Martin Nies

»DEATH IN THE MAKING«

Reflexionen über Journalismus und Fotografie im
Kriegsberichterstattungsfilm der 1980er und -90er Jahre

Seit Beginn der 1980er Jahre etabliert sich neben den Kriegsfilmern, deren zentrale Handlungsträger Soldaten bei der Ausübung von Kampfhandlungen oder militärischen Operationen sind, mit dem Kriegsberichterstattungsfilm ein Subgenre, das die mediale Repräsentation des Krieges durch den Journalismus in den Mittelpunkt der Narration stellt.¹ Die Protagonisten dieser Filme sind bei einem kriegerischen Konflikt zunächst als fremde und neutrale Beobachter anwesende Journalisten, die selektiv Sachverhalte und Ereignisse in sprachliche oder ikonografische Zeichen transformieren und als Text- oder Bildinformation einer Öffentlichkeit kommunizieren. In allen untersuchten Filmen, DIE FÄLSCHUNG (Volker Schlöndorff, BRD/F 1981), THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY (EIN JAHR IN DER HÖLLE, Peter Weir, AUS/USA 1983), UNDER FIRE (Roger Spottiswoode, USA 1983), THE KILLING FIELDS (SCHREIENDES LAND, Roland Joffe, GB 1984), SALVADOR (Oliver Stone, USA 1986), BEFORE THE RAIN (VOR DEM REGEN, Milcho Manchevski, GB/MAZ 1994) und WARSHOTS – KRIEGSBILDER (Heiner Stadler, D 1996) ist gesetzt, dass die öffentliche Wahrnehmung des Krieges keine Unmittelbare ist, sondern aus der Rezeption sekundärer Zeichen des Krieges resultiert, die über eine Vielzahl von Instanzen, die potenziell differente Interessen verfolgen, vermittelt werden: neben dem Journalisten durch seine Informanten, Übersetzer, die Nachrichten- oder Bildredaktionen, die Medien und durch die Einflussnahme politischer Vertreter und von Zensurbehörden.

¹ Zur Genrediskussion wie auch zur Problematik der Abgrenzung von »Kriegsfilm« und »Antikriegsfilm« vgl. Hickethier 1990, Strübel 2002, Pabst 2004 und Baumgart 2004.

Stephan Jaeger
Christer Petersen

**ZEICHEN DES KRIEGES
IN LITERATUR, FILM UND DEN MEDIEN**

Band 2 Ideologisierung und Entideologisierung

Ludwig

Aber der Vermittlung geht bereits die Entscheidung voraus, welcher Sachverhalt, welches Ereignis überhaupt Nachrichtenwert hat, ›bedeutend‹ ist. Der Kriegsberichterstatterfilm reflektiert die Produktionsbedingungen von medialen ›Bildern‹ des Krieges im Moment ihrer Entstehung, also den Beginn des Prozesses, in dem einzelne Images eine öffentliche Vorstellung, ein Gesamtbild des dokumentierten Krieges prägen. Diese Images sind im Augenblick ihrer Produktion keineswegs ›ursprünglich‹, denn Reportagen aus früheren Kriegen beeinflussen bewusst oder unbewusst schon die Wahrnehmung des Journalisten und den Modus seiner Berichterstattung. Einige Filme explizieren diesen Sachverhalt am Beispiel der Kriegsphotografie, wenn sie Fotografen nach ›klassischen‹ Ansichten des gegenwärtigen Krieges suchen lassen, die bekannte Vor-Bilder zitieren. Auf diese Weise generiert sich eine Ikonografie des Krieges: Die bereits vorhandenen Bilder erzeugen neue Fotografien als deren Aktualisierungen.

Das Besondere des gegenwärtigen Krieges erscheint dann lediglich in der Radikalisierung der Abbildungen des bereits Gesehenen. So ergibt sich ein Spannungsfeld einerseits zwischen den immer wiederkehrenden Ansichten aus verschiedenen Kriegen, die in ihrer Redundanz postulieren, allgemeine ›Wahrheiten‹ über Krieg auszusagen, Repräsentationen von ›Krieg an sich‹ zu sein, und andererseits der Problematik, das Spezifische des gegenwärtigen Krieges zu erfassen. In den Filmen erhalten die thematisierten Kriege den Status des Besonderen gerade nicht über die intradiegetische bildliche Repräsentation gezeigter Fotografien, sondern als ein Erzählenswertes über die filmische Narration. Dies geschieht, indem sie die zunächst als neutral und routiniert dargestellten Journalistenfiguren in das Geschehen involvieren, ihre Stellungnahme erzwingen und ihre Macht über die Bilder angesichts dieses Krieges in Frage stellen. Krieg ist nicht per se ein Ereignis für die Reporter, erst im Laufe des erzählten Geschehens erhält der jeweils erzählte Krieg diesen Status. Zunächst von der Metaebene des Beobachters aus, der nach möglichen Beschreibungsmustern sucht, als einer von vielen wahrgenommen, wird der jeweils spezifische Krieg zu einer authentischen Erfahrung am eigenen Körper. Mit Ausnahme der Fotografenfigur in *DIE FÄLSCHUNG* (Volker Schlöndorff, BRD 1981), deren Zeichenhaftigkeit gerade in ihrer Nicht-Entwicklung besteht, gelangen die Protagonisten sukzessive zur Einsicht der Notwendigkeit einer persönlichen Parteinahme und Einmischung.

Die Historizität der Kriege, in denen die Filmhandlungen situiert sind, spielt also nur insofern eine Rolle, als die Filme deren Besonderheit postulieren. Denn, so formuliert es implizit jeder der Filme neu, erst genau dieser Krieg, auf den er referiert, provoziert in seiner Einzigartigkeit die Involvierung der Figur und vermag ihre professionelle Distanz zu den Ereignissen durch ethische, psychische und physische Betroffenheit in Frage zu stellen.

Oliver Stones *SALVADOR* etwa führt zu Beginn der Filmhandlung den Protagonisten Richard Boyle bei der Jagd nach einem Auftrag für eine Reportage über El Salvador als einen Reporter ohne Berufsethos ein, für den ein Krieg nur einen Job bedeutet:

Boyle: »So wie es in Salvador aussieht, wird es bald knallen, schickt mir mal einen Presseausweis und zwei Riesen und ich besorg euch gutes Material. Na, ist das ein Angebot?«

Nancy: »Ausgeschlossen.«

Boyle: »OK, OK, wie wäre es mit einem neuen Presseausweis?«

Nancy: »Lass uns zufrieden, Boyle, uns langt es.«

Boyle: »Nun habt euch nicht so, lasst mich nicht hängen.«

Nancy: »Die 2500 Dollar für den Libanonjob hast du doch in Griechenland verhurt.«

Boyle: »Aber bei den Moslems sind doch die Nächte traurig. Na schön, ich sehe das nicht so eng.«

Nancy: »Du verlierst Tickets, Filmmaterial und bringst uns alle in Verruf.«

Boyle: »Sekunde, ihr habt immer eure Stories bekommen oder nicht? Wie war das mit der IRA? Die Briten haben mich in Belfast gefoltert. Und was war mit Kambodscha? Ich war der letzte Reporter, nicht Sydney Schanberg. Der schluckte längst Cocktails in Paris und mich haben die Roten Khmer verprügelt.« (3:09)²

² Da bis jetzt in Deutschland nur wenige der hier behandelten fremdsprachigen Filme in den Originalfassungen erhältlich sind, werden für die Untersuchung – nicht zuletzt auch aus Gründen der intertextuellen Vergleichbarkeit deutscher und ausländischer Filme – konsequent die deutschen Synchronfassungen zitiert, also in der Form wie sie in Deutschland rezipiert worden sind. Weil die Synchronisation potenziell die Originaldialoge mit neuen oder modifizierten Bedeutungen überschreibt, müssen die deutschen Filmversionen als ›eigene Texte‹ verstanden werden.

Neben der Einführung in die Konzeption der Figur hat diese Szene die Funktion, die Besonderheit der kommenden Kriegserfahrungen Boyles in El Salvador gegenüber seinen bisherigen hervorzuheben. Darüber hinaus eröffnet sie einen filmisch-intertextuellen Diskurs, denn die Anspielung auf den Pulitzer-Preisträger Sydney Schanberg muss auch auf den Film *THE KILLING FIELDS* bezogen werden, der auf Schanbergs im *New York Times Magazine* veröffentlichten Erlebnissen in Kambodscha basiert.

Aber es ist nicht allein diese Allusion, die eine Dialogizität zwischen den hier behandelten Filmen eröffnet und damit eine kontrastive Analyse nahe legt. Vergleicht man erstens die dargestellten Konflikte, zweitens die Konzeptionen und Entwicklungen der im Zentrum der Figuration stehenden und stets auffällig oppositionell charakterisierten Text- und Bildjournalisten, drittens die Selektion des jeweiligen kriegerischen Konfliktes, der als Referenzrahmen des Geschehens fungiert und viertens die filmische Inszenierung dieser Kriege in Abgrenzung von der intradiegetischen fotografischen »Abbildung« derselben, zeigt sich, dass einige der Filme intertextuell im Sinne einer Reihe von Modell und Gegenmodell gedeutet werden können, unter anderem indem sie die Problematik der Involvierung des Journalisten relational gegenüber dem jeweiligen Referenzfilm radikalisieren.

Fotografien als Zeichen des Krieges

Obwohl im Kriegsberichterstatterfilm Text- und Bildberichterstattung oftmals nebeneinander behandelt werden, ist die filmische Reflexion insbesondere über die Fotoreportage für eine Untersuchung der Zeichen des Krieges relevant, da die Kriegsfotografie schon medial bedingt die grundsätzlichen Probleme des Dokumentarismus potenziert. Die perspektivisch bedingte Mittelbarkeit der sprachlichen Darstellung eines Sachverhalts oder Ereignisses ist evident, auch wenn sie noch so unvor-eingenommen scheint. Dagegen wird der Fotografie, obwohl auch sie aus einem bestimmten Blickwinkel aufgenommen ist, eine Autorität in der »Wiedergabe von etwas Realem« zugeschrieben (Sontag 2003: 33).³ Vordergründig authentisches Dokument eines raumzeitlichen Wirklich-

keitsausschnittes, gefertigt von einem technischen Apparat, ist das fotografische Bild tatsächlich Ergebnis einer Vielzahl von Einflussnahmen des Fotografen. Bekanntlich entscheiden die Wahl des Sujets, des Motivs, der verwendeten Kamera, des Filmmaterials, der Perspektive, des Bildausschnittes, der Auslösemoment, die Lichtinszenierung, Belichtungsdauer, Tiefenschärfe und Dunkelkammer- bzw. Computernachbearbeitung über das Bildresultat.⁴ Darüber hinaus bestimmen fotografische Vorbilder sowie motivische und ästhetische Repertoires die Bildidee und -realisation. Trotz dieser Einschränkungen muss – vom Fall der Fotomontage bzw. der digitalen Bildmanipulation abgesehen – das Abgebildete in irgendeiner Form vor der Apparatur stattgefunden und Lichtspuren des Realen gezeichnet haben. Diese Besonderheit der Fotografie ermöglicht dem Kriegsberichterstatterfilm die Reflexion über mediale Repräsentationen des Krieges anhand eines Spektrums, das potenziell die Abbildung des Realen, seine Ästhetisierung, das fotografische Zitat und die Inszenierung von Bildern bis hin zur Fälschung umfasst. Und da die Fotografie nicht nur ein dem Film verwandtes Medium ist, sondern seine technische Grundlage, ist die Reflexion über diese implizit auch eine Selbstreflexion über die Repräsentationsmöglichkeiten des Films. Daraus ergibt sich eine weitere Vergleichsebene zwischen fotografischen

- ³ Vgl. hierzu etwa auch Luc Boltanski (1983: 137f.), der sich deutlich idealisierend über die Beziehung von Fotografie und Presseberichterstattung äußert: »Die Verwendung der Photographie zur Dokumentation von Ereignissen und ihre Verbreitung durch die Presse – beides scheint den objektiven Möglichkeiten der photographischen Technik und der gesellschaftlichen Definition der photographischen Praxis zu entsprechen. Alles spricht dafür, die Photographie, das objektive Medium par excellence zur Erfassung des Wirklichen, und die Presse zusammenzuführen, deren Funktion darin besteht, die realen menschlichen Handlungen mitzuteilen. Deshalb müsste der Gebrauch, den die Presseleute von der Photographie machen »selbstverständlich« sein.«
- ⁴ Vgl. hierzu etwa auch die Überlegungen von Jean Baudrillard (1991: 99f.): »Gegenstände von Informationen sind gleichermaßen Ereignisse einer Selektion, einer Montage, einer Filmaufnahme, sie haben die »Realität« schon getestet und ihr nur Fragen gestellt, die ihnen »entsprechen«. Sie haben die Realität in einfache Elemente zerlegt und sie zu Szenarios mit klaren Gegenständen wieder zusammengefügt – genau wie der Photograph, der seinem Gegenstand Kontraste, Beleuchtung und Kamerawinkel aufzwingt (jeder Photograph kann das bestätigen: man kann alles machen, es genügt, das Original aus dem richtigen Blickwinkel einzufangen, in dem Augenblick, in dem die Brechung des Lichts aus ihm eine *exakte Antwort* auf den blitzschnellen Test des Apparats und seines Codes macht).«

Bildern des Krieges und ihrer Problematisierung in der Diegese einerseits sowie der filmischen Inszenierung des Krieges in Erzählen und Erzähltem andererseits.

Wenn die Filme vorführen, dass die Bilder bei der Semiotisierung des, Besonderen des Referenzkrieges versagen, dann implizieren sie, diese selbst über die Narration zu leisten und behaupten darin einen Mehrwert gegenüber der Fotografie bei der Veranschaulichung von (historischer) Realität und der Spezifität der Ereignisse. Der Vorspann von *SALVADOR* betont, dass der Film auf realen »Ereignissen basiert«, die Charaktere aber »fiktionalisiert« wurden (1:38) – er nimmt also nur in Anspruch, was auf die meisten Kriegsfilme zutreffen dürfte, die auf historische Kriege bzw. Schlachten referieren. Dass der Sachverhalt an dieser Stelle expliziert wird, ist aber vielmehr ein weiteres Merkmal der Selbstreflexivität. Der behauptete narrative Mehrwert des Films gegenüber der Fotografie besteht darin, dass ein statisches Bild, wie »realistisch« es auch sein mag, ohne kontextualisierende Bildunterschrift nicht die Geschichte hinter dem Bild vermitteln kann. Einige Kriegsfotos bedürfen allerdings keiner Geschichte, weil sie einen unmittelbaren Aussagewert haben. So benötigen Abbildungen des Leidens oftmals keine Erläuterung des situativen Zusammenhanges, um verstanden zu werden. Gerade in diesen Fotografien wird aber ein semiotischer Widerspruch deutlich, denn einerseits postulieren sie die Authentizität des abgebildeten Leidens, andererseits sind sie zitierte Klischees.

Zu dem kanonischen Bildrepertoire des Krieges gehört z.B. die fotografische *Pieta* oder seit Robert Capas Fotografie vom sterbenden Milizionär im spanischen Bürgerkrieg (1936) die Aufnahme vom Moment des Sterbens, des »Death in the Making« wie der Titel seines ersten Fotobandes lautet (1938). Fünf von sieben der untersuchten Kriegsberichtersteratterfilme im engeren Sinne – also die Kriegsfilme, in denen Kriegsberichtersteratter nur in einer Nebenhandlung agieren, ausgenommen – konstruieren den Involvierungsprozess des Fotografen um Bilder vom Todesaugenblick. Hierbei werden zwei Varianten unterschieden: erstens, das Opfer erleidet wie auf Capas Bild den Tod im Vollzug einer Kampfhandlung, zweitens, es handelt sich um eine Exekution – eine Referenz auf die zur »Ikone des Vietnamkrieges avancierte« Aufnahme von Edward T. Adams (Paul 2004: 355). Sie zeigt die Erschießung eines Viet-

cong-Angehörigen auf offener Straße in Saigon. Diese »klassischen« Motive sind – semiotisch betrachtet – insofern optimale Repräsentationen des Krieges als sie mit dem Sterben das abbilden, was im Krieg wesentlich getan wird. Sie konkretisieren und individualisieren das Abstraktum »Krieg« und sind zugleich verallgemeinerbare Versinnbildlichungen von »Krieg an sich«. Die Filme funktionalisieren nun gerade diesen Typus der Kriegsfotografie, weil sich in ihm die Problematik von der Involviertheit des anwesenden Fotografen verdichtet: Um das Ereignis dokumentieren zu können, muss der Fotograf dulden, dass es geschieht. Zu den intertextuellen Referenzen der Filme untereinander gehört eine in ihrer Chronologie sich sukzessive steigende Mitwirkung der Fotografenfigur an dem fotografierten Tod.

Interessant ist auch, wie die Filme in der Inszenierung dieses Momentes verfahren. Während das Foto nach Henri Cartier-Bresson den »entscheidenden Augenblick« entsprechend dem Titel einer seiner einflussreichsten Publikationen abbilden sollte (1952 bzw. 1999), kann der Film den Vorgang des Tötens *in actu* zeigen. Es fragt sich, ob er sich im entscheidenden Moment distanziiert, indem er den Kamerablick abwendet, ob er sich die Perspektive des Fotoapparates zu Eigen macht, nur das Bildresultat zeigt oder »dranbleibt«, also mehr darstellt als das Foto.

Im Kriegsberichtersteratterfilm findet nun eine Repräsentation von Zeichen des Krieges und eine diskursive Auseinandersetzung mit der medialen Repräsentation von Zeichen des Krieges auf verschiedenen Ebenen statt: Eine erste Referenzebene bildet der jeweils thematisierte historische Krieg, die zweite die Kriegsberichterstattung im Allgemeinen und/oder im Besonderen (z.B. bestimmte Fotografien wie die Capas oder der Artikel Sydney Schanbergs), eine dritte Ebene eröffnen filmisch-intertextuelle Dialoge unter den Filmen des Genres. Die erste Repräsentationsebene bildet der Discours des Filmes, also die Modi des Erzählens und Darstellens, die zweite die Diegese (die dargestellte und die erzählte Geschichte im Sinne einer intrafilmischen »Realität«), die dritte die intradiegetischen Diskurse über Fotografie bzw. Journalismus und die vierte die intradiegetisch angefertigten Fotografien und Artikel, wobei die filmische Fiktion postuliert, diese bildeten die erste Stufe der Repräsentation des intradiegetisch »realen« Krieges. Hinzu kommt eine implizite selbstreflexive Ebene, die die in der Diegese verhandelten Medien in Relation zu dem

Medium Film stellt. Die Repräsentations- und Referenzebenen zeigen in der Komplexität ihrer Relationen, dass der Kriegsberichtersterterfilm nicht ein Film über den Krieg ist, sondern über seine Zeichen. Am Beispiel des Themas Kriegsfotografie und Kriegsfotografen lassen sich in den Filmen verschiedene semiotische Aspekte und Funktionalisierungen differenzieren.

Das Foto als Ware: DIE FÄLSCHUNG

Als Romanverfilmung bezieht sich Volker Schlöndorffs *DIE FÄLSCHUNG* auf eine weitere Referenzebene: die eines literarischen Ausgangstextes (Born 2002, Originalausgabe 1979), der seinerseits schriftlich über Zeichen des Krieges in Wort- und Bildjournalismus reflektiert und die der Film wiederum medial transformiert. Im Rahmen einer filmischen ›Authentizitätskonstruktion‹ wurde der Film an Originalschauplätzen in den Trümmern des durch den libanesischen Bürgerkrieg zerstörten Beirut gedreht. Er beschreibt zwei Journalisten, von denen der Textberichtersterter Georg Laschen die eigentliche Hauptfigur und den Fokalisierungsmittelpunkt darstellt, der Fotograf Hoffmann dagegen eine kontrastive Funktion hat. Die Titel gebende »Fälschung« ist nicht etwa eine gefälschte Fotografie, sondern bezeichnet metaphorisch Laschens Lebenskrise, in dem Sinn, dass er sein Leben und seine Tätigkeit als ›nicht authentisch‹ begreift (1:30). Im Laufe des Geschehens ermordet er in Beirut einen unbekanntem Araber und bezieht aus der Tat ein nunmehr ›authentisches‹ Lebensgefühl:

Es geht mich vieles nichts mehr an und deshalb kann ich dir schreiben in einer luftigen verbindungslosen Stimmung. Arbeiten will ich schwer, wie, ich weiß noch nicht. Vielleicht bin ich auch nur krank geworden. Einen Anlass abzureisen, gibt es nicht. Stattdessen Genugtuung über die Einmischung, Freude darüber, nicht wieder nur empört zu sein über die Ruchlosigkeit der Menschen, sondern dazugehören, eingemischt zu sein, ein verzweifelt Interesse am Tod eines anderen gehabt zu haben. (97:38)

Eine Involvierung des Journalisten in das Kriegsgeschehen findet hier nicht als Parteinahme statt, sondern in der Ermordung eines Unbeteiligten auf Grund einer persönlichen Krise. Der Film suggeriert, dass Laschen sich von der allnächtlichen Atmosphäre willkürlicher Gewalt mitreißen lässt und den Mann stellvertretend für den arabischen Liebhaber auch seiner Geliebten tötet. Ist sein bisheriges Dasein als eine ›Fälschung‹ verstanden und die ›Tat‹ dagegen als eine Authentifizierung von ›Leben‹, so machen die Umstände des Mordes aber deutlich, dass dieser letztlich nur einen Substitutionsakt darstellt und die Befriedigung über die ›Einmischung‹ einen weiteren Selbstbetrug. Auch die zirkuläre Struktur des Films verweist eher auf die Folgenlosigkeit der Tat. Zu Beginn und am Ende der Narration steht der Protagonist vor seinem Haus an der Elbe in demselben Regen, wobei der Filmanfang die Erzählung nach dem Ende fortsetzt. Die Rückkehr aus Beirut sowie die Vorbereitung der Reise und die Abreise nach Beirut sind so montiert, dass sie keine kausale, logisch-chronologische Geschehensfolge ergeben, sondern einen Kreis, in dem Anfang und Ende, Ursache und Wirkung nicht identifizierbar sind: ›Nach dem Krieg‹ ist hier gleichbedeutend mit ›vor dem Krieg‹. Das bedeutet, dass *DIE FÄLSCHUNG* das Besondere, den Ereignischarakter dieses Krieges und der ›Tat‹ negiert, denn beides vermag nicht die Kreisstruktur zu durchbrechen und dem Protagonisten ein ›neues Leben‹ zu ermöglichen.

Krieg und Mord haben in der von vornherein gestörten Ordnung der dargestellten Welt vielmehr den Status von Beiläufigkeit und Normalität: Die Ehekrise in Deutschland, ein tagsüber in Beirut durch Heckenschützen gefährdetes Alltagsleben zwischen Trümmern, während allnächtlich Kampfhandlungen stattfinden, sowie der durch die Kriegswirren unsanktioniert bleibende Mord sind Symptome einer ›Welt in Unordnung‹, in der auch Ideale keinen Platz mehr haben.

Gemessen an den Paradigmen ›ideologisiert‹ vs. ›entideologisiert‹ führt der Film vor,⁵ dass zwar einerseits die im Libanon kämpfenden

5 Die Termini ›Ideologie‹ und ›ideologisiert‹ werden hier pragmatisch verwendet: In Bezug auf Krieg bezeichnen sie dessen Legitimation durch »systemstabilisierende Glaubens- und Überzeugungssysteme« der jeweiligen Opponenten (Strasen 2004: 279). In den behandelten Filmen sind dies redundant die Systeme ›Kommunismus‹ vs. ›Demokratie‹, bzw. ›Kapitalismus‹ aus kommunistischer Perspektive. Daran gemessen erschei-

Gegner ihren Krieg ideologisch legitimieren, wenn die Palästinenser sich mit russischer Unterstützung aus der Unterdrückung der Syrer befreien wollen, und diese dagegen behaupten, die Ideale der westlichen, freien, demokratischen Welt gegen den Kommunismus zu verteidigen: »Für Euch kämpfen wir hier, versteht ihr, für Euch Engländer, Franzosen, Deutsche, alle Europäer« (24:00). Die amerikanischen und europäischen Medien haben aber andererseits zu dem Zeitpunkt als Laschen und sein Fotograf dort ankommen, längst das Interesse an diesem Krieg verloren – d.h. als Stellvertreterkrieg der östlich-westlichen ideologischen Systeme Kommunismus vs. Demokratie hat er seine Repräsentativität und damit seine öffentliche Bedeutung verloren. Entsprechend egalisiert ein amerikanischer Journalist in Bezug auf den Libanon sprachlich alle »Kommunisten, Nationalisten, Feudalisten, Nasseristen« (12:48) und Hoffmann konstatiert die wirklichen Interessen im Hintergrund des Krieges: »Wen kümmern schon groß die Araber. Wenn es nicht um's Öl ginge, könnten sie sich ruhig gegenseitig umbringen« (8:32). D.h. der Wert »Freiheit«, der von Seiten der Palästinenser und Syrer jeweils unterschiedlich ideologisch semantisiert ist (Revolution/Befreiung von Unterdrückung vs. Verteidigung gegen Kommunismus), dient nur vordergründig einer Legitimation des Krieges, während konkurrierende materialistische Interessen der Opponenten und der sie unterstützenden östlichen und westlichen Großmächte den eigentlichen Kriegsgrund darstellen. Anstelle unterschiedlicher Freiheitsideale tritt damit ein alle Parteien einendes »kapitalistisches« Profitinteresse. Zudem werden eventuell kriegsrelevante ethnische Unterschiede zwischen Palästinensern und Syrern in der Außenperspektive Hoffmanns egalisiert, wenn er sie unter dem Terminus »Araber« subsumiert.

Der Pseudo-Ideologie der Kriegsgegner begegnet Laschen zunächst mit einem allerdings nur scheinbaren »journalistischen« Ideal: »Ich soll-

nen solche Filme – bzw. deren dargestellte Welten, Kriege, Kriegsgegner, Protagonisten usw. – als »entideologisiert«, die sich nicht auf »höhere geistige Werte« einer sozialen Gruppe bzw. eines politischen Systems beziehen. Davon zu unterscheiden ist die Fotografie als ein »idealisiertes« bzw. »entidealisiertes« Medium. »Idealisiert« ist die Fotografie, wenn sie als eine Abbildung von Realität bzw. Wahrheit aufgefasst ist, »entidealisiert« dagegen, wenn Bewusstheit über den technischen und semiotischen Konstruktionscharakter des fotografischen Bildes besteht. Sowohl »idealisierte« als auch »entidealisierte« Fotografie kann »ideologisierte« bzw. »entideologisierte« Bedeutung vermitteln.

te überall zur Stelle sein, jeden Einzelfall dokumentieren. Deshalb war ich ja hier, zum Hinsehen verpflichtet. Nicht wegen dem Leser, der war mir scheißegal, darum geht es nicht« (24:56). Wenn die Publikation der Beobachtungen für einen Rezipienten nicht das Motiv des Hinsehens ist, geht es Laschen demnach keineswegs um das Ideal der Wahrheitsvermittlung zur Aufklärung des Lesers:

Amerikanischer Journalist: »Warum müsst ihr Deutschen denn in jeden Bericht eine Moral einbauen? Genügen denn nicht die Fakten?«

Laschen: »Ne, die wollen eben genau wissen, wer die Guten und wer die Bösen sind.«

Amerikanischer Journalist: »Aha, und das entscheidest du, was?«

Laschen: »Don't worry, ich schreibe nie, was ich denke.« (50:11)

Wenn »Denken« bzw. »Meinen« und »Sagen« einander widersprechen, ist nicht nur Laschens Leben eine »Fälschung«, sondern auch sein Journalismus. Die Authentifizierung des »Lebens« – signifikant aber nicht der Berichterstattung – vollzieht sich nun nicht über eine Ideologisierung des Protagonisten und seines Journalismus, sondern durch dessen *moralischen* Positionswechsel vom Beobachter zum »ruchlosen« Täter.

Auch wenn das narrative Modell der Involvierung des Journalisten für das Genre des Kriegsberichterstatterfilms konstitutiv ist und alle Filme das Dilemma zwischen »Beobachtung« und »Einmischung« als eine typische Problematik des Reporterberufs behandeln, stellt DIE FÄLSCHUNG einen Sonderfall dar. Denn in der Entwicklung des Genres weisen die Narrationen zunächst eine Ideologisierung des Mediums und des Fotografen auf, die dann sukzessive einem Prozess der Entideologisierung weicht. In DIE FÄLSCHUNG ist jedoch schon die Ausgangssituation eine entideologisierte: Ideologien haben hier schlicht keine Relevanz, sondern sind signifikant absent. Die Einnahme eines Standpunktes *kann* sich daher nicht auf eine »richtige« Ideologie beziehen. Entsprechend entidealisiert erscheint auch die Kriegsberichterstattung: Informationen werden in der dargestellten Welt als eine Ware gehandelt: So ist es bezeichnend, wenn ein europäischer Schwarzhändler neben Waffen und Pornografie auch Fotografien von Kriegsmassakern versteigert (47:12).

Hoffmann, über den Laschen sagt, »er sieht [...] nur, was er sieht, das Zweifeln überlässt er mir« (32:30), interessieren weder Leid noch Hintergründe. Die Fotografenfigur in *DIE FÄLSCHUNG* ist insofern kontrastiv zu dem Protagonisten konzipiert, als sie ihre journalistische Tätigkeit nicht reflektiert, ihre pragmatische Sichtweise und ihre Identität nicht in Frage stellt. Hoffmanns Kommentare zum Krieg beschränken sich daher auf dessen Nicht-Bildtauglichkeit: »Ist ja alles ganz nett, nur wie soll ich meine Fotos machen, wenn die Kameraden nur im Dunkeln kämpfen?« (14:00). Und beim Anblick verbrannter Leichenhaufen: »Ich sehe da keine Bilder, wen interessiert das, verbrannte Knochen« (51:46). Erst als Laschen und er eine Erschießung von syrischen Kriegsgefangenen durch Palästinenser mit ansehen, gelingt ihm verwertbares Material, »Ich hab alles drauf!« (75:16), von dem er sich – wie Laschen bemerkt – »einen neuen Porsche kaufen« kann (83:12). Das Bild vom Augenblick des Todes erscheint in *DIE FÄLSCHUNG* losgelöst von jeglicher ideologischen und ethischen Dimension als eine Ware, die bessere Preise erzielt als andere Fotografien. Ein in diesem Sinne gutes Bild bemisst sich nach dem Grad der Grausamkeit der abgebildeten *Handlung*, denn das bloße *Resultat* – die Leichenberge – haben einen geringeren Schauwert als die Ausübung einer ›Tat‹. In der Exekutionsszene ›schießt‹ der Fotograf mit, d.h. er handelt im entscheidenden Augenblick, indem er den Auslöser drückt. Dagegen versucht der Protagonist vergeblich den Schießbefehl durch den Ausruf »Nein« zu verhindern (75:10). Insofern hat die Beteiligung des Fotografen am Geschehen eine andere Qualität: er ist ein Akteur, der vom Ergebnis ›ästhetisch‹ und materiell profitiert.

Schon in einer vorherigen Szene diskutiert der Film die Mitschuld des Fotografen am Ereignis. Ein syrischer Scharfschütze, der bezeichnenderweise aus dem ›Holiday Inn‹ auf palästinensische Passanten feuert, überlässt Hoffmann die Wahl, wen er für ein »nice picture« erschießen soll (23:35). Während dieser schon in der perspektivischen Verlängerung des Gewehrs die Kamera anlegt, kann Laschen das Foto zwar verhindern, nicht aber die Erschießung. Die Inszenierung der Kamera als Verlängerung des Gewehrs, also des Armes konträr zu Henri Cartier-Bressons Diktum, die Kamera sei eine »Verlängerung des Auges« (Rosenkranz o.J.: 20), macht den Fotoapparat zu einem Instrument der Handlung,

nicht der Beobachtung. Der entscheidende Moment des Auslösens und der Fokuswahl korreliert hier mit der Entscheidung, ob der Mann »to the left, to the right« sterben soll (23:35). In der Gegenüberstellung der »Death in the Making«-Szenen von der Hinrichtung der Syrer einerseits und der Erschießung von Palästinensern aus dem Hinterhalt andererseits stellt der Film eine Ausgewogenheit in der Inszenierung von ›Ruchlosigkeiten‹ der Kriegsparteien her, die der Protagonist vergeblich zu verhindern sucht, bis er resigniert schließlich selbst tötet.

Die Filmkamera nimmt bei der Darstellung dieser drei Tötungsakte ähnliche Positionen ein: Sie teilt kurzzeitig die Perspektive des Hecken-schützen durch das Visier, zeigt ihn selbst im Moment des Schusses, um schließlich von einem über diesen erhobenen Standpunkt auf die Leiche zu zoomen. In der Hinrichtungsszene ist der Blickwinkel distanzierter: Es werden nicht die Opfer gezeigt, sondern durch einen Fensterrahmen hindurch Laschen und der Kommandant im Augenblick des Schießbefehls. Bei dem Mord ist die Kamera dagegen mit Blick auf den Protagonisten dicht bei den sich auf dem Boden wälzenden Personen ohne das Gesicht des Opfers zu zeigen. So unterschiedlich hier Distanz und Nähe eingesetzt werden, ist den Perspektiven doch gemeinsam, dass die Kamera im Augenblick des Todes den Blick nicht auf die Sterbenden, sondern auf die Täter richtet. Damit nimmt sie eine oppositionelle Position gegenüber den Journalisten ein und suggeriert ein weniger voyeuristisches als psychologisches Interesse an der gezeigten Handlung.

Signifikant lässt der Film offen, ob letztlich ein Libanon-Artikel publiziert wird. Er zeigt die Beratung einer Hamburger Zeitungsredaktion über die Verwertung der Fotos. Während die Bilder herumgehen, ist ein Mitarbeiter aus dem Off zu hören: »Das Thema ist doch längst abgefeiert. Ich sehe da nur einen Haufen unpolitischer Leichen herumliegen, dagegen Äthiopien ...« (99:45). *DIE FÄLSCHUNG* zeigt anders als die meisten der Kriegsberichtersteratterfilme die Reporter nicht einmal als Herren über die eigenen Bilder, sondern als Medienarbeiter mit sinnlos gewordenem Auftrag, weil das öffentliche Interesse von diesem Krieg übersättigt ist und sich anderen Schauplätzen zuwendet. Die Fotos vom Augenblick des Todes haben darüber auch ihren materiellen Wert verloren, denn ihr Gegenstand hat keine politische Relevanz mehr. So the-

matisiert der Film sowohl auf der Ebene der Darstellung des Krieges, als auch auf der Ebene dessen fotografischer Repräsentation einen ideologischen bzw. ideellen Werteverlust und die materielle Entwertung des konkreten Bildmaterials aufgrund eines ›medialen Relevanzverlustes‹ der Opfer. Demgegenüber weisen die folgenden Filme des Genres in den 80er Jahren eine auffällige Tendenz zur Re-Ideologisierung von dargestellter Welt und Protagonist auf.

Das Foto als Waffe: UNDER FIRE

Eine völlig andere Bedeutung als in DIE FÄLSCHUNG erhalten Kriegsberichtstattung und Kriegs fotografie etwa in Roger Spottiswoodes Film UNDER FIRE. Auch hier werden wiederum ein Fotograf, Russel Price, und ein Textjournalist, Alex Glazier, in ihren unterschiedlichen Lebensmodellen und Berufsauffassungen verglichen, doch diesmal ist der Fotograf der deutlich als ›Held‹ inszenierte Haupthandlungsträger des Films. Der im Frühjahr 1979 in Nicaragua situierten Handlung geht eine Anfangsepisode im Tschad voraus, in der Price ein Flugzeug fotografiert, das über einem Transport der Rebellen Fotos abwirft, die eine Villa zeigen. Der folgende Dialog mit dem Söldner Oates erläutert die Funktion dieser Bilder:

Price: »Hey Oates, was soll denn das vorstellen?«

Oates: »Diese Prachtvilla bietet die Regierung der Vereinigten Staaten jedem kubanischen Soldaten, der eine MIG für die Rebellen fliegt und es vorzieht, mit seinem russischen Jet zu den Amerikanern abzuhausen.«

Price: »Das ist doch absoluter Quatsch.«

Oates: »Ja das wissen wir, die aber nicht. Die glauben, die Kubaner wären irre scharf auf den Swimmingpool und darum lassen sie sie nicht mal in die Nähe der MIGs.«

Price: »Die Rebellen können aber doch keine MIGs fliegen.«

Oates: »Eben, das ist ja gerade der Witz. Sie setzen ihre eigene Luftwaffe lahm. Ist zwar ein Uralttrick, kommt aber todsicher an.«

Price: »Von wem ist das, der CIA?«

Oates: »Ja, den klügsten Burschen der Welt.« (5:58)

Rekurrentes Thema des Films ist die Verwendung der Fotografie als Waffe, als ein strategisches Mittel der Kriegsführung, das den späteren Kriegsverlauf in Nicaragua nicht nur beeinflusst, sondern über Sieg oder Niederlage entscheidet. Die Szene zeigt gleich zu Beginn des Films die ›verlorene Unschuld‹ der Fotografie, wenn ein ›neutrales‹ Architekturfoto ideologisch und militärisch funktionalisiert werden kann.

UNDER FIRE führt einen Entwicklungsprozess vor, der Fotografie und Fotograf erst entidealisiert und dann ideologisiert, indem die Möglichkeit eines neutralen Dokumentierens zunächst grundsätzlich in Frage gestellt und in der Folge die Parteinahme des Fotografen und Funktionalisierung der Fotografie für die Sache der Guerilleros als eine ›Herzensangelegenheit‹ dargestellt wird (68:40). Entsprechend inszeniert der Film den in der Haupthandlung thematisierten nicaraguanischen Krieg als eine »Revolution der Poeten« (52:43), als die Befreiung eines unterdrückten Volkes von der Diktatur mit einer deutlichen Parteinahme für die kommunistischen Rebellen. Dennoch entzieht sich der Film insgesamt auf subtile Weise einer ideologischen Festlegung. Erscheint die Revolution einerseits als »eine Sache nach dem Herzen« (68:40), werden die Argumente der CIA-Vertreter, »den klügsten Burschen der Welt«, die im Auftrag der USA den Diktator Somoza unterstützen, um ein ›zweites Kuba‹ zu verhindern, zuletzt verifiziert, wenn überlebensgroße Bilder der Rebellenanführer wie Vorbotsen einer neuen Diktatur auf die Massen herabschauen (119:25).

Die Filmaussage ist ambivalent: Aus humanitären Gesichtspunkten war Prices Entscheidung, den Rebellen zu helfen, richtig: »Ich würde es wieder tun« (118:45), konstatiert er zuletzt. Aber zugleich suggeriert das Filmende, dass sie ein politischer Fehler war. Aussagen wie »Du wirst dich in diesen Krieg verlieben. Da gibt es die Guten und die Bösen und jede Menge billiges Bier« (19:12) zeigen außerdem eine selbstreflexive Profanierung der Revolutionsromantik, mit der die Journalisten diesen Krieg verkaufen (52:43) und die der Film selbst funktionalisiert, um ein typisch amerikanisches Heldenbild vom Einzelnen, der eine gerechte Sache zum Sieg führt, zu konstruieren. So wird zuletzt die Kritik an den Einmischungen der USA in den Bürgerkrieg relativiert, wenn die Revolution ohne die Hilfe des Amerikaners Price nicht gewonnen werden kann.

Prices Ideologisierungprozess vollzieht sich nun über eine fundamentale Verschiebung in seiner Fotografie. Zunächst gefragt, auf welcher Seite er stehe, antwortet er, »Auf gar keiner. Ich mache Fotos« (25:44), betont also seine Neutralität und den dokumentarischen Status seiner Bilder. Als er sich einer Gruppe von Revolutionären anschließt, die feindliche Heckenschützen eliminieren will, stirbt gerade der »amerikanisierteste« der Rebellen, weil Price verschweigt, dass der Söldner Oates – nicht länger im Dienst der Regierungstruppen des Tschad, sondern nun Heckenschütze im Auftrag Somozas – überlebt hat. Ein Dialog mit der Journalistin Claire verdeutlicht den darauf einsetzenden Wandel:

Price: »Ich wollte mich nicht einmischen.«

Claire: »Das war keine leichte Entscheidung.«

Price: »Ich glaube, ich habe mich falsch entschieden.«

Claire: »Ist dir klar, dass du keine Fotos mehr gemacht hast, nachdem alles vorbei war?« [...]

Price: »O Gott, und ich hab mir Pedros Waffe geschnappt. Irgendwas passiert mit uns.« (44:57)

Der Tausch Kamera gegen Gewehr versinnbildlicht einen Wandlungsprozess, auf dessen Höhepunkt Kamera und Fotografie selbst zu Waffen werden: Da die Rebellen wissen, dass die USA eine noch zurückgehaltene Waffenlieferung an Somoza ausliefern, wenn die Öffentlichkeit erfährt, dass ihr Anführer tot ist, fordern sie Price auf, diesen auf einem Foto als lebend zu inszenieren (64:55). Das analog dem Foto zu Filmbeginn als Flugblatt abgeworfene Bild Rafaels wird zum Zeichen der Lebendigkeit des Widerstands und der Porträtausschnitt wie Alberto Kordas berühmtes Foto von »Che« zur Ikone der Revolution. Die amerikanische Öffentlichkeit rezipiert die Aufnahme – ein »reines« Zeichen ohne Referenten in der dargestellten Realität – nicht nur als ein authentisches Dokument, sondern der Film thematisiert auch deren Popularisierung und Trivialisierung:

Die gesamte Ostküste hat sich in Rafael verliebt. Diesmal hatten alle an seinen Tod geglaubt. Es kommt ein Musical über sein Leben raus. Du kannst nicht auf den Central Park gehen, ohne sein Gesicht auf T-Shirts zu sehen, er ist populärer als J.R. Ewing. (75:17)

Das Foto hat einen Gesinnungswandel in den USA hervorgerufen, der allerdings nicht politischen Ursprungs ist, sondern in der romantischen Verklärung eines in der Realität gegenstandslosen Images gründet. So ist der lebende Rafael eine ebensolche Fiktion wie die hier zum Vergleich herangezogene Figur einer Fernsehserie.

UNDER FIRE zeigt aber neben dem Foto der Villa, das seine Wirkung nur aus einer ideologischen Kontextualisierung bezieht, und Prices Fälschung noch weitere Funktionalisierungs- und Missbrauchsmöglichkeiten von Fotografie im Krieg. So werden Prices in einem Bergdorf aufgenommene Porträts gestohlen und von den Regierungstruppen zur Identifikation von Rebellen benutzt (79:52). Auch eine Bilderserie vom Augenblick des Todes – diese entscheidet letztlich über den Kriegsausgang – ist in UNDER FIRE funktionalisiert: Somoza gibt die Erschießung des in den USA zum Starreporter avancierten Glazier durch seine Leute zwar als eine Tat der Guerilleros aus (93:00), aber Price dokumentiert das Ereignis. Die folgende Sequenz um die lebensgefährliche Übermittlung der Bilder an die Medien ist als »Sieg der Wahrheit« als *das* Spannungsmoment des Films inszeniert.

Die Serie von mit motorischem Filmtransport »geschossenen« Fotos, die hintereinander montiert über das Fernsehen gesendet wird, erzeugt den Eindruck des Filmischen. Da noch immer zu erkennen ist, dass es sich nur um Segmente von Bewegungsabläufen handelt, die des tödlichen Schusses und des Zusammenbruchs, erscheinen sie aber mehr wie Fragmente einer Handlung, wie ein Zwischenglied zwischen Fotografie und Film, das implizit den dokumentarischen Mehrwert des Films vorführt. Denn die Dokumentation von Handlung in verschiedenen Stadien hat einen höheren Repräsentationswert des »Realen« als ein in der Statik des Augenblicksbildes behaupteter Zustand, wie der der »Lebendigkeit« in der inszenierten Fotografie von Rafael.

UNDER FIRE thematisiert den Zeichencharakter von Bildern des Todes aber auch am Beispiel *unterlassener* Fotografien. Der Franzose Jazy hatte für die CIA die Strategie der fotografischen Kriegsführung entwickelt und den Abwurf der Villenfotos in Tschad sowie den Diebstahl der Rebellenporträts aus dem Bergdorf veranlasst. In der zitierten Szene wird er von einem jugendlichen Guerillero bedroht, dessen Eltern anhand der entwendeten Fotos identifiziert und daraufhin getötet wurden:

Guerillero: »Mach ein Foto, wie ich ihn töte [...].«

Price: »No, kein Foto.«

Jazy: »Ja, das Bild von Rafael war brilliant, aber ich sehe noch besser aus und außerdem lebe ich noch. Hier wird ein gut aussehender Franzose mit einem sympathischen Gesicht auf kaltblütige Art ermordet, mitten in seinem Kampf für das Überleben von Europa und Amerika, das ist ein Bild, das um die Welt gehen wird. [...] Wird ihr Bild zeigen, wie die Kugel in den Schädel eintritt oder wie sie austritt? Es ist doch nur eine Story!« (104:33)

Der filmisch-narrativ vermittelte situative Kontext relativiert eine Hinrichtung durch den Guerillero insofern, als der Zuschauer weiß, dass Jazy schuldig ist. Ein aus diesem Zusammenhang isoliertes Foto würde eine reduzierte »Story« formulieren, die ihm nur die Opferrolle zuwies und die seiner Täterschaft außer Acht ließe. Als ikonisches Zeichen des Krieges hätte es weltpolitische Brisanz: Denn erstens würden kommunistische Revolutionäre als Mörder eines vermeintlich unschuldigen Europäers erscheinen. Zweitens könnte das Foto in einer metonymischen Lesart zu einem bildlichen Repräsentanten der Relation zwischen den ideologischen Systemen stilisiert werden und würde dann europäische Werte als durch einen kriminalisierten Kommunismus bedroht darstellen. Nicht zu fotografieren, bedeutet in dieser Szene die bewusste Entscheidung des Fotografen gegen diese potenzielle Bildaussage.

Am Ende des intradiegetischen Diskurses über Fotografie steht eine Bildverweigerung, aber der Abspann des Films zeigt neben den intradiegetisch von Price gefertigten Aufnahmen als Momentaufnahmen der erzählten Geschichte auch von ihm nicht gemachte Fotos: zum einen solche, auf denen er selbst zu sehen ist, zum anderen zwei von Jazys Exekution. Ob der Film damit bedeuten will, dass in Rekurrenz auf die Schlusszene der Machtübernahme der Revolutionäre diese Bilder besser hätten gemacht werden sollen oder sie als *stills* entscheidender Momente der Filmstory eben dazugehören, bleibt offen. Signifikant zeigt aber das letzte Foto intradiegetisch nicht thematisierte Flüchtlinge. Wenn dieses extradiegetisch das Ende der erzählten Chronologie abbildet, also einen Zeitpunkt nach der Revolution, dann befänden sich die Flüchtlinge auf der Flucht vor dem Regime der Guerilleros, womit der Film jeglicher Revolutionsromantik und der Ideologisierung seines Helden nachträg-

lich eine definitive Absage erteilt. Dann würde er dieses Foto als ideologische Waffe gegen den Zuschauer wenden, der mit den Revolutionären sympathisiert, und seine im Kern *antikommunistische* Botschaft verdeutlichen.

Die Ästhetik des fotografierten Todes und das perfekte Bild: SALVADOR

Während in *UNDER FIRE* Fotograf und Fotografie ideologisiert werden, beschreibt Oliver Stones *SALVADOR* eine Entideologisierung des dargestellten Krieges und des Protagonisten, signifikant aber nicht eine Entidealisierung des Mediums Fotografie. *SALVADOR* lässt den Krieg noch als einen ideologischen erscheinen, indem er das Land als Spielball und Austragungsort des Konflikts östlicher und westlicher Mächte präsentiert, doch inszeniert der Film zuletzt, dass die Rebellen sich im Wesentlichen nicht von dem Diktator und seinen Todesschwadronen unterscheiden: »Ihr werdet wie sie! Ihr seid nicht besser als sie!« (94:21). Denn der eigentliche Wert, den es dem Protagonisten Boyle zufolge in dem Krieg wieder herzustellen gilt, ist »Menschenwürde« (84:12), aber diese wird signifikant von Verfechtern beider Ideologien verletzt. Bis zur Erkenntnis dieser Gleichgültigkeit vollzieht Boyle einen Prozess, in dem er zunächst seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Krieg, der für ihn nur einen Job bedeutet (9:53), in der Liebe zu einer Salvadorianerin verliert. Da die Geliebte und ihre Angehörigen von den Todesschwadronen verfolgt werden, diese Familie und seine Reportage aber den letzten Halt in einer fundamentalen Lebenskrise darstellen, ist seine Involvierung existenzieller als die »Herzensentscheidung« des Journalisten für die Revolution in *UNDER FIRE*, für den der Krieg letztlich ein leidenschaftliches aber folgenloses Abenteuer bleibt.

Im Verlauf dieser Entwicklung besucht Boyle wie jener ein Rebellendorf in den Bergen und parallel zu *UNDER FIRE* erreicht die Identifikation mit den Zielen der Revolutionäre dort ihren Höhepunkt.⁶ Eine Sze-

⁶ Beide Filme entwerfen eine stimmungsvolle Dorfidylle mit harmlosen Bauern, einfachen, zahnlosen aber glücklichen Menschen, deren unschuldiges Alltagsleben – Kinder jagen Hühner über den Weg – jeweils vom Fotografen liebevoll porträtiert wird. Ern-

ne, in der er mit einem Gewehr der Guerilleros für die Kamera posiert, signalisiert durch den Tausch des Fotoapparates gegen die Waffe diese Parteinahme (79:29). Wiederum analog zu Spottiswoodes Film werden die Bilder, die der Protagonist in dem Bergdorf aufnimmt (80:12), geheimdienstlich verwertet – aber Boyle, ihres Informationsgehaltes bewusst, verkauft nur die Fotos an die CIA, die die Bewaffnung der Revolutionäre harmlos erscheinen lassen.

Diese und weitere parallele Strukturen weisen SALVADOR als einen Gegenentwurf zu UNDER FIRE aus, der Boyles letztendliche Entideologisierung gegen die Ideologisierung Prices verhandelt und dem Helden von Nicaragua einen gebrochenen Antihelden in El Salvador entgegen stellt. Die wiederum kriegsentscheidenden USA sind diesmal als ein inhumanes System präsentiert, was insbesondere die Schlusszene der Flucht in die Heimat mit der Abschiebung der verfolgten Geliebten zeigt.

Boyles Neutralität zu Beginn des Involvierungsprozesses ist keine idealistische, sondern eine pragmatische, denn er hat für beide Kriegssopponenten propagandistische Artikel verfasst (13:18, 17:36 und 29:39). Nach der sukzessiven Sympathisierung mit den Rebellen stellt sich für ihn die Egalität zwischen den Parteien in dem Moment wieder her, in dem die mittlerweile siegreichen Revolutionäre Kriegsgefangene hinrichten. Auch diese Exekution wird fotografisch dokumentiert – nicht von Boyle, sondern von dem befreundeten Fotografen John Cassidy. Dessen Ziel ist es, einmal ein Foto wie Robert Capa zu schießen. Im Unterschied zu UNDER FIRE, wo die Fotografie als Medium entidealisiert wurde, bleibt in SALVADOR für den Fotografen ein Ideal von einem Foto bestehen, das mehr als einen abgebildeten Wirklichkeitsausschnitt zeigt.

Cassidy: »Weißt du, worin der Unterschied zwischen Fotografen wie Robert Capa und uns besteht? Die waren nicht hinter dem Geld her, die, die haben die Würde des menschlichen Lebens eingefangen.«

Boyle: »Es gibt ein tolles Foto aus dem spanischen Bürgerkrieg, einer fliegt durch die Luft.« [*Er ahmt die Haltung des sterbenden Milizionärs nach.*]

phatische Musik untermalt die Szenen. So verdeutlichen die Filme, dass der Fotograf an dieser Stelle der Narration die Partei des ›Volkes‹ ergreift. Die eindeutige Analogie der Szene in SALVADOR zu derjenigen in UNDER FIRE expliziert die intertextuelle Referenz.

Cassidy: »Ja, aber es war mehr als eine Momentaufnahme, es zeigt, wieso sie starben, das ist das Geheimnis von Capas Bildern. Er zeigt die Hintergründe und den Augenblick des Todes.«

Boyle: »Du hast dasselbe Format Johnny, du bist der beste.«

Cassidy: »Die Wahrheit kann man nur sehen, wenn man dicht ran geht und wer zu dicht dran ist, stirbt. Irgendwann gelingt mir eine Aufnahme wie Capa. Irgendwann, irgendwann.« (26:13)

Auch in der Charakterisierung Capas fotografischer Ästhetik ist der Begriff der »Menschenwürde« rekurrent. Das Besondere der Bilder ist aber nach Cassidy, dass sie den Moment und seine Hintergründe zeigen, also die ›Geschichte‹ hinter dem Augenblick und damit eben das, was die anderen Kriegsberichtersterterfilme als ihren eigenen Mehrwert gegenüber der Fotografie behaupten.

So wie UNDER FIRE reflektiert auch SALVADOR das Verhältnis von Fotografie und Repräsentation des Realen am Beispiel von fotografischen Variationen über das Sujet Tod. Der oben zitierte Dialog wird von den Figuren bei Aufnahmen inmitten von Leichenbergen geführt. In diesem Gespräch über ein ästhetisches Ideal angesichts des anonymen Massentodes offenbart sich eine Distanz zu dem Gegenstand des Dokumentationsvorgangs, die das Foto als ›realer‹ und schockierender verstanden haben will als die wahrgenommene Realität. Erst eine daran anschließende kontrastive Szene, in der eine Frau in der Niederlassung einer Menschenrechtsorganisation einen Katalog mit Leichenfotos betrachtet, um schließlich einen Angehörigen zu erkennen (28:33), lässt das Drama hinter dem Bild einer nun durch die Identifikation aus der Masse der Leichen isolierten Person erahnen. Cassidys beschwörendes »Irgendwann« macht aber auch deutlich, dass unter seinen Fotos der anonymen Toten kein ›Capa-Foto‹ ist.

Im Anschluss an die für Boyles Entideologierungsprozess zentrale Exekution – das hier von Cassidy gemachte Foto des »Death in the Making« ist nur eine aktualisierte Variation der von Capa begründeten Bildtradition – zeigt SALVADOR eine Szene, die deutlich auf die Anfangssequenz von UNDER FIRE rekurriert: Ein Flugzeug mit Kurs auf die Position des fotografierenden Cassidy wirft aber keine Fotos ab, sondern eröffnet das Feuer und erschießt ihn. Der Film inszeniert als Steigerung

gegenüber den Bildern vom Moment des Todes eines Anderen, dass der Fotograf hier den Moment seines *eigenen* Todes fotografiert. Sterbend spricht er zu Boyle: »Das ist das Foto!« (99:10). Wenn der Beobachter in der Umkehr von Capas Bild zum Betroffenen wird, ist die Fotografie vom Augenblick des Todes am authentischsten – aber dieses Foto zeigt nicht den Tod, sondern ein Flugzeug. Denn die Perspektive ist nicht die des Beobachters der beide im Blick hat, sondern die des Opfers auf den »Täter«, der für das technische Auge der Kameraapparatur bloß wiederum eine Maschine ist. D.h. das Bild erzählt eben nicht die Geschichte »dahinter«, sondern benötigt eine Kontextualisierung, um überhaupt als Bildnis eines Todes verstanden zu werden: Damit erscheint Cassidys Opfer für die Kunst als ebenso sinnlos, wie Boyles lebensgefährliche Bemühung, das Negativ in die USA zu schmuggeln. Entsprechend ist die Publikation des Fotos für die Narration nicht mehr relevant – signifikant endet der Film mit der Abschiebung der verfolgten Geliebten an der Grenze der Vereinigten Staaten: Während Boyles Lebenskrise sich in diesem Augenblick, in dem die Geliebte dem sicheren Tod entgegenfährt, auf der Grenze zu einer entfremdeten Heimat manifestiert, bleibt als Repräsentation der Ereignisse in Salvador nur das Bildnis eines Flugzeugs.

SALVADOR hält der Ideologisierung des Fotografen in UNDER FIRE also eine zweimalige Transformation seines Protagonisten im erzählten Geschehen entgegen, wenn auf einen Ideologierungsprozess wiederum der Prozess einer nunmehr vollständigen Entideologisierung folgt. Diese resultiert einerseits aus den Methoden der Revolutionäre, die im Film als denen des bekämpften diktatorischen Systems analog präsentiert werden, und andererseits aus dem Verlust der eigenen »Heimat«, die sich in der Abschiebungssequenz ebenfalls als ein menschenunwürdiges System erweist. Somit entwertet SALVADOR *alle* am Krieg beteiligten Parteien – außer der Menschenrechtsorganisation, die sich um die Identifikation der Opfer der Todesschwadronen bemüht. Nur zu diesem Zweck kann die Fotografie noch sinnvoll funktionalisiert werden, das ästhetische Bildideal dagegen bleibt unrealisiert.

Die spannendere Perspektive: WARSHOTS

WARSHOTS – KRIEGSBILDER zeigt im Unterschied zu UNDER FIRE und SALVADOR einen desillusionierten Fotografen und die Fotografie von vornherein als »schuldige«, denn das Bild vom Todesaugenblick ist hier nicht der Höhepunkt eines dargestellten Involvierungsprozesses, sondern bildet die Voraussetzung für einen die Filmhandlung über andauernden Konflikt zwischen dem Fotografen Jan Loy und einem Textberichterstat-ter. Dieser beschuldigt Loy, Schuld an der von ihm fotografisch dokumentierten Erschießung eines IRA-Aktivisten in Nordirland zu sein. Die eigentliche Narration situiert die Figuren in einem fiktiven arabischen Land, in dem ein Bürgerkrieg unter Beobachtung von UNO-Truppen stattfindet.

Anders als die bisher behandelten Filme bezieht sich WARSHOTS also signifikant nicht auf einen konkreten historischen Krieg und thematisiert weder nähere Beweggründe, Ideologien und Charakteristika der Kriegsparteien, noch werden Kampfszenen inszeniert. Das Spezifische dieses Krieges ist seine Unspezifiziertheit, so dass eine Parteinahme des Kriegsberichterstatters gar nicht möglich ist. Gegenstand der Darstellung ist vielmehr das Alltagsleben der Journalisten im Hotel, Verhandlungen um Interviews, Pressekonferenzen der UNO und andererseits der Alltag eines einzelnen Heckenschützen, der aus einem zerstörten Haus auf zivile Passanten schießt. Krieg präsentiert sich hier nicht in extremen Handlungsweisen, sondern als »everyday-life« (7:16) sowie in den parallelierten Tätigkeiten des Fotografen und des Schützen, beides Männer, die »für Geld arbeiten« (51:26), die beobachten und im entscheidenden Moment »abdrücken«.

Ein gravierender Unterschied zu den anderen Filmen besteht in der Problematisierung der Perspektive des Journalisten, die sich nicht mehr auf Parteien und Ideologien bezieht, sondern nur noch Täter und Opfer kennt. Als Loy die Verleihung des World Press Photo – von einem Kollegen zynisch als »einer der wichtigsten Preise auf dem Gebiet der schönen Künste« bezeichnet (24:10) – für sein Todesfoto feiert, wird er gefragt, ob sein »Standpunkt [...] immer auf der Seite des Schützen« sei. Er antwortet, die Perspektive des Opfers sei »langweilig«: »Was sagt ein Foto von einem Soldaten mit einer gezogenen Waffe?« (25:29). Der Film radikali-

siert nun die ethische Involviertheit des Journalisten, der das Gesehene zulässt, um ein Bild zu erhalten, indem er den Reporter die unterschiedlichen Perspektiven selbst erproben lässt: Loy sucht zunächst immer wieder den Heckenschützen auf, um mit ihm auf potenzielle Opfer zu warten und endlich synchron mit dem Auslösen eines Schusses nur den Schützen, den Täter mit der Waffe, zu fotografieren – ohne dessen Ziel zu erfassen (53:35).

Eine spätere Szene, in der der Heckenschütze Loy mit dem Gewehr in der Hand ablichtet, markiert durch den Wechsel der Blickrichtung vom Täter zum Beobachter den entscheidenden Wendepunkt in Loys Genese. Wenn Henri Cartier-Bresson vom »Fallbeil [s]einer Leica« gesprochen hat (Rosenkranz o.J.: 23), so realisiert *WARSHOTS* die darin angedeutete Beziehung zwischen Kamera und Objekt, indem der Film das Schießen von Fotos und das Schießen auf Menschen nicht nur semiotisch analogisiert, sondern eine dingliche Korrelation von Waffe und Fotoapparat herstellt: Loy baut eine Konstruktion, die Gewehrabzug und Auslöser der Leica miteinander koppelt, so dass Töten und Bildmachen nicht nur bei identischer Täter- und Fotografenperspektive temporal völlig synchronisiert sind, sondern in einer Kausalbeziehung zueinander stehen (63:27).

Das Kameragewehr bleibt als Verschmelzung von Beobachter- und Täterperspektive aber eine signifikant ungenutzte technische und perspektivische Möglichkeit. Stattdessen vernichtet Loy alle Filme, beginnend mit demjenigen, der ihn mit dem Gewehr zeigt. Der Verlust der Bilder nimmt die völlige Aufgabe der fotografischen Sichtweise vorweg, denn in der anschließenden Szene visiert Loy direkt, ohne Kamera, durch das Gewehr und schießt auf einen Passanten (73:54). An diese Identifikation mit der Perspektive des Täters schließt sich die letztmögliche Variante an, die Übernahme der Opferperspektive: Loy bietet sich selbst einem Heckenschützen zum Ziel. Im Augenblick des tödlichen Schusses erfolgt dann eine Überblendung auf die intradiegetisch verlorenen Bilder (91:51). Das Ausprobieren der Perspektiven und schließlich die Selbstdarbietung als Opfer stellt die radikalste Form des Involvierungsmodells dar. Nach dem Verlust ideologischer Standpunkte kann eine Positionierung des Journalisten nur noch auf Seiten der Täter oder Opfer erfolgen, denn Neutralität ist – wie die Mitschuld am Tod des IRA-Mannes erwiesen

hat – nicht möglich. Eine Involvierung kann entsprechend nur über die Einnahme der Täter- oder Opferrolle stattfinden. Als Konsequenz dieser Erkenntnis stellt sich der Protagonist zuletzt dem »Mann mit der Waffe«. Der Film konstruiert damit eine Konfliktlösung, in der der Protagonist auch um den Preis der Existenz eine Position beziehen *muss*, denn dessen fotografisches Sujet, das »everyday-life«, ist im Sinne einer Rückkehr zu Normalität und beruflichem Alltag für ihn selbst in der dargestellten Welt offenbar nicht als Alternative vorgesehen.

WARSHOTS zeigt gegenüber *UNDER FIRE* und *SALVADOR* eine als völlig entideologisierte dargestellte Welt, in der die Fotografie zuerst in ihrem dokumentarischen Anspruch vollständig entidealisiert und dann schlicht irrelevant wird, weil das zu Dokumentierende unverständlich bleibt. Die Möglichkeit der Veranschaulichung und Vermittlung durch bildliche und sprachliche Repräsentanten wird negiert, denn ein ganz zu Filmbeginn unter dem Lemma »Heckenschütze« zitierter Lexikoneintrag erklärt zwar die Wortbedeutung und die Handlungsweise des Referenten, aber ohne dessen Tun aus »humaner« Sicht verständlich werden zu lassen (0:00). In den gegen Filmende extradiegetisch gezeigten Fotos dominieren dann die Aufnahmen einer rituellen Massenselbstgeißelung, die die logisch noch fehlende Synthese von Täter und Opfer vorführt.⁷

In dem Moment, in dem Loy das Fotografieren aufgibt, überlassen auch die UNO-Truppen das Land sich selbst, weil der Konflikt nicht mehr regulierbar scheint. Diese Parallelisierung führt das Scheitern der politischen und medialen Beobachtungs- und Vermittlungsversuche einer sich dem Begreifen entziehenden Kriegsrealität vor. Aber die extradiegetisch im Abspann des Films gezeigten intradiegetisch verlorenen Fotos rekonstruieren die erzählte Geschichte und Realität zumindest in schwarz-weißen Ausschnitten – d.h. erneut behauptet der Film ein übergeordnetes Repräsentationspotenzial, weil er noch über die Bilder verfügen kann.

7 In der Diegese ist die fotografierte Szene als selbstzerstörerischer Akt extremistisch ideologierter Fanatiker präsentiert. Im Bedeutungssystem des Films stellt sie für den nicht ideologisierten und desillusionierten »westlichen« Beobachter die fremdeste und »unverständlichste« Handlungsweise dar, denn das Ritual basiert auf radikalen Glaubenssätzen, die in einem fundamentalen Gegensatz zu dem Fehlen einer eigenen Ideologie stehen.

Der symbolische Tausch

Eine radikalisierte Form des narrativen Modells von der Involvierung des Fotografen in das Kriegsgeschehen zeigen die Filme, in denen die dokumentarische Fotografie als eine Handlungsweise versagt, das Fotografieren aufhört und durch andere Handlungen substituiert wird. In *UNDER FIRE* tauscht der Protagonist den Fotoapparat vorübergehend gegen ein Gewehr ein, um dann doch die Fotografie als effektivere Waffe zu funktionalisieren. In *SALVADOR* und *WARSHOTS* lassen sich die Fotografen mit einem Gewehr fotografieren und ebenfalls in *WARSHOTS* und *LITTLE MURDERS* (KLEINE MORDE, Alan Arkin, USA 1971) werden die Fotografen selbst zu Heckenschützen – bei letzterem handelt es sich allerdings nicht um einen Kriegsberichterstatterfilm, sondern er erzählt von einem Fotografen, der sich über der Normalität großstädtischer Gewalt von aktiver Passivität zum Täter wandelt, also nach dem Modell verfährt, das später auch für die Kriegsberichterstatterfilme typologisch wird.

Der Fotograf in *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* ersetzt seine fotografische Registratur der sozialen Missstände durch einen sprachlichen Akt, um auf die Hungersnot in seinem Land hinzuweisen: Bei einer öffentlichen Feier für den Diktator entrollt er ein Plakat mit dem Appell: »Sukarmo, feed your People« (90:52). Seine anschließende Ermordung durch Sukarmos Geheimdienst stellt wiederum einen provozierten Opfertod dar, der aber nicht öffentlichkeitswirksam wird, weil die »Kamera [es] nicht einmal gesehen« hat (93:00).

Einen anderen Weg der Tat wählt der Fotograf in *WHO'LL STOP THE RAIN* (DRECKIGE HUNDE, Karel Reisz, USA 1978). John Converse substituiert die Kriegsberichterstattung durch den Handel mit Heroin, nachdem er fotografiert hat, wie ein amerikanisches Flugzeug mit dem Auftrag, Elefanten zu jagen, die Nachschub für den Vietcong befördern könnten, versehentlich eigene Soldaten bombardiert: »Weißt du, in einer Welt, in der Elefanten aus der Luft angegriffen werden, ist es nur natürlich, wenn die Menschen ab und zu das Bedürfnis verspüren, high zu sein« (2:06). Aber der Nietzsche-Leser sucht den Rausch eben nicht für sich, sondern macht ihn zu seinem Geschäft, das in seinen Augen nach dem fotografierten Ereignis keine Moral mehr zu verurteilen mag.

Neben den Kriegsberichterstatterfilmen thematisieren auch einige Kriegsfilme die mediale Repräsentation des Krieges durch die Kriegsfotografie, wobei die Kriegsberichterstatter hier dem Militär angehören und ihre Bilder entweder direkt militärisch verwertet, in Frontzeitungen mit deutlicher propagandistischer Ausrichtung publiziert werden oder die heimische Öffentlichkeit über den Kriegsverlauf informieren sollen. Dementsprechend sind diese Fotografenfiguren militärisch ideologisiert und partizipieren an der medialen Kriegsführung.

In *WE WERE SOLDIERS* (WIR WAREN HELDEN, Randall Wallace, USA 2001) z.B. bereitet sich zunächst der Kommandant auf seinen Vietnam-einsatz vor, indem er Fotografien in *Les Guerres en Indochine* studiert, um den Krieg zu verstehen. Während der Kämpfe in Vietnam fragt er den Kriegsberichterstatter Joe Geoghegan, der auch als Rahmenerzähler des Films fungiert, warum er nicht als Soldat kämpft:

Wissen sie, die Geoghegans waren in jedem Krieg, den dieses Land jemals geführt hat, aber als es zu diesem kam, da war ich nicht der Meinung, ich kann ihn schnell beenden und da habe ich gedacht, vielleicht kann ich versuchen, den Krieg zu verstehen und damit den Menschen zuhause helfen, ihn zu verstehen. Ich fand einfach, dass ich das besser kann, wenn ich mit einer Kamera schieße als mit einem Gewehr. (73:13)

»Den Krieg verstehen« bedeutet in *WE WERE SOLDIERS* den Krieg als richtig und notwendig zu legitimieren. Folgerichtig spielt das Fotografieren keine Rolle mehr, sobald der Berichterstatter als Soldat gefordert ist:

[*Ein feindlicher Schuss schmettert dem Fotografen Joe die Kamera aus der Hand.*]

Sgt.-Major Plumley: »Du kriegst keine Bilder, wenn du da unten liegst, Sunny.«

[*Plumley drückt ihm ein Gewehr in die Hand.*]

Joe: »Sir, ich bin aber kein Soldat.«

Plumley: »Sunny, hier und jetzt musst du einer sein.« (80:35)

Neben dem Kommandanten erweist sich der Kriegsberichterstatter in diesem Post-War-Propagandafilm als idealtypischer Held, der wo nötig, die Kamera aufgibt, um für Kameraden und Vaterland das Gewehr in die Hand zu nehmen, und nach der Rückkehr in die USA die Geschichte vom Heldentum der Soldaten im Auftrag des Vorgesetzten zu *erzählen*: »Sagen sie der Welt, was diese Männer hier geleistet haben, sagen sie ihr, wie meine Männer starben« (107:21). Mit der Verschriftung der Ereignisse in der Rahmengeschichte und der filmischen Erzählung erfüllt sich dieser Auftrag doppelt und auch hier postuliert die Kombination von Erzählen und Zeigen eine Höherrangigkeit gegenüber dem fotografischen Zeigen, weil nur die Geschichte dahinter die Notwendigkeit der Opfer vermitteln kann.

Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET* (USA 1987) expliziert dagegen satirisch die Rolle der militärischen Kriegsberichterstatter in der Kriegsführung. Im Unterschied zur »Warum-sind-wir-eigentlich-hier-Zivilpresse« »stricken« diese »an zwei Grundstories«: »Wie wir ihre Sinne und Herzen gewinnen« und »Wie wir den Krieg gewinnen« (49:06). Der Tausch Kamera gegen Gewehr wird hier nicht weiter dramatisiert: »Es kommt ganz auf die Situation an, ich meine, ich bin hier, um Fotos vom Krieg zu machen, aber wenn die Scheiße zu dick wird, na dann lang ich mir das Gewehr« (78:45). Entsprechend wird der Fotograf nur wenige Male und nur bis zum Beginn der Kampfhandlungen fotografierend gezeigt: Seine bildlichen Repräsentationen des Vietnamkrieges sind eine Prostituierte in Saigon, ein toter Vietcong und der Kommandant.⁸

Merkmale und Regularitäten des Kriegsberichterstatterfilms

In dem hier bezeichneten Genre sowie den Kriegsfilmern, die nebenbei die Kriegsberichterstattung narrativ funktionalisieren, lassen sich Ideologierungs- bzw. Entideologierungsprozesse als ein expliziter Erzählgegenstand der Diegese nachweisen. Bereits während der Konstituierungsphase des Genres in den frühen 80er Jahren werden die Journalistenfiguren, die Inszenierungen der Kriege und ihrer konfigrierenden Parteien sowie das

⁸ Zur weiterführenden Diskussion von *FULL METAL JACKET* wie des Genres »Vietnamfilm« siehe Petersen 2004.

Medium der Berichterstattung signifikant zwischen Ideologisierung und Entideologisierung verhandelt. Als eine Regularität aller Filme erweist sich, dass sie die Möglichkeit einer neutralen oder auch nur betroffenen Beobachtung des Kriegsgeschehens durch den Journalisten negieren, was die Filme am Beispiel der Fotoreportage verdichtet problematisieren, da der Fotografie gemeinhin in der Repräsentation eine größere Authentizität als der sprachlichen Berichterstattung zugeschrieben ist.

Gegenüber ideologisierten bzw. entideologisierten Figuren, Kriegsinzenierungen usw. muss die im jeweiligen Film geltende Auffassung vom Medium Fotografie als einem idealisierten oder entidealisierten unterschieden werden, d.h. abgesehen von der Möglichkeit, Fotografien ideologisch zu funktionalisieren, die Auffassung davon, ob das Medium überhaupt »Realität« repräsentieren und im Idealfall dabei »neutral« sein kann oder nicht. Alle Filme stellen die Fotografie in einen Zusammenhang mit Schuld, sei es auf Grund eines Missbrauchs oder im Zusammenhang mit ihrer finanziellen Verwertbarkeit, einem Fälschungsbetrug oder ethischen Fragen, die sich aus dem Voyeurismus oder der Beteiligung des Fotografen am abgelichteten Geschehen ergeben. Daher gilt sie in ihnen generell als ein Medium, das vollständig entidealisiert ist, mit Ausnahme eines ästhetischen Ideals, welches aber signifikant nicht erreicht wird, wie *SALVADOR* zeigte.

Die Involvierungsprozesse der Journalisten in das zu dokumentierende Geschehen korrelieren in den Filmen mit der Entidealisierung der Fotografie. Involvierung bedeutet hier die unmittelbare Teilnahme am Geschehen, die Substitution der Beobachtung durch die Tat. Diese kann sowohl das Resultat einer Ideologisierung als auch einer Entideologisierung sein. Selbst in den Filmen, die Ideologierungsprozesse von Journalistenfiguren vorführen – hier darf *UNDER FIRE* als einziger z.B. neben den Vietnamfilmen *FULL METAL JACKET* und *WE WERE SOLDIERS* genannt werden – erscheint die Fotografie als entidealisiert: in *UNDER FIRE* weil sie sich als Waffe funktionalisieren lässt, in den beiden Vietnamfilmen, weil sie, wenn es ernst wird, vollständig durch die Waffe substituiert wird.⁹

⁹ *FULL METAL JACKET* entideologisiert allerdings den Vietnamkrieg als solchen. Wie sein Protagonist, der *Text*berichterstatter Joker, am Ende des Films weiß, geht es in einem Krieg, der jeder moralischen und militärischen Legitimation entbehrt, letztlich um

Kriegsberichtersterfilmer variieren die Relationen in der Dreiecks-konstellation von Täter, Opfer und Beobachter, wobei die Involvierung des Beobachters in die Täter-Opfer-Relation zumeist zu einer Identifikation mit den Opfern führt. Interessanterweise schildern nur die beiden deutschen Filme *DIE FÄLSCHUNG* und *WARSHOTS* eine Täterwerdung und zwar als Resultat eines Entideologierungsprozesses und Versuch einer Positionsbestimmung in einem Krieg, der ideologisch nicht greifbar und undokumentierbar ist. *WARSHOTS* radikalisiert diesen Ansatz allerdings noch, wenn der Fotograf zuletzt als Reaktion auf den völligen Sinnverlust sich zum Opfer macht.

Die Kriege, in denen die jeweiligen Handlungen situiert sind, sind dabei ausnahmslos Bürgerkriege bzw. Befreiungskriege (Libanon, Indonesien, Vietnam, Kambodscha, Tschad, Nicaragua, El Salvador, Nordirland sowie Bosnien und Mazedonien in *BEFORE THE RAIN*), d.h. keiner der Filme referiert auf einen Krieg, in dem der primäre Konflikt zwischen verschiedenen Nationen ausgetragen wird, es handelt sich konstitutiv um interne Krisen zwischen verschiedenen Ideologien, ethnischen Gruppen oder Diktatoren und Unterdrückten. Dass es sich bei den Kriegen immer um innere Konflikte handelt, ist aber weiter semiotisiert, denn diese stehen auch metaphorisch für die inneren Krisen der Protagonisten oder sie haben als Extremsituation eine katalysatorische Funktion für die Auslösung innerer Entwicklungsprozesse.¹⁰ Der fundamentale politische Systemwandel geht in den Narrationen immer mit fundamentalen Persönlichkeitsveränderungen der Protagonisten oder der Entdeckung neuer Persönlichkeitsanteile einher.

Während in den Filmen der 80er Jahre die Ideologien Kommunismus vs. Kapitalismus zumindest noch als Möglichkeiten für eine Ideologisie-

nichts mehr als um das nackte Überleben: »Ich bin in einer Welt voll Scheiße, stimmt. Aber ich bin am Leben, und ich habe keine Angst« (110:17). Siehe hierzu Petersen (2004: 215f.). Deutliche Ideologisierungprozesse von Textberichterstattern im Krieg funktionalisieren dagegen *THE GREEN BERETS* (*DIE GRÜNEN TEUFEL*, Ray Kellog/John Wayne, USA 1968) und *SAVING PRIVATE RYAN* (*DER SOLDAT JAMES RYAN*, Steven Spielberg, USA 1998). In beiden Fällen beweisen die Narrationen um die Reporter die Rechtmäßigkeit der (amerikanischen) militärischen Handlungen (vgl. Petersen 2004 bzw. Baumgart 2004).

¹⁰ Dies gilt auch für die damit verknüpften Liebeshandlungen, die *alle* Filme des Genres aufweisen.

rung der Figur zur Verfügung stehen, sind die dargestellten Welten der Filme in den 90er Jahren wohl als Folge der historischen Referenzialität in dieser Hinsicht völlig entideologisiert, lediglich rassenideologische Aspekte spielen in *BEFORE THE RAIN* vor dem Hintergrund des Krieges im ehemaligen Jugoslawien eine Rolle.¹¹

In den Kriegsberichtersterfilmerfilmen der 90er Jahre tritt die Relevanz der Bilder gegenüber der Krise des Fotografen deutlich zurück, als ein Zeichen dafür, dass die komplexere entideologisierte Welt mit ihren Kriegen sich der medialen Vermittelbarkeit und dem individuellen Verständnis entzieht. Kann in *UNDER FIRE* ein Foto noch die Welt verändern, in *SALVADOR* – wenn es ein Bild von der Qualität Capas ist – sie wenigstens beschreiben, so wird in *BEFORE THE RAIN* nach dem Foto eines Todesaugenblicks lediglich noch ein Familienbild gefertigt. In *WARSHOTS* bleiben keine Bilder übrig, nur Täter und Opfer und zwar in der Schlusseinstellung in einer Person. In Jean-Daniel Pollets *CEUX D'EN FACE* (*DIE VON GEGENÜBER, F*) aus dem Jahre 2001 existieren dagegen nur noch Bilder als Daseinszeugnis eines absenten Fotografen in der Krise, die intradiegetisch als Gesichter der Täter und Opfer in der Welt interpretiert werden, ohne diese jedoch in historische Kontexte einzuordnen und ohne konkrete Referenz. Und in Yvan Butlers *NEWSMAN* (*REPORTER IN DER KRISE, CH*) aus demselben Jahr, der die Handlung abseits des Krieges in einem afrikanischen Flüchtlingslager unter den Ärzten einer humanitären Hilfsorganisation situiert, kulminiert die Dominanz der individuellen Krise über die politische, wenn der nicht mehr mit einem Fotoapparat, sondern mit einer Videokamera ausgestattete Reporter schließlich seinen Beruf aufgibt, um nicht länger von Kriegseignissen zu berichten, sondern seine persönliche Geschichte zu schreiben.

¹¹ Ein interessanter Sachverhalt ist, dass die 80er-Jahre-Filme *DIE FÄLSCHUNG* (17:56, 41:46), *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* (23:15), *THE KILLING FIELDS* (11:54), *UNDER FIRE* (5:58, 14:23, 28:13) und *SALVADOR* (32:25) dasselbe Zeichen funktionalisieren, um die kapitalistische Heimwelt der Journalisten zu repräsentieren: Die Swimmingpools der Villen und Hotels in den Kriegsgebieten sind Rückzugsräume und zentrale Treffpunkte der Fremden sowie die eigentliche »Waffe« in der Bildkriegsführung in *UNDER FIRE*: »Die glauben, die Kubaner wären irre scharf auf den Swimmingpool« (5:58). Und der von den Vorgängen in seinem Land betroffene einheimische Fotograf in *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* meidet bewusst diesen Aufenthaltsort: »Tag Billy, was machst du denn hier? Du kommst doch sonst nie zum Pool« (23:15).

Es verhält sich allerdings nicht so, dass in den dargestellten Welten die Textreporter das Defizitäre der Bilder ausgleichen könnten. Sie erfahren entweder ähnliche Krisen wie die Bildjournalisten oder, wenn dies nicht der Fall ist, dann, weil sie die Problematik medialer Vermittlung und die ethische Dimension ihres Handelns nicht erkennen können oder wollen, wobei dieses Nicht-Bewusstsein und die Verweigerung der Involvierung in den Filmen implizit immer negativ bewertet ist. Der immer medial selbst-bewusste Kriegsberichterstattungsfilm behauptet aber grundsätzlich ein gegenüber dem bloßen Bild und dem bloßen Text gesteigertes Repräsentationspotenzial, da er visuell und sprachlich darstellen und erzählen, also Hintergründe erschließen kann, die die Fotografie und der Essay nicht zeigen. Selbst Robert Capas Bild des »Death in the Making« vermag das im Gegensatz zu Cassidys Behauptung in SALVADOR eben nicht, denn warum sonst hat die Friedensbewegung der 60er bis 80er Jahre es mit dem Aufdruck »Why?« plakatiert?

Literatur

- Baudrillard, Jean (1991): *Der symbolische Tausch und der Tod*. Übers. von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié. München: Matthes & Seitz
- Baumgart, Lars (2004): Schlachtengetümmel zwischen Authentizität und Ästhetizismus: Die Darstellung des Kampfes im gegenwärtigen Kriegsfilm. In: Christer Petersen (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band I: Nordamerika und Europa*. Kiel: Ludwig, S. 132–167
- Boltanski, Luc (1983): Die Rhetorik des Bildes. In: Pierre Bordieu u.a.: *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 137–163
- Born, Nicolas (2002): *Die Fälschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Capa, Robert/Taro, Gerda (1938): *Death in the Making*. New York: Covici-Friede
- Cartier-Bresson, Henri (1952): *The Decisive Moment*. New York: Simon & Schuster
- Cartier-Bresson, Henri (1999): Der entscheidende Augenblick. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie. Band III: 1945–1980*. München: Schirmer/Mosel, S. 78–82
- Hickethier, Knut (1990): Militär und Krieg: 08/15 (1954). In: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte. Bd. 3: Auf der Suche nach Werten 1945–1960*, S. 222–251
- Pabst, Eckhard (2004): »Let's go and get this thing done!« Krieg als die Fortsetzung kultureller Differenzen mit anderen Mitteln in Ridley Scotts BLACK HAWK DOWN. In: Christer Petersen (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band I: Nordamerika und Europa*. Kiel: Ludwig, S. 170–193
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn, München: Schöningh/Fink
- Petersen, Christer (2004): Krieg ohne Gegner: Der Vietnamkrieg im filmischen Diskurs. In: Ders. (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band I: Nordamerika und Europa*. Kiel: Ludwig, S. 194–230
- Rosenkranz, Stefanie (o.J.): Das Leben auf frischer Tat ertappen. In: Werner Funk (Hg.): *Henri Cartier-Bresson: Landschaften/Landscapes*. Hamburg: Gruner & Jahr (Stern Portfolio: Bibliothek der Fotografie; 13), S. 20–24
- Sontag, Susan (2003): *Das Leiden anderer betrachten*. München, Wien: Hanser
- Strasen, Sven (2004): Ideologie und Ideologiekritik. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 279
- Strübel, Michael (2002): Kriegsfilm und Antikriegsfilm: Ein filmgeschichtlicher Abriss aus der Sichtweise der Politik. In: Ders. (Hg.): *Film und Krieg: Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Opladen: Leske und Budrich, S. 40–73