leute, die uns nach dem Erwachen gewisse Gegebenheiten erzählen (sie seien dort und dort gewesen, etc.). Wir lehren sie nun den Ausdruck ‚mir hat geträumt‘, dem die Erzählung folgt. Ich frage sie dann manchmal, ‚hat dir heute nacht etwas geträumt?‘ und erhalte eine bejahende, oder eine verneinende Antwort, manchmal eine Traumerzählung, manchmal keine. Das ist das

in konkreten sozialen Situationen durch die Regeln seines Gebrauchs. Der Krieg ist eine solche Situation mit eigenen Regeln. Dasselbe gilt auch für den Film, der zunächst in seinem filmischen Kontext und dann erst im außerfilmischen Zusammenhang seine Bedeutung erhält. Er ‚handelt‘ nach selbst gesetzten Regeln.

Abb. 1: „H-E-Kopf“, abgedruckt in: Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Teil 2, Nr. XI, S. 520.



Seine suggestive Macht gewinnt der Film durch das Zusammentreffen von Wahrnehmung und Spiel. Unterstützt von den filmischen Mitteln, Aufnahme- und Schnitttechniken sowie Tonbeigaben, vermittelt er unserer Wahrnehmung Bedeutungen – die fast unbemerkt im Übergang vom Sehen zum Begreifen (perceptio) zustande kommen. Je mehr das filmische Spielfeld dem verwandt erscheint, was wir aus unserer Realität kennen, desto leichter werden sich Bewusstseinsgehalte aus lebensweltlichen Zusammenhängen mit filmischen Wahrnehmungen mischen.<sup>20</sup> Was geschieht, wenn dieses Spiel mit der Wahrnehmung einen Krieg zum Gegenstand hat, den es zu rechtfertigen gilt? „Wer die Bilder und die Objektive unter Kontrolle hat, hat die Gesellschaft unter Kontrolle“, sagte jüngst der englische Maler David Hockney aus aktuellem Anlass.<sup>21</sup> Dieser Satz gilt auch für die Geschichte der Propaganda vom Ersten Weltkrieg bis zu den Zukunftsszenarien heutiger ‚Dokudramen‘, auf die wir noch zu sprechen kommen werden.

Sprachspiel. (Ich habe jetzt angenommen, dass ich selbst nicht träume. [...]) [...] Unsere Sprache beschreibt zuerst einmal ein Bild. Was mit dem Bild zu geschehen hat, wie es zu verwenden ist, bleibt im Dunkeln. Aber es ist ja klar, dass es erforscht werden muss, wenn man den Sinn unserer Aussage verstehen will. Das Bild aber scheint uns dieser Arbeit zu überheben; es deutet schon auf eine bestimmte Verwendung. Dadurch hat es uns zum Besten.“ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Teil 2, Nr. VII, S. 504.

<sup>20</sup> Das schließt Fälschungen nicht aus, ganz im Gegenteil, der Film ist mehr als jedes andere Medium für Fälschungen offen. Vgl. David King, *Stalins Retuschen*, Hamburg 1997.

<sup>21</sup> „If you control the images and the lenses then you control the society.“ In seinem BBC-Interview (*Start the Week*, 8.1.2007) ging es um den Film *The Trial of Tony Blair*. Der Film ‚spielt‘ im Jahr 2010. Der englische Premierminister Tony Blair ist bis dahin an der Regierung geblieben und muss sich in einem Gerichtsverfahren wegen Kriegsverbrechen verantworten.

Drei wirksame filmische Mittel der Kontrolle, die schon im frühen Film entwickelt wurden und in Kriegsfilmern mit propagandistischer Absicht häufig vorkommen, sollen hier betrachtet werden. Sie rufen bestimmte Wahrnehmungen hervor: Es sind Montage, Kontrastierung und Hypertrophie.

Vsevolod Pudovkin und Sergej Eisenstein inszenierten in ihren Filmbeiträgen zur Feier des zehnten Jahrestages der Oktoberrevolution den Sturm auf das Winterpalais als zentrale und entscheidende Szene für den Sieg der Bolschewiki. Während Pudovkin in *Das Ende von St. Petersburg* (1927)<sup>22</sup> diesen historischen Moment in eine Spielhandlung mit individuellen Helden einbettete, die dem Zuschauer emotionale Identifikationsmöglichkeiten eröffnet, überließ Eisenstein in seinem Film *Oktober* (1927) den anonymen Massen das Feld. Für beide Regisseure aber war das hauptsächliche filmische Mittel die „Montage der Attraktionen“.<sup>23</sup> Die Verknüpfung disparater Filmbilder schafft symbolische Bedeutungen, die über das konkret Gezeigte hinausweisen und damit den Stummfilm ideologisch wirksam zum Sprechen bringen. Die versteinerte Macht der Vergangenheit zerbricht unter dem Ansturm des Neuen, Lebendigen, das sollte die Botschaft sein. Pudovkin bezeichnete die Montage als „Schöpferin filmischer Wirklichkeit“. „Als ich in *Das Ende von St. Petersburg* vor der Aufgabe stand, einen Großindustriellen darzustellen, suchte ich das Problem dadurch zu lösen, dass ich das Reiterstandbild Peters des Großen dazumontierte. [...] Der Wille, durch die Technik der Montage die Gedanken und die Anteilnahme des Zuschauers zu lenken und zu beeinflussen [...], ist von entscheidender Bedeutung.“<sup>24</sup> Montage ist „das Aufdecken und Aufklären von Zusammenhängen zwischen Erscheinungen des realen Lebens in Filmkunstwerken.“<sup>25</sup>

Ein zweites sinnfälliges Filmmittel ist die Kontrastierung. Sie wird in Kriegsfilmern besonders gern angewandt, um das eigene Gute vom feindlichen Bösen abzuheben. Die nächsten beiden russischen Filmbeispiele aus dem Zweiten Weltkrieg bedienen sich vor allem dieses Gestaltungsmittels. *Die Schlacht von Stalingrad* (1949)<sup>26</sup> ist ein monumentales Kriegsepos in zwei Teilen, das in der tragischen Kapitulation von General Paulus in Stalingrad gipfelt. In diesem Film steht ein besonnener Stalin, der ruhig, geradezu weise die Fäden der strategischen Planung in Händen hält, einem teils kindlich-trotzigen, teils hysterischen Hitler gegenüber, dessen Irrationalität, Inkompetenz und Größenwahn die Nie-

<sup>22</sup> *Das Ende von St. Petersburg (Konec Sankt-Peterburga)*, Regie: Vsevolod Pudovkin, Studio: Mežrabpom-Rus', 1927, Musik von Alfred Schnittke.

<sup>23</sup> Sergej Eisenstein, *Montage der Attraktionen* (1923), in: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.), *Sergej M. Eisenstein Schriften*, Bd. I, München 1974, S. 216-221. Eisenstein definiert seinen Kunstgriff als „jedes aggressive Moment [...], das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt“, ebd. S. 217.

<sup>24</sup> Vsevolod Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript* (1928), in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart <sup>2</sup>1995, S. 73-76, hier 75f.

<sup>25</sup> Vsevolod Pudovkin, *Über die Montage*, in: Ebd., S. 77-99, hier S. 80f., 86.

<sup>26</sup> *Die Schlacht von Stalingrad (Stalingradskaja bitva)*, Regie: Vladimir Petrov, Studio: Mosfil'm, 1949.

derlage heraufbeschwören. Stalin wird hier von Aleksej Dikij gegeben, der dem Generalissimus zwar weniger ähnlich sah als seine häufigere Filmgestalt Michail Gelovani, im Unterschied zu diesem aber den Vorzug besaß, keinen georgischen Akzent zu haben, ein mediales Manko, unter dem der reale Stalin Zeit seines Lebens litt. Überhaupt verstand Stalin es vorzüglich, die Unzulänglichkeiten der Natur mittels Film auszugleichen: Wie Wilhelm II. war auch er seit seiner Kindheit durch einen lahmen Arm behindert, und mit seiner Körpergröße von knapp einem Meter sechzig entsprach seine Statur beileibe nicht seinem Selbstbild. Stattlichere Stalindarsteller haben das im Film wettgemacht.



Abb. 2: Die Deutschen rücken auf der russischen Landkarte als dicke schwarze Pfeile vor.  
Aus: Die Schlacht von Stalingrad (1949).

In *Die Schlacht von Stalingrad* sind sowohl die beiden Führer kontrastiert als auch die Gewalttätigkeit des deutschen Einmarschs dem Leiden des friedlichen Russland gegenübergestellt (Abb. 2): Die Deutschen rücken auf der russischen Landkarte als dicke schwarze Pfeile vor, hinter sich eine Rauchspur von Zerstörung und Brandschatzung zurücklassend. Die Aggression wird musikalisch begleitet von einem kakophonischen *O Tannenbaum*. Die feinen weißen sowjetischen Linien, versuchen symbolisch die schwarzen am Vormarsch zu hindern. Ihre Musik sind wohlklingende Lieder. In diesem Film siegt optisch wie akustisch das Stalinsche Einfühlungsvermögen über den Hitlerschen Machtwahn.



Auch in Michail Čiaurelis Farbfilm, *Der Fall von Berlin*<sup>27</sup> liegt die Kontrastierung buchstäblich wie im übertragenen Sinne in Hell und Dunkel. Mitten in die schmutzig braune Eroberung von Berlin schwebt ein blütenweißer Stalin vom Himmel, der von den Massen, die bis eben noch bis zur Erschöpfung kämpften, frenetisch begrüßt wird (Abb. 3). Die Rolle Stalins spielt diesmal der repräsentative Georgier Michail Gelovani. Die pathetische Musik schrieb Dmitrij Schostakowitsch. Diese Darstellung suggeriert ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit von Volk und Führer und ihrer gemeinsamen Parteinahme für das Gute und Wahre. Beides ist verkörpert im weißen Stalin. Auf der anderen, glücklich besiegten Seite stehen die moralisch zweifelhaften Feinde und dazwischen die exzentrischen linken Intellektuellen, die ihre Befreiung ebenfalls Stalin verdanken.



Abb. 3: Mitten in die schmutzig braune Eroberung von Berlin schwebt der Sieger, ein blütenweißer Stalin. Aus: *Der Fall von Berlin* (1949).

Ein drittes zentrales Stilmittel des Kriegsfilms ist die Hypertrophie. In Leni Riefenstahls Dokumentarfilm *Triumph des Willens*, den sie im Auftrag Hitlers über den sechsten Reichsparteitag 1934 in Nürnberg drehte, ist alles groß und mas-

<sup>27</sup> *Der Fall von Berlin* (*Padenie Berlina*), Regie: Michail Čiaureli, Studio: Mosfil'm, 1949.

senhaft: die Sommerwolken am Himmel, der Reichsadler, die in endlosen Paraden aufmarschierenden Parteitagsteilnehmer, die riesige, bis auf den letzten Platz gefüllte Halle, in der Hitler seine bombastische Schlussrede hält. Im Unterschied zu den auf das Flugfeld stürmenden Massen der russischen Soldaten in *Der Fall von Berlin* sind die Massen in Nürnberg in der Bewegung erstarrte Ordnungen, leblose Konfigurationen, gleichförmig wie Webmuster, die von der über sie wachenden Filmkamera im Flug eingenommen werden. Das ganze demonstriert totalen Ordnungswillen und totale Kontrolle, eine zwanghafte Vision von Vereinigung und Bemächtigung. Alle Individualität ist aufgelöst in schematische Gefüge, paramilitärische Einheit und Einheitlichkeit.

Zwei Jahre vor diesem Parteitag und seiner Verfilmung schrieb Albert Einstein einen Brief an Sigmund Freud und stellte ihm die Frage, ob Kriege nicht vermeidbar wären? Was könnten die Wissenschaften zu solcher Vermeidung beitragen, nachdem die Politik so kläglich versagt habe, wollte er wissen. Freud antwortete auf diesen Brief mit dem Essay: *Warum Krieg?*, in dem er erklärte, die gegensätzlichen menschlichen Triebe von Vereinigung und Zerstörung, von Eros und Thanatos, seien untrennbar verbunden. Was die menschliche Gemeinschaft im Inneren zusammenhalte, seien „der Zwang der Gewalt und die Gefühlsbindungen [...] [ihrer] Mitglieder“.<sup>28</sup> Leni Riefenstahls Film ist eine Demonstration dieser widersprüchlichen Doppelheit: Die durch Kontrolle perfekt funktionierende Gewalt verbindet sich im *Triumph des Willens* mit der Suggestion eines Gefühls unauflöslicher Zusammengehörigkeit.

Es sei aussichtslos, schreibt Freud, „die aggressiven Neigungen der Menschen abschaffen zu wollen“ und eine „Illusion“ zu glauben, Aggressionsneigungen ließen sich durch Befriedigung der materiellen Bedürfnisse und durch Gleichheit unter den Teilhabern der Gemeinschaft beseitigen, wie die Bolschewisten hofften. Man könne nur versuchen, die Aggressionsneigung „so weit abzulenken, dass sie nicht ihren Ausdruck im Kriege finden muss“.<sup>29</sup> Um Ablenkung von Unzufriedenheiten, die sich in Aggressionsneigungen niederschlagen könnten, waren nicht nur die Bolschewisten bemüht. Propaganda und mit ihr der Film trugen im Dritten Reich wie in der Sowjetunion in hohem Maß zu solcher Ablenkung bei. Und auch Edward Bernays, dem anfangs erwähnten Neffen von Freud, war es um Ablenkung zu tun, als er in den USA mit der Lust am Konsum ertragreich experimentierte.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Sigmund Freud, *Warum Krieg?*, in: Ders., *Studienausgabe*, Band IX, Frankfurt am Main 1982, S. 271-286, hier S. 279. Der Essay entstand vier Jahre vor Freuds Emigration aus Wien und ist stärker von früheren Überlegungen zu Fragen der Kultur und Soziologie geprägt, als von der aktuellen Bedrohung.

<sup>29</sup> Ebd., S. 283. Und weiter ebd.: „Vorläufig sind sie auf das sorgfältigste bewaffnet und halten ihre Anhänger nicht zum mindesten durch den Hass gegen alle Außenstehenden zusammen.“

<sup>30</sup> In den USA glaubte man durch die materielle Befriedigung der „desires“ in der freien Marktwirtschaft neben dem ökonomischen auch einen individuellen Nutzen zu erzielen.

Freud schließt seinen Aufsatz *Warum Krieg?* mit einer schwachen Hoffnung: Der Prozess der Kulturentwicklung bewirke eine „fortschreitende Verschiebung der Triebziele und Einschränkung der Triebregungen“. Der Intellekt werde gestärkt, die Aggressionsneigung verinnerlicht. Dieser neu gewonnenen Einstellung widerspreche „der Krieg in der grellsten Weise, darum müssen wir uns gegen ihn empören, wir vertragen ihn einfach nicht mehr, es ist nicht bloß eine intellektuelle und affektive Ablehnung, es ist bei uns Pazifisten eine konstitutionelle Intoleranz“.<sup>31</sup> Soweit Freud an Einstein.

Hitler nutzte das Gefühl der Zusammengehörigkeit für seine Politik, insbesondere für seine persönlichen Machtziele. Zusammengehörigkeit wurde bei derartigen Massenveranstaltungen inszeniert und zelebriert, und sie wurde in Riefenstahls *Triumph des Willens* als durchgängiges Stilmittel hypertrophiert. Das gilt auch für ein gut Teil der gewaltigen Spielfilmproduktion von 1094 Filmen in zwölf Jahren, die Hälfte davon Komödien und Musikfilme, die das Volk bei Laune halten und ihm den Eindruck vermitteln sollten, auf der richtigen Seite zu stehen.<sup>32</sup> Eine Reduzierung der Aggressionsneigung war damit jedoch nicht bezweckt, ganz im Gegenteil. Der im Parteitagfilm allzu handgreifliche Ordnungs- und Kontrollfanatismus verweist bereits auf diese Kehrseite. So schreibt Joachim Fest über die „Theaterexistenz“ Hitler: „Im Scheitern einer Ordnung, hatte der vielfach Gescheiterte, seine Stunde. Unnachahmlich verstand er es, die millionenfach hervorschießenden Gefühle der Lebensangst auszubeuten, dem ziellos wuchernden Hass die Feindbilder zu suggerieren und sich selbst den pseudoreligiösen Sehnsüchten als Objekt und Abgott anzubieten.“<sup>33</sup> Was das Kriegsministerium im Ersten Weltkrieg mit seiner Reichsstelle für Propaganda gefordert hatte, um das Ansehen Wilhelm II. zu retten, war nun zu einem ausgewachsenen System der Täuschung geworden.

Wie hat sich das Verhältnis zwischen Krieg und Kino in jüngster Zeit weiterentwickelt? Wozu braucht die Politik des Krieges den Film heute? Wir hatten festgestellt, dass die Beeinflussung der Wahrnehmung umso effizienter funktioniert, je enger und geschickter das Filmspiel mit der Realität verknüpft wird. Mit weiter verbesserter Technik gelang es zunehmend, den Faktor Zeit zu mobilisieren. Je näher der Filmbericht dem Kriegsgeschehen zeitlich steht, desto authentischer scheint er zu sein. Der Golfkrieg 1991 gilt als ein Gipfelpunkt dieser Entwicklung. Er war ein „Krieg in Echtzeit“,<sup>34</sup> hier fiel der TV-Film mit dem Kriegsereignis zeitlich zusammen. Eine so inszenierte Gleichzeitigkeit generiert den ästhetischen Schein der Augenzeugenschaft, einer persönlichen, wenngleich gefahrlosen, scheinbar eigenen Teilhabe am Kriegsgeschehen. Mit der Qualität

Tatsächlich aber kehrte dieser Zivilisationsgewinn die Aggressionen, die nicht nach außen treten durften, nach innen. Neurosen waren die Folge.

<sup>31</sup> Freud, *Warum Krieg?*, S. 286.

<sup>32</sup> Vgl. Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, Stuttgart 1969.

<sup>33</sup> Fest, *Adolf Hitler*, S. 8.

<sup>34</sup> Paul Virilio, *Krieg und Fernsehen*, München 1993, S. 17f., 35, 39.

eines ‚ich habe es selbst gesehen‘ entfällt die kritische Distanz des Wahrnehmenden. Mehr noch: Mit der Gleichzeitigkeit verlieren wir die Chance zu vergleichen, denn die Information, die uns erst nach unserer visuellen ‚Teilhabe‘ erreicht, ist von vornherein als sekundär diskreditiert. Es erübrigt sich zu sagen, dass die Filmtechnik sich nicht nur in ihrer Aufnahme- und Übertragungsfertigkeit für den Echtzeitkrieg rüstete, auch Schnitt und Montage sowie das Mittel der Kontrastierung waren weiterhin nutzbar und wurden genutzt. Was wir über den Golfkrieg wissen, haben wir aus Filmen; CNN zeigte, was wir sehen ‚sollten‘. Lediglich die Demonstration der Grandiosität von Herrschern passt in der demokratischen Szenerie nun nicht mehr ins Bild.

Heute ist die filmische Illusion auf neue Weise zum Hilfsmittel der Kriegsstrategen geworden. Damit bedient die Filmwaffe mindestens drei kriegerische Ziele. Zum einen hat der Film die militärischen Trainingslager erobert. In Simulationsspielen am Bildschirm werden Kriege antizipiert und geprobt, hier wird das Agieren von Soldaten und das Entscheiden ihrer Offiziere unter Stress und widrigen Rahmenbedingungen virtuell ausgetestet. Zum anderen hat sich, je nach Umständen, ein wesentlicher Teil der eigentlichen Kriegsführung auf die Bildschirme verlagert. Das Fadenkreuz auf dem Monitor ersetzt die Konfrontation mit dem Feind, der Angriff erfolgt auf Knopfdruck, die Vernichtung geschieht (lassen wir einmal die auch hier gelegentlich beklagten Fälle ‚menschlichen Versagens‘ beiseite) mit digitaler Präzision und aus der Ferne. Hier ist der Krieg steril verpackt zum mathematischen Kalkül geworden. Mit solch virtueller Abstraktion lässt sich das ‚schmutzige Geschäft‘ leichter den Unwägbarkeiten menschlicher Emotionen entziehen. Der Faktor Mensch wird gezielt einsetzbar, ‚sicherer‘ gewissermaßen im Sinne der Kriegsstrategen. Wer allerdings glaubt, dass dieser technische Fortschritt geeignet ist, die Angst vor Bedrohung zu mindern, sieht sich getäuscht.

Denn es gibt ein drittes Ziel. Dokumentarfilme wie der amerikanische Fernsehfilm *War and Technology* (2000) preisen den gewaltigen technologischen Fortschritt im militärischen Sektor – und warnen zugleich vor der exorbitanten Zunahme „unsichtbarer Gefahren“. Die Bedrohung, vor allem auch die vermeintliche Bedrohung durch nicht wahrnehmbare chemische und biologische Waffen sowie durch nicht vorhersehbare terroristische Angriffe wird prophylaktisch ‚ins Feld geführt‘, um mit einer Mischung aus Werben um Vertrauen und Schüren von Angst Wählerstimmen zu sichern und die eigentlichen Kriegsziele zu bemänteln. In diesen Filmen wendet sich die visuelle Waffe in erster Linie gegen den wehrlosen Wahr-Nehmenden selbst. In einer Zeit, in der der ‚weise Feldherr‘ nicht mehr zieht, wird die Emotion des Publikums – wir kennen das bereits als probates Mittel des Propagandafilms – zur scheinbar rationalen Rechtfertigung des Krieges missbraucht.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Vgl. auch Philipp Sarasin, „*Anthrax*“: Bioterror als Phantasma, Frankfurt am Main, 2004.

Doch der Film hat die Realität nicht nur eingeholt. Er hat sie überholt. In der Produktion von Mythen war die Phantasiemaschine Hollywood der Politik immer schon einen Schritt voraus. Ende der 1990er Jahre nahm sie die Wirklichkeit vorweg. „Hollywood is about visual human experience“ heißt es einleitend in der Dokumentation *A Warning from Hollywood* (2002).<sup>36</sup> Terrorwarnungen aus dem Pentagon machten in dieser Zeit den Stoff ‚Terror‘ für Hollywoods Filmemacher interessant. Man begann für mögliche Filmplots zu recherchieren, besprach sich mit Mitarbeitern des CIA und des FBI und schrieb die Drehbücher so realitätsnah wie möglich. 1996 wurde der Spielfilm *Executive Decision* gedreht.<sup>37</sup> Er entstand im Informationsaustausch mit dem Pentagon, das eigens eine Kontaktperson („Pentagon Film Liaison“) bereitstellte und das Drehbuch daraufhin überprüfte, dass kein sicherheitsrelevantes Material auf die Leinwand käme. Der Film handelt von einer Flugzeugentführung durch Mitglieder einer arabischen Terrororganisation auf dem Flug nach Washington!

Unter ähnlichen Bedingungen drehte Edward Zwick 1998 *The Siege* (Die Belagerung).<sup>38</sup> Auch dieser Film nimmt die historischen Ereignisse vorweg: Hier wird die spätere Angst-Projektionsgestalt Usama Bin Laden aufgespürt und festgenommen. Der von Terroristen entführte vollbesetzte Omnibus im Zentrum der Stadt fliegt erst in dem Moment in die Luft, als sichergestellt ist, dass alle Kameraaugen auf die Entführung gerichtet sind. „Terror really is theatre. Terror is always waiting for the cameras“, sagt die Kommissarin im Film. Auf den 11. September 2001 angesprochen und darauf, ob man 1998 bei CIA diese Filmgeschichten für eine reale Möglichkeit gehalten habe, antwortete der Vertreter der „Pentagon Film Liaison“ 2002 im Interview offenherzig: „Not really. No. We existed in this radical innocence.“<sup>39</sup> Tom Clancy hingegen hatte für seinen Roman *Red Rabbit* bereits Mitte der 1990er Jahre im Intelligence Service recherchiert und dann die Umstände des ersten Anschlags auf das World Trade Centre 1993 mit dem in Verbindung gebracht, was ihm am plausibelsten erschien in der Welt der Kameras: Alle, die ganze Welt sollte den Anschlag sehen können! Genau das war sichtlich auch die Devise des 11. September 2001 und der Grund für den zeitversetzten zweiten Anschlag. Er entsprach ganz dem Drehbuch zu *The Siege*: „Die Entführer sind nicht gekommen, um zu verhandeln; sie warten auf die Kameras!“<sup>40</sup>

<sup>36</sup> *September 11: A Warning from Hollywood*, Regie und Produktion: Ricardo Pollack. Gesendet in BBC-Panorama, 24. Mai 2002.

<sup>37</sup> *Executive Decision*, Regie: Stuart Baird, Produktion: Warner Brothers, 1996.

<sup>38</sup> *The Siege* (1998), Regie: Edward Zwick, Drehbuch: Lawrence Wright nach der Romanvorlage von Tom Clancy, *Red Rabbit*. Der deutsche Verleihtitel des Films ist: *Ausnahmezustand*.

<sup>39</sup> Interview in: *September 11: A Warning from Hollywood*.

<sup>40</sup> Ein weiteres, satirisches Beispiel eines Films, der nachträglich von der Realität eingeholt wurde und in dem auch ein Krieg zur Vertuschung unbequemer Wahrheiten herhalten muss, ist *Wag the Dog* (1997), Regie: Barry Levinson. Ich danke Manfred Berg für den freundlichen Hinweis.

Im Herbst 2004 brachte die BBC eine dreiteilige Dokumentation von Adam Curtis heraus: *The Power of Nightmare*.<sup>41</sup> Sie enthält nebenbei eine bemerkenswerte Antwort auf die Frage, wie es möglich war, dass die Kameras und Filmapparate die Wirklichkeit überholt haben. In aufwändig recherchierten Interviews geht Curtis der amerikanischen Angstmache nach und zeigt, wieweit sie ein Produkt der Phantasie ist und wofür die amerikanische Politik den Alptraum brauchte. Die Erklärung reicht bis auf Leo Strauss (und dessen Lehrer Carl Schmitt) zurück sowie in die späten 1940er Jahre, als der amerikanische Konservatismus den bis dahin Kriegsverbündeten Russland zum Hort des Bösen und Feind Nr. 1 erklärte, um auf der Basis dieses Feindbildes sich selbst zum Schutz und Schild der Vereinigten Staaten stilisieren zu können.<sup>42</sup> Viele Jahre lang sicherte die immer wieder angeheizte und von so genannten Experten geförderte Kampagne ‚Bedrohung durch die geheime sowjetische Militärtechnologie‘ („Reds under your bed“) in Amerika dem konservativen Lager Wählerstimmen. Dazu trug unter anderen auch der Osteuropahistoriker Richard Pipes bei. Ohne konkrete Beweise zu haben, war er persönlich überzeugt und vertrat das als „Experte“ auch öffentlich, es „müsse“ in der Sowjetunion hinter dem, was offen gesagt wird, und dem, was der CIA und andere westliche Nachrichtendienste aufdecken konnten, noch etwas anderes geben, „a hidden mindset [...], secret weapons [...], something so sophisticated that it is undetectable“.<sup>43</sup> Mit der Auflösung des Ostblocks 1991 ging dieses Feindbild verloren, nicht aber die inneramerikanische Notwendigkeit, ein solches zu haben. Ein neues Feindbild musste kreiert werden; es wurde eine noch größere Phantasmagorie als das frühere. Im ‚Remake‘ verkörperte Saddam Hussein die Rolle, die Stalin und seine Nachfolger im Amt früher gespielt hatten. Wie Stalin war auch Saddam einst mit den USA verbündet gewesen und von ihnen gefördert worden. Wie jenem wurde jetzt auch diesem der Besitz geheimer Waffenarsenale vorgeworfen, die zwar „unsichtbar und nicht zu finden“ seien, aber dennoch „ganz gewiss vorhanden“.<sup>44</sup>

Die Weltpolitik scheint ein Film zu sein, dem je nach Bedarf das eine oder andere Drehbuch unterlegt wird. Täuschungen sind erlaubt und vielfach sogar geboten. Hauptsache, sie werden vom Publikum für wahr genommen.

<sup>41</sup> Der Film wurde im Januar 2005 von BBC 2 ausgestrahlt und ist inzwischen über das Internet unter <http://video.google.com> öffentlich zugänglich. Im amerikanischen Fernsehen wurde er nicht gezeigt.

<sup>42</sup> Leo Strauss kam 1933 in die USA, wo er an verschiedenen Universitäten lehrte. Er vertrat die Ansicht, der politischen Elite sei es erlaubt, zur Kontrolle der unwissenden Massen, wenn nötig, Betrug und Täuschung, religiöse Inbrunst und andauernden Krieg einzusetzen.

<sup>43</sup> Interview mit Richard Pipes, in: *The Power of Nightmare*.

<sup>44</sup> Ebd.