

Men at war!

Zur medialen Konstruktion von Kriegertypen im amerikanischen, europäischen und asiatischen Gegenwartskino

Marcus S. Kleiner

1 Einleitung

Kriege sind in der Gegenwart häufig auch Bilder- und Medienkriege, werden nicht selten zu Großereignissen in der (westlichen) Medienberichterstattung. Als Medienspektakel können Kriege mit der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit rechnen. Dies führt zu einer Ausdehnung des Kriegsschauplatzes: die realgeschichtliche Seite des Krieges als lokales Ereignis in unterschiedlichen Ländern bzw. Regionen, die mediale Seite in Form elektronischer Bilder als globale Repräsentationen, etwa auf Fernsehschirmen, Internetdisplays oder Bildern in den Printmedien. Beide Seiten bilden ein spannungsreiches Interdependenzgeflecht.

Durch die Medialisierung des Krieges und seine Inszenierung als visuelles Spektakel wird an die Emotionen der Weltöffentlichkeit appelliert. Hierdurch erscheint die Welt, wenn auch nur kurzfristig, wie etwa am Beispiel des Irak-Krieges 2003 deutlich wurde, als *global village*, in dem Kulturen und Nationen, Meinungen und Aktionen in einen Dialog treten. Insofern fördern medialisierte Kriege – zumindest die westlichen Nationen – zugleich auch kulturelle Differenzierungen bzw. hegemoniale Ausschlussysteme des Eigenen und Fremden. Live-Übertragungen sollten im Irak-Krieg 2003 das Gefühl des direkten Dabeiseins fördern, Handlungsräume und Zuschauerräume miteinander verbinden (vgl. Kleiner 2006: 344 ff.). Diesem potentiellen Reichtum an Informationen und Informationsnutzungsoptionen steht, zumindest aus westlicher Perspektive, eine individuelle Erfahrungsarmut gegenüber. Kaum jemand aus den Generationen nach 1945 hat jemals konkrete lebensweltliche Erfahrungen mit Kriegen machen müssen.

Die Schlacht an der „vierten Front“ der Information, wie Virilio (1997: 61) das mediale Schlachtfeld neben „der Boden-, der See- und der Luftfront“ nennt, bestimmt das Erleben und Verstehen sowie die Kommunikation über Kriege entscheidend mit.

Neben der umfassenden und aufmerksamkeitsökonomisch erfolgreichen Mediatisierung von Kriegen im Kontext des Journalismus greifen auch Filmschaffende Kriege als Erfolg versprechendes Thema auf. Kriegsfilme¹ begleiten die Filmgeschichte seit ihren Anfängen (vgl. für einen Überblick Klein/Stiglegger/Traber 2006).

Für Virilio (1989: 13) ist der (Film-)Krieg ein ästhetisches Phänomen, dem es weniger darum geht, „materielle – territoriale, ökonomische – Eroberungen zu machen, als vielmehr darum, sich der *immateriellen* Felder der Wahrnehmung zu bemächtigen (Hervorheb. i. O. – MSK).“ Für ihn kommt es hierbei zu einer *Verschmelzung* von optischen Werkzeugen und Waffen. Rother (2001: VI) erklärt die Faszination an Kino-Erzählungen des Krieges, ergänzend zu Virilios wahrnehmungstheoretischer Deutung dieser Kino-Erzählungen, sozialtheoretisch: Kriegsfilme geben vor,

„zu zeigen, wie es war, um auszudrücken, wie wir auf die Geschichte blicken. (. . .) Kriegsfilme sind keine Spiegel der Gesellschaft, sie sind Formen der Geschichtsaneignung. Eher erfährt man aus ihnen, wie eine Gesellschaft sich selbst versteht, als ‚wie sie ist‘. Als Auskunft über die Gegenwart sind sie aufschlussreicher denn als Darstellungen der Vergangenheit.“

Bezogen auf mein Thema bedeutet diese These von Rother, dass in den vorgestellten Kriegsfilmen nicht eine Auseinandersetzung mit Kriegertypen und Männlichkeitsbildern aus den jeweils historischen Situationen, auf die sie sich beziehen, präsentiert wird, sondern eine (Re-)Konstruktion *post factum*. Es handelt sich um gegenwartsbestimmte sowie gegenwartsopake Historiographien.

Im Kontext wissenschaftlicher Analysen von Kriegsfilmen werden u. a. die Ikonographie des Krieges, der Zusammenhang von Technik und Krieg oder die Bedeutung von Kriegsfilmen im Kontext von militärischen Media Relations diskutiert (vgl. etwa Chiari/Rogg/Schmidt 2003; Bürger 2005; Eberwein 2007; Machura/Voigt 2005; Knieper/Müller 2005; Thomas/Virchow 2006). Der Zusammenhang von Krieg und Geschlecht spielt bisher eine untergeordnete Rolle. Hier werden u. a. die potente Männlichkeit als ein Kernbereich männlich-militärischer Maskulinität, der Krieger als Held, der Krieg als „letzte Bastion raubeiniger Männlichkeit“ (Fenske 2008: 10) sowie der Zusammenhang von Männlichkeit und Kameradschaft oder der Körper des Mannes als *hard body*² thematisiert (vgl. Jeffords 1994; Theweleit 2000; Eberwein 2007). Besonders deutlich lässt sich die *hard body*-Inszenierung aktuell in *300*³ und *John Rambo*⁴ beobachten. Bei Letzterem ist v. a. die Interdependenz von Körperpolitik (auf Seiten von *John Rambo*) und Entkörperlichung bzw. Virtualisierung von Körpern (Computer-Spiel-Ästhetik des Tötens) signifikant.

„Vor allem die US-amerikanischen *Masculinity Studies* entwickelten“, wie Krewani (2007: 101, H. i. O. – MSK) betont, „eine Reihe von methodischen Ansätzen, die Codierungen von Männlichkeit“ bzw. die Darbietung von männlichen Kriegskörpern als visuelles Spektakel im Film einer kritischen Auseinandersetzung zu unterziehen (vgl. Traister 2000; Powrie/Davies 2004; Powrie/Davies/Babington 2004); darüber hinaus berücksichtigen sie „die strukturellen und kulturellen Bedingungen dieser Inszenierung“ (Krewani 2007: 101).

Selten wird in der Auseinandersetzung mit Kriegsfilmen dezidiert und vor allem Kultur vergleichend auf die (narrativen sowie visuellen) Formen der Konstruktion von Kriegertypen bzw. Männlichkeitsbildern eingegangen. Mein Beitrag versteht sich als zusätzliche Perspektive zu der bereits durch die feministische Filmtheorie wie auch die *Gender Studies* initiierte filmanalytische Aufmerksamkeit für den männlichen Körper. Der Fokus meines Beitrags liegt nicht ausschließlich auf der Körperlichkeit, sondern gleichwohl auf der Haltung bzw. Selbstdarstellung sowie den Kommunikations- und Interaktionsritualen der männlichen Figuren. Um diese Aspekte nahe an den Filmen herauszuarbeiten, fokussieren sich meine Analysen auf die drei Bereiche Sprache und Kommunikation, Figurenkonstellation und Formen männlich-militärischer Sozialität.

Das meinem Artikel zugrunde liegende Gender-Konzept orientiert sich an den Arbeiten von Judith Butler (u. a. 1991, 1997, 2008, 2009). Gender fasse ich mit Butler als eine Struktur bildende Kategorie für die individuelle und kollektive Identitätsfindung in der Gesellschaft, als kulturelle Handlung und Sinnproduktion, als soziale Konstruktion sowie als Verbindung von Normen, Lebenswirklichkeiten und Erfahrungen auf. Mit Butler (1991: 207 f.) gehe ich davon aus, dass für die Bildung der Geschlechtsidentität performative Akte, in denen Geschlechterkörper hervorgebracht werden, konstitutiv sind. Das soziale Geschlecht wird jeden Tag von Neuem von Diskursen, Normen, Gesetzen, Praktiken und Sprache entlang eines „hegemonialen kulturellen Diskurses“ (ebd.: 27) konstruiert. Das Zusammenwirken von Macht, Diskurs und Norm bei der Konstitution der Geschlechtsidentität wird von Butler (2009a: 131) als „heterosexuelle Matrix“ beschrieben, durch die auch unterschieden werden kann, welche Geschlechtsidentität innerhalb und außerhalb der Norm liegt. Diese Matrix ist der Orientierungsmaßstab, nach dem sich Menschen zumeist freiwillig richten, und die durch Interdependenz der Trias von Sex, Gender und Begehren organisiert wird. Der ‚handlungsfähige Status‘ der Performativität wird – als diskursiver Effekt – durch die sich ständig wiederholende Abfolge performativer Akte des Körpers, durch die die Geschlechtsidentität Mann oder Frau und das damit einhergehende heterosexuelle Begehren hervorgebracht wird, erzeugt (vgl. Butler 1997: 36). Nicht der Geschlechtskörper *an sich* ist bedeutsam, sondern die

sich ständig wiederholende performative Inszenierung von Geschlecht als Ergebnis von Praktiken und eines permanenten Konstruktionsprozesses.

Männlichkeit erlangt vor diesem Hintergrund Bedeutung „durch die Identifikation mit männlich konnotierten Repräsentationsformen“ (Fenske 2008: 45). Der Begriff Mann bezeichnet

„den männlichen Körper (. . .) als den Ort, der Teile der sich im Umlauf befindenden Diskurse über Männlichkeit in sich vereinigt. Denn inwieweit ein bestimmtes Verhalten als zu einer Geschlechterkategorie zugehörig betrachtet wird, wird in der Regel in Bezug auf konventionalisierte *Gender* Prototypen beurteilt (Hervorheb. i. O. – MSK)“ (ebd.),

also dem, was Butler als „intelligibel“ bezeichnet und das dabei als Geschlechtsentwurf historisch-kulturell variabel ist. Insofern lautet der Titel meines Beitrags auch „Men at war“, um anzuzeigen, dass er nicht von einem homogenen und stabilen Männlichkeitsmodell ausgeht, sondern von konkurrierenden Männlichkeitsmodellen (vgl. hierzu u. a. auch die Beiträge in Brod/Kaufman 1994; mit Blick auf Amerika Carroll 2003; Connell 2005).

Untersuchungsgegenstände meiner Auseinandersetzung mit Gender und Männlichkeitsmodellen sind ein amerikanischer, ein europäischer und ein asiatischer Kriegsfilm. Es geht hierbei um Geschichten geschlechtsspezifisch männlicher Erfahrung und männlicher Identitätsbildung, denn das Militär gilt gemeinhin als Männersache, bei der eine maskulin assoziierte Sprache und Symbolik dominiert (vgl. Martschukat/Stieglitz 2008). In diesen Filmen werden drei historisch-reale Kriege mit jeweils kulturspezifischen Problematiken in Szene gesetzt: *Black Hawk Down* (Somalia, 1993)⁵, *No Man's Land* (Bosnien, 1993)⁶ und *Brotherhood* (Korea, 1950–53)⁷. Gemeinsam ist den Filmen, dass nicht gefragt wird, welche Konzepte von Männlichkeit sozial existieren, sondern Männlichkeitskonzepte im Kontext des Militärs gezeigt werden. Weiterhin ist ihnen gemein, dass sie Formen des *Military- und War-Entertainment* darstellen. Darüber hinaus inszenieren sie den Gegensatz Individuum – Gesellschaft, hier in Form der Sozialität des Militärs, in einem Fall als eine im Individuum vollzogene, produktive und gewollte Anpassung an bzw. Aneignung von⁸ sozial vorgegebenen Geschlechterrollenmodellen⁹ (*Black Hawk Down*). Die Soldaten wissen eindeutig, was zu tun ist, um ein Mann zu sein bzw. zu werden. Im anderen Fall als einen im Individuum geführten Kampf mit übermächtigen Geschlechtermodellen bzw. den Erwartungshaltungen der Gesellschaft an das Individuum (*No Man's Land, Brotherhood*).

Die besondere Bedeutung von Filmen, also von audiovisuellen Erzählungen von Geschlecht, für die Erforschung von Geschlechtermodellen hebt Fenske (2008: 15) hervor:

„Spielfilme vermögen in idealer Form Geschlechtermodelle zu verhandeln, weil sie aufgrund ihrer Narrativität Geschlecht nicht nur ‚abbilden‘, sondern auch inszenieren. (...) Aufgrund ihrer Mehrschichtigkeit, die sowohl die Bild- als auch die Tonebene sowie den Plot umfasst, können sie Körper sicht- und hörbar, gewissermaßen erlebbar machen.“

Filme inszenieren aus dieser Perspektive die Performativität von Gender gemäß bestimmter Geschlechterrollenmodelle und bringen Gender gleichzeitig performativ hervor.

Das Erkenntnisinteresse meiner Filmanalysen, die durch eine kurze inhaltliche Einführung zur historischen Ausgangsbedingung und situativen Rahmung der Filme (Kap. 2) eingeleitet werden, ist darauf gerichtet zu zeigen, wie Medienproduktionen soziale Bilder sowie Diskurse transportieren und artikulieren – hier mit Blick auf Kriegertypen und (militärische) Männlichkeitsbilder (Kap. 3). Die Filmanalysen arbeiten die filmischen Konstruktionen¹⁰ von kriegerischer Männlichkeit sowie deren Verhaltensregeln und Positionsrollen heraus. Sie beantworten die Fragen, was gemacht werden muss, um ein Mann zu sein bzw. zu werden und welche (differenten) Männlichkeitskonzepte es im Kontext des Militärs gibt. Abschließend fasse ich meine Überlegungen mit Blick auf den Zusammenhang von Krieg, Medien und Geschlecht zusammen (Kap. 4).

2 Inhalte

2.1 *Black Hawk Down*

Black Hawk Down spielt in Mogadischu, der Hauptstadt des sich im Bürgerkrieg befindenden Somalias. Ein Kommando zweier amerikanischer Elite-Einheiten (*Delta Force*, eine Geiselbefreiungseinheit, und *Rangers*, mobile Elitestreitkräfte) bricht 1993 in die Innenstadt auf, um den Warlord und Kriegsverbrecher *Mohammed Farrah Aidid* (1934–1996) zu verhaften. Die US-Soldaten geraten in einen Hinterhalt, bei dem einer der *Black Hawk*-Hubschrauber, der die Soldaten abgesetzt hat, abgeschossen wird. Die Bergungsaktion entwickelt sich zur spektakulären Katastrophe. Die Truppen, die vor Ort sind, geraten ebenso unter Beschuss, wie die nachrückende Verstärkung. Ein weiterer Hubschrauber wird abgeschossen. Nach einer Befreiungs- und Bergungsaktion, die rund 24 Stunden dauert, sind 19 US-Soldaten und ca. 1000 somalische Rebellen getötet worden. *Mohammed Farrah Aidid* wurde nicht gefasst.

2.2 *No Man's Land*

No Man's Land thematisiert den Bosnienkrieg 1993. Eine Gruppe bosnischer Soldaten gerät zwischen die Linien einer serbischen Einheit. Beim Fluchtversuch werden alle Bosnier – bis auf zwei – getötet. Die Explosion einer Panzergranate schleudert den Bosnier *Ćiki* in einen verlassenen Schützengraben. Dort befindet sich auch der andere Überlebende, der leicht verletzte Bosnier *Ćera*. Unter ihm platzen zwei serbische Soldaten, die später den Ort nach Überlebenden absuchen, eine Springmine, weil sie ihn für tot halten. Diese droht bei der ersten Bewegung zu explodieren. *Ćiki* erschießt einen der serbischen Soldaten und verletzt den anderen, *Nino*. Zusammen sind die drei gefangen im Niemandsland – zwischen den Fronten und Minenfeldern. Ein Rückzug ist unmöglich. *Ćiki* und *Nino* werden am Ende des Films vom UN-Kommando UNPROFOR¹¹ evakuiert, erschießen sich aber gerade dann gegenseitig. Zurück bleibt *Ćera*: von allen verlassen, auf der weiterhin scharfen Mine liegend, weil niemand die Mine in dieser Position, in der er auf ihr liegt, entschärfen kann.

2.3 *Brotherhood*

Brotherhood personalisiert den Krieg zwischen Süd- und Nordkorea (1950–1953) anhand der Geschichte des südkoreanischen Bruderpaars *Jin-tae* und *Jin-seok*, das zu Beginn des Krieges ungewollt von der Armee eingezogen wird. Die beiden jungen Männer werden ohne Grundausbildung, kompetente Führung und angemessene Ausrüstung an die Front geschickt. Der ältere Bruder, *Jin-tae*, wird zum gefeierten Kriegshelden, weil er eine Tapferkeitsmedaille erkämpfen will, die es seinem Bruder erlauben würde, nach Hause zurück zu kehren. Dem jüngeren Bruder *Jin-seok* erscheint es im Verlauf der Handlung allerdings, dass *Jin-tae* zunehmend einen bestialischen Blutdurst entwickelt, wodurch er zur kaltblütigen Tötungsmaschine wird. Als *Jin-tae* seinen Bruder von den eigenen Leuten getötet glaubt, wechselt er zur nordkoreanischen Seite. Am Ende stehen sich beide auf dem Schlachtfeld gegenüber. Seinen eigenen Bruder erkennt *Jin-tae* fast nicht wieder, rettet ihm aber ein letztes Mal das Leben, bevor er im Kugelhagel stirbt. *Jin-seok* kehrt später in sein Heimatdorf zurück.

3 Filmanalysen

3.1 *Black Hawk Down*

Sprache und Kommunikation

Black Hawk Down enthält zahlreiche Legitimationsversuche für den Somalia-Einsatz: „300.000 Tote und kein Ende in Sicht. Das ist kein Krieg, Mr. Atto. Das ist Völkermord.“ (*Major General William Garrison* | Sam Shepard) Oder: „Die Menschen hier haben nichts zu essen. (. . .) Wir können ihnen entweder helfen oder auf CNN mit ansehen, wie das Land zu Grunde geht.“ (*Staff Sergeant Matt Eversmann* | Josh Hartnett).

In der Truppe wird selten Slang oder Vulgärsprache, sondern größtenteils *elaborierte* Sprache verwendet. Es gibt nur wenige Ausnahmen wie *Private Blackburn* (Orlando Bloom), der bei seiner Aufnahme in die Truppe übermotiviert sagt: „Ich will denen den Arsch aufreißen!“ Dieser Kommentar wird durch die Situation und die Figur des *Company Clerk John Grimes* (Ewan McGregor) als lächerlich, unpassend und übermotiviert dargestellt. Bezeichnenderweise ist *Blackburn* auch der erste, den die Amerikaner als Verletzten zu beklagen haben. Beim feindlichen Beschuss von einem der *Black Hawks* und dem Versuch, die verletzten amerikanischen Soldaten zu evakuieren, äußert ein namenloser Soldat verstört und ängstlich: „Sehen Sie sich diese Wichser, Idioten an.“

Dies korrespondiert mit der kaum vorhandenen rassistischen Rhetorik: die Soldaten bezeichnen die Somali nur als „Skins“. Kontrastiert wird dies andererseits mit der Rhetorik des verantwortungsvollen Gewalteinsatzes: „Passt auf, wo ihr hinballert, da wohnen auch Menschen.“

Durchgehend lassen sich militärischer Handlungsjargon und Aufputsch- sowie Selbstbestätigungsschreie („Huha“) finden. Dazu passend ist das Beschwören militärischer Eliten-Männlichkeit: „Wir sind Rangers, kein armseliger Haufen von Reservisten. Wir sind eine Eliteeinheit. Und so sollten wir uns auch benehmen!“ (*Staff Sergeant Matt Eversmann* | Josh Hartnett). Entsprechend findet sich eine starke Solidaritäts- bzw. Kameradschaftsrhetorik: „Wir lassen keinen Mann zurück!“ Oder: „Bring alle Deine Männer zurück.“ Als *Mike Durant* (Ron Eldard) in Kriegsgefangenschaft gerät, kreist ein *Black Hawk* über Mogadischu und lässt aus Lautsprechern tönen: „Mike Durant, wir lassen Dich nicht zurück!“

Auf die Frage, warum er beim Militär ist, antwortet *Sergeant Ist Class Norm 'Hoot' Gibson* (Eric Bana): „Sie würden nicht verstehen, warum wir das tun. Sie würden nicht verstehen, dass es um einen Kameraden geht. So einfach ist das. Nur darum geht's.“

Wie in jedem ‚gerechten Krieg‘ muss ein Heldenmythos beschworen werden: „Keiner von uns will ein Held werden. Aber manchmal passiert es einfach.“ (Schlusskommentar von *Staff Sergeant Matt Eversmann* | Josh Hartnett)

Das *Andere* von Solidarität, Kameradschaft, Kommunikation über militärische Männlichkeit usw. stellt der Partnertalk dar: Zum einen in Form eines liebevollen Redens mit oder über die Familien, Ehefrauen, Freundinnen, zum anderen in Form von Abschiedsworten und -briefen, die zur Emotionalisierung eingesetzt werden. Exemplarisch hierfür steht der Abschiedsbrief eines gefallen Soldaten, der beim Abspann vorgelesen wird:

„Meine Liebe! Du bist stark und es wird Dir gut gehen im Leben. Ich liebe Dich und meine Kinder über alles. Heute und morgen, lass jeden Tag auf’s Neue wachsen. Verliere niemals Dein Lächeln und gib nie auf. Auch in den schlimmsten Zeiten nicht. Also, meine Liebe, steck meine Kinder heute Abend ins Bett und deck’ sie gut zu und sag Ihnen, dass ich sie lieb habe. Dann nimm sie noch mal in den Arm und gib beiden einen Gute-Nacht-Kuss von mir.“

Diese Kommunikationen der Soldaten mit ihren Frauen und Freundinnen weist auf die große Bedeutung von Liebes- und Ehebeziehungen in Kriegszeiten und im Kontext militarisierter Männlichkeit hin, ebenso wie die Familie im Krieg für Heimat, Liebe und Geborgenheit steht (vgl. Fenske 2008: 100).

Über die Filmhandlung verteilt finden sich letzte Worte, die kurz vor dem Sterben im Kampf geäußert werden: „Sag meinen Töchtern, sie bringen es zu was.“ An anderer Stelle ist nicht der eigene Tod wichtig, sondern folgende Botschaft: „Sag’ meiner Familie, dass ich meine Pflicht erfüllt habe und sehr tapfer war.“

Formen männlich-militärischer Sozialität

Es gibt keine militärisch-männlichen Initiationsrituale, eben so wenig kommt es zur Diskreditierung von Homosexualität. Zudem wird kein Körperkult betrieben. Im Gegenteil wirken die Soldaten alle mehr oder weniger gebildet bzw. bildungswillig.

Es findet ein relativ friedlich verlaufender Generationskonflikt/-wechsel statt: Die Figuren des *Major General William Garrison* (Sam Shepard) und des *Colonel Dany McKnight* verkörpern das alte Militär, für das Autorität und Hierarchien wichtige Militärstrukturen darstellen. Die jungen und die in der militärischen Ordnung bereits aufgestiegenen Soldaten verstehen sich als Gemeinschaft mit flachen Hierarchien, als *Brothers in Arms*. Abgrenzungen finden höchstens hinsichtlich der Frage statt, welche die bessere Elite-Einheit ist, *Deltas* oder

Rangers. Letztlich wissen aber alle, dass es um Zusammenhalt und Team Play geht.

Vor allem die junge Führungsspitze zeichnet sich durch Respekt vor der und Verständnis für die fremde(n) Kultur(en) aus. Dies wird besonders durch die Figur des *Staff Sergeant Matt Eversmann* (Josh Hartnett) verkörpert, der von den *Privates* dafür belächelt wird. Die Soldaten zeigen nur latentes Desinteresse für die Somali und gehen davon aus, lediglich einen Job zu machen. Aufgrund des guten Ansehens von *Eversmann* scheinen sie aber über die Gründe für seinen Idealismus nachzudenken.

Im Vordergrund des Handelns der US-amerikanischen Militärführung und der Elite-Soldaten steht der Wille, etwas Gutes, Richtiges, Gerechtes, Wahrhaftiges, Menschliches zu bewirken. Dies sehen sie als unhinterfragbare Bürger- bzw. Menschenpflicht an, die jedoch heutzutage fast nur noch militärisch zu verwirklichen sei, weil durch Diplomatie allein kaum etwas bewirkt werden könne. In ihrer Ausbildung geht es entsprechend darum, etwas zu bewirken und nicht, wie einer der jungen, namenlosen Soldaten sagt, nur darum zu kämpfen.

Das Grundverständnis des amerikanischen Militärs wird im Film daher um Werte wie Humanität, Freiheit, Gerechtigkeit, Wahrheit (d. h., zu wissen, was das Richtige ist und es handelnd zu realisieren), Solidarität, Loyalität, Willensstärke, Kameradschaft, emotionale Intelligenz, Empathie und Familie konstruiert.

Das Militär erscheint als exklusiver sozialer Bereich und wird als Vorbild für amerikanische ‚Muster-Männer‘ inszeniert, d. h. beim Militär ist eine exklusive Mann-Werdung möglich, in der all das, was Amerika zu Amerika macht, vermittelt wird. Daraus folgt (filmimmanent und potentiell für Aneignungsprozesse), dass die mediale Konstruktion von Geschlechterrollen bzw. männlichen Geschlechtsidentitäten mit der sozialen Erwartungshaltung korrespondiert und ihrerseits der eigensinnigen Rückvermittlung dient. Selbstbestimmte Männlichkeit wird immer mit dem Wohl der Nation und den freiheitlichen Werten der USA verknüpft. Ein Ausweichen aus bzw. eine Alternative zu diesem Bildungs- und Reproduktionskontext erscheint nicht möglich (*Neue Krieger* als *Neue Männer*).

Der Preis des Kampfes, der Verlust der Humanität, wird deutlich gezeigt und zwar in Form von stark deformierten Körpern. Die Psyche und Seele der Soldaten werden hingegen nicht deformiert. Im Kontrast zu dieser Ordnung der amerikanischen Gesellschaft des Militärs wird Mogadischu als Moloch und Dschungel der Gewalt inszeniert; die somalischen Rebellen als blind wütender, Angst einflößender, gnaden- und gefühlsloser Mob, als ‚Tiere im Blutrausch‘. *Major General William Garrison* (Sam Shepard) bemerkt entsprechend, mit

Blick auf die Bergungsaktion des ersten *Black Hawks*: „In Kürze wird die ganze Stadt über sie herfallen.“¹²

Ausnahmen bilden vereinzelt Kinder und die Somali, die den Soldaten am Ende zjubeln sowie zu Beginn ein somalischer Informant, der den Streitkräften zeigen soll, wo sich *Aidid* und sein Führungsstab treffen, damit man sie alle verhaften kann.

Figurenkonstellation

Im Verhör mit dem Waffenhändler *Mr. Atto* nimmt *Major General William Garrison* (Sam Shepard) seine Sonnenbrille genau dann ab, wenn er das Humanitäre des Somalia-Einsatzes herausstellt sowie den Wahnsinn des skrupellosen Völkermordes verdeutlicht. Er macht dies so zu seiner persönlichen Aufgabe.

Das gilt für fast alle Soldaten, die als smart, sympathisch, attraktiv und menschlich inszeniert werden. Sie sind alle Kriegs-Profis, extrem gut ausgebildet, aber keine Tötungsmaschinen, sondern Experten, Profis und Menschen zugleich. Unterstrichen wird dies, indem sie als Kriegertypen äußerlich sehr einheitlich inszeniert werden.

In der Truppe herrscht große Harmonie. Am Abend verbringen sie ihre Freizeit u. a. damit, Schach zu spielen, Kinderbücher für ihre Töchter zu zeichnen, militärische Hierarchien zu persiflieren – politisch-korrekt Humor ist Trumpf – oder damit, Musik zu hören: einerseits traditionelle Heimatklänge, etwa in der Spielart von *Elvis Presley* („Suspicious Minds“ oder „You’re The Devil in Disguise“); andererseits aktuelle Musik, d. h. funky-cool beats (*House of Pain*, „Jump Around“), Indie Rock (*Alice in Chains*, „Right Turn“ | *Faith No More*, „Falling to Pieces“). Ein makaberer Gebrauch von Musik findet statt, wenn ein amerikanischer Soldat afro-amerikanischer Herkunft vor dem Kampfeinsatz, also vor dem Töten von Somali, *Jimi Hendrix* („Voodoo Child“) hört.

Es herrschen flache Hierarchien in der Truppe. Die ‚alten Hasen‘ werden zudem als nüchtern, realistisch, überlegt, erfahren und emotional stark beschrieben, die auch in der Lage sind, ihre Hierarchieorientierung aufzugeben, wenn es richtig erscheint, den Jungen zu vertrauen und sie ‚machen zu lassen‘. Zudem wird *Major General William Garrison* (Sam Sheppard) als extrem besorgt und fürsorglich gekennzeichnet. Er geht am Ende des Films durch das Ärztelager, wischt Blut auf und verabschiedet sich von den Gefallenen.

Es werden durchgehend Loyalität und Willensstärke, auch in härtesten Situationen, demonstriert, wie z. B. *Mike Durant* (Ron Eldard) in Gefangenschaft veranschaulicht: „Meine Regierung wird nicht verhandeln.“ Und: „Ich habe nichts zu sagen.“

Die amerikanischen Soldaten sind selbstlos und solidarisch bis in den eigenen Tod: So bestehen etwa zwei Soldaten darauf, obwohl sie wissen, dass sie sich in Todesgefahr begeben, wenn sie sich an der Absturzstelle des zweiten *Black Hawks* aussetzen lassen, um einen Kameraden zu retten, wobei einer von ihnen stirbt. Dieses Zusammengehörigkeitsgefühl wird als die Grundlage für die Moral und Effizienz militärischen Handelns dargestellt.

Im Kontrast zu den durchgehend positiv gekennzeichneten amerikanischen Soldaten werden die Somali insgesamt negativ in Szene gesetzt. Erstens dominiert die Individualität des afrikanischen Bösen in Gestalt des Waffenhändlers *Mr. Atto*, der als gebildet, dämonisch, kaltblütig, arrogant, cool, Angst einflößend, wohlhabend, grausam und souverän inszeniert wird. Zweitens durch den namenlosen Anführer der Rebellen, der brutal, gnadenlos und ebenfalls Angst einflößend wirkt. Drittens durch den Soldaten¹³, der mit dem Gefangenen *Mike Durant* (Ron Eldard) spricht und als smart, abgeklärt, cool und gebildet in Szene gesetzt wird – in der kollektiven Negativinszenierung der Somali erscheint seine Figur als eine Ausnahmeerscheinung. Im Gegensatz zur individuellen Einzelinszenierung eines Hauptteils der amerikanischen Soldaten werden bis auf die zuvor genannten Personen die Kollektivgesichter/-körper der Rebellen und Kämpfer in Szene gesetzt sowie ihr anonymes Sterben und ihr anonymes Tod. Dies korrespondiert mit dem ‚Wegballern‘ der Somali in Computerspielästhetik.

3.2 *No Man's Land*

Sprache und Kommunikation

In *No Man's Land* gibt es, wie bei *Black Hawk Down*, kaum Vulgärsprache, keinen Slang und selten Männergespräche. Mit nur einer Ausnahme, in der eine Frau als Lustobjekt behandelt wird und wobei es implizit zu einer gelingenden Verständigung über potente Männlichkeit kommt. Nur auf dieser Ebene gelingt es, ideologische und kulturelle Differenzen, wenn auch nur für den Augenblick, zu überwinden. Dies geschieht in einem Gespräch zwischen dem Bosnier *Ćiki* (Branco Djuric) und dem Serben *Nino* (Rene Bitorajac) über eine Bekannte von ihnen, die sie als ‚Sexbombe‘ beschreiben, sie dabei aber v. a. auf ihre große Oberweite reduzieren.

Die Legitimationsdiskurse darüber, wer den Krieg begonnen habe und im Recht sei, werden in ideologischer, stark emotionalisierter Rede und mit wechselseitigen Schuldzuweisungen geführt. Dementsprechend münden sie im kommunikativen Dissens, v. a. auch darum, weil *Ćiki* und *Nino* jeweils eine nur sehr einseitige und eingeschränkte Auseinandersetzung mit der politischen Situation

führen, bei der es nur um das Rechthaben geht und das wird letztlich dadurch entschieden, wer von beiden die Waffengewalt hat. *Ćera* (Filip Sovagovic) nimmt hierzu eine Gegenposition ein: „Ist doch egal, wer angefangen hat, wir stecken alle in der gleichen Scheiße.“ Hiermit korrespondiert zwischen *Ćiki* und *Nino* eine ständige Bedrohungsrhetorik, d. h. die Androhung, den anderen zu töten.

Ćiki und *Nino* verbindet – abgesehen von ihrem gemeinsamen Gefangensein im Schützengraben – nur die abweisende Kommunikation bzw. Kommunikationsverweigerung mit den UNPROFOR-Soldaten und der Presse.

Formen männlich-militärischer Sozialität

Im Unterschied zu *Black Hawk Down* und vergleichbar mit *Brotherhood*, spielt die Ebene männlich-militärischer Sozialität in *No Man's Land* nur eine untergeordnete Rolle für den Fokus meiner Überlegungen: Einerseits ist die Filmhandlung im Bosnien-Krieg 1993 situiert und andererseits wird der Zusammenprall unterschiedlicher Kulturen, sozialer Klassen und militärischer Ränge inszeniert. Bedeutungsstiftend werden diese beiden Aspekte im Kontext der beiden anderen Analyseebenen (*Sprache und Kommunikation* und *Figurenkonstellation*). In *No Man's Land* wird eine Repräsentation der sozialen Verhältnisse inszeniert, d. h. Männer des Alltags werden zu Kriegsmännern, ohne wirkliche Veränderungsprozesse durchzumachen, weil sie mit dieser außergewöhnlichen Positionenrolle nichts anzufangen wissen, sie diese letztlich nicht als souveräne Subjektposition annehmen bzw. wahrnehmen. Insgesamt wird aber das Thema Männlichkeit bzw. militärische Männlichkeit, im Unterschied zu *Black Hawk Down*, kaum explizit behandelt.

Figurenkonstellation

In *No Man's Land* gibt es, korrespondierend zu *Black Hawk Down* und im Unterschied zu *Brotherhood*, keine expliziten Männlichkeitsdiskurse/-inszenierungen. Zudem findet sich kein explizites ‚Schwulen-Bashing‘, abgesehen von einem abwertenden Blick *Cikis*, als er entdeckt, dass *Ninos* älterer Kamerad, den er erschossen hat, Bilder von nackten Männern in seiner Briefftasche hat.

Kameradschaft und Solidarität sind auf Seiten der Bosnier Grundlage der militärischen Interaktion, exemplifiziert am Verhältnis von *Ćiki* und *Ćera*. Dies kann an einem Dialog zwischen beiden veranschaulicht werden: *Ćera*: „Lass mich nicht allein sterben!“ *Ćiki*: „Aber nein! Wir gehen hier zusammen raus.“ Auf Seiten der Serben finden sich diese Kameradschaft und Solidarität hingegen nicht.

Ćiki wird als ein Verschnitt aus einem Italo-Western-Typen und einem Gangster aus einem französischen Krimi der 1980er Jahre präsentiert. Zudem trägt er unter seinem Army-Hemd ein T-Shirt der *Rolling-Stones*. Das unterstützt die Assoziationen mit einem Freiheitskämpfer, wenn man dies als Symbol für einen Kampf zur Befreiung aus hegemonialen gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen auffasst, der in den 1960er Jahren stattgefunden hat, und den *Ćiki* jetzt mit Blick auf den Bosnien-Krieg wiederholt. Im Unterschied zu *Nino* tötet und verletzt er ohne Skrupel. Bei *Black Hawk Down* haben die humanitär ausgerichteten und moralisch gefestigten Soldaten auch kein Problem, jemanden zu töten, wenn es sein muss und für die ‚gute Sache‘ ist.

Nino wirkt somit wie aus einer anderen Zeit, wie ein militärischer Zwangscharakter und eine Karikatur von einem Soldaten – gerade im Vergleich zur zuvor beschriebenen Inszenierung von *Ćiki*. Es findet bei ihm auch kein Bildungsprozess, d. h. Soldatwerdungsprozess, statt – wie bei einigen Soldaten in *Black Hawk Down*, die aus unerfahrenen Soldaten umgehend zu Elite-Soldaten gemacht werden. Zudem gibt es in *Black Hawk Down*, anders als in *No Man's Land*, keine Freaks, keine Sonderlinge, keine Trottel, niemanden, der aus der Reihe tanzt, wie etwa *Nino* in *No Man's Land*.

Ćera wird als unauffälliger Alltagsmensch inszeniert, er trägt Alltagskleidung. Die bosnischen und serbischen Soldaten haben kein perfektes Militär-Design wie die amerikanischen Soldaten in *Black Hawk Down* – weder, was ihre Kleidung anbetrifft, noch, was die Ausbildung angeht. Sie wirken wie ein Mix aus allen Altersschichten und Kleidungsstilen. Zentral ist hierbei, dass keine Smartheitsinszenierung wie bei *Black Hawk Down* stattfindet, sondern eine Normalitätsinszenierung. Hierbei sind alle Soldaten gezeichnet von Wunden, Narben, dem Leben, haben alle tote Augen, nichts wirklich Lebendiges an sich – ganz im Gegensatz zu den Soldaten aus *Black Hawk Down* und vergleichbar mit denen aus *Brotherhood*.

Die Führungsspitze der Serben wird eindeutig negativ inszeniert – dies verkörpert die Figur des fetten, unsympathischen Hauptmanns, der sich beim Schlafen von einem kleinen Jungen in Militäruniform auf dem Schifferklavier vorspielen lässt. Zudem werden die Serben als blutrünstige Schlächter dargestellt, die sich durch Waffenliebe auszeichnen und Freude an der Vorstellung haben, Bosnier zu töten.

Auch in *No Man's Land* wird, wie bei *Black Hawk Down*, beim Sterben an die Freundin gedacht – wie dies bei *Ćera* der Fall ist. Die Freundin steht hier wiederum für Heimat, Liebe und Geborgenheit.

Die UNPROFOR-Soldaten werden als Idealisten inszeniert, die helfen und nicht nur beobachten sowie verwalten wollen. Sie werden wie die bosnischen und serbischen Soldaten auch als unauffällige ‚Jedermanns‘ inszeniert, aller-

dings ist ihr militärisches Outfit professionell, ihr Verhalten politisch korrekt und ihr Äußeres unversehrt. Auch hier wird deren militärische Führung eindeutig negativ gezeichnet – und zwar in der Figur des englischen *Colonel Soft* (Simon Callow), dem Leiter der UNPROFOR-Truppen vor Ort, als Schönling und Lebemann zugleich, letzteres mit Blick auf sein filmisch nahe gelegtes Verhältnis mit seiner jungen Sekretärin (Tanja Ribic).

3.3 *Brotherhood*

Sprache und Kommunikation

In *Brotherhood* dominiert Propaganda als Grundform militärischer Kommunikation, d. h. als die permanente Aufforderung zu patriotischer Pflichterfüllung:

„Heute früh haben Einheiten nordkoreanischer Marionetten-Soldaten den 38. Breitengrad überschritten. Unsere tapferen Soldaten sind nun mit begeistertem Einsatz dabei, den nordkoreanischen Verbänden schmerzliche Verluste zuzufügen. Die Bevölkerung ist nun aufgefordert, sich einzusetzen, den Verblendungen und schändlichen Gerüchten des Norden Einhalt zu gebieten.“

Oder: „Ehe Dein Land Dich auffordert, etwas zu tun, solltest Du selbst etwas für Dein Land tun.“ Hiermit korrespondiert Patriotismus bei einem Teil der Bevölkerung: „Wir werden uns bewaffnen! Wir ziehen an die Front. Wir vernichten die Kommunisten.“ Daraus resultiert die ideologisch gefärbte Hate Speech der südkoreanischen Soldaten, die die Nordkoreaner immer als „kommunistischen Schweine“, „Hunde“, „Wichser“, die „verrecken, verbrennen“ sollen, bezeichnen. Ergänzt wird dies durch die kriegerische Ideologie, der zu Folge Krieg zu führen heißt, zu töten, um zu leben: „Wenn Du leben willst, musst Du siegen.“ Im Unterschied zu *Black Hawk Down* und *No Man's Land* gibt es nur an einer Stelle in *Brotherhood* einen Anflug von Solidaritäts- und Kameradschaftsrhetorik, wenn südkoreanische Soldaten einem verletzten Kameraden sagen: „Wir holen Dich da raus.“

Formen männlich-militärischer Sozialität

Brotherhood stellt im Wesentlichen einen langen Flashback in die Geschichte des südkoreanischen Bruderpaars *Jin-Tae Lee* (Dong Kun-Jang) und *Jin-Seok Lee* (Bin Won) dar, der zur Zeit des Korea-Kriegs spielt. Ausgangspunkt ist hierbei eine unbestimmte Gegenwart, in der der überlebende Bruder als alter Mann, Vater und Großvater gezeigt wird, der zu einer Ausgrabungsstätte für Kriegspop-

fer des Korea-Krieges gerufen und dort mit seiner Vergangenheit konfrontiert wird.

Im Korea-Krieg kämpfen größtenteils Menschen aus dem einfachen Volk, fast alle werden aus dem Leben gerissen, sind ohne militärische Ausbildung oder Schulbildung. Die Militär- und Staatsführung regiert das Volk, ohne auf Föhlung mit dem ‚Volksk6rper/-geist‘ zu gehen. Als patriotische Pflchterföhlung verlangt der Militäreinsatz, zumindest aus der Perspektive der herrschenden Klasse, Stolz, Entschlossenheit und Ehrgeföhl. Wie auch in *Black Hawk Down* erscheint der Krieg als Weg, ein Held zu werden. Insofern kommt es zur Beschw6rung und Verherrlichung militärischer Tugenden, wie z. B. Wagemut, Heldentum, Patriotismus.

Das Militär ist stark hierarchisch strukturiert, die Militärföhrung unmenschlich, brutal und inhuman, die Soldaten fungieren als ideologische K6rper und ‚Menschenmaterial‘. Das Militär und der Krieg erscheinen, im Unterschied zu der vorausgehend positiv beschriebenen Bedeutung, zugleich als H6lle. Das erste und letzte Ziel militärischen Handelns ist, den Feind auszul6schen und zu siegen. Am Ende des Krieges stehen, symbolisiert durch die beiden Bröder *Jin-Tae* (Dong Kun-Jang) und *Jin-Seok* (Bin Won), k6rperliche, psychische, emotionale und seelische Deformationen. Hiermit korrespondiert, wie bei *Black Hawk Down*, ein genereller Exhibitionismus beim Zeigen vom Sterben und T6ten, von Verstümmelungen, Deformationen, Hinrichtungen, Blut und Exkrementen sowie eine extreme Brutalität des T6tens. Dies ist ein Gegenbild zu dem von der militärischen Propaganda hergestellten Bild viriler Männlichkeit, sowohl in *Brotherhood* als auch in *Black Hawk Down*.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Militär in *Brotherhood*, wie bei *Black Hawk Down*, als exklusiver sozialer Bereich inszeniert wird, in dem Männen in ihrer Rolle als Soldaten und als Repräsentanten des Systems vorgeföhr werden. Allerdings kommt es hier, im Unterschied zu *Black Hawk Down*, zu einer fatalen, entmenschlichten Mann-Werdung beim Militär sowie zur Deformation personaler Identität, also zu einer fundamentalen Diffusion von Selbst- und Weltbezügen. Auch wenn *Jin-Tae* (Dong Kun-Jang) zunächst, allerdings im Vergleich zu den Soldaten bei *Black Hawk Down* in einer negativen Verbindung, eine exklusive Subjektposition (Held) durch das Militär und durch die Interaktion der ersten beiden Bildungsdimensionen (*Bildung des Subjekts/Bildung am Subjekt*) erlangt. Insgesamt gibt es, abgesehen vom Kriegsheimkehrer *Jin-Seok* (Bin Won), der eine Familie gründet, also eine heterosexuelle Paarbildung eingeht und somit die Herausforderungen hegemonialer Männlichkeit annimmt und eine neue Existenz aufbaut, für niemanden die Möglichkeit zu einer alternative Identitätsstiftung – zumindest wird dies im Film nicht gezeigt.

Figurenkonstellation

Jin-Seok (Bin Won) ist zu Beginn des Films ein guter Schüler, Sympathieträger, naiv. Sein Bruder *Jin-Tae* (Dong Kun-Jang) ist ein sympathischer Schuhputzer, der sich durch einen selbstlosen Einsatz für seinen Bruder auszeichnet und die Rolle des Familienoberhauptes übernehmen muss, nachdem der Vater gestorben ist. Beide sind junge Männer mit Optimismus, Lebensfreude, Zukunftsplänen und intensiver Bruderliebe.

Im Kampf wird *Jin-Tae* zum Manager des Überlebens seines Bruders („Ich werde nicht sterben, bis ich Dich nach Hause gebracht habe“), dabei wird er mehr und mehr zu einer brutalen, hasserfüllten, skrupellosen Tötungsmaschine. Damit verbunden ist seine Ich-Werdung im und durch das Militär: Töten, Soldatsein verschafft *Jin-Tae* die Anerkennung bzw. Subjekt-Position, die er im zivilen Leben als Schuhputzer nicht bekommen hat. Er wird von einem Niemand zu einem Jemand, kommt aus der Selbstvergessenheit zur egoistischen Sichtbarkeit: je brutaler, gewalttätiger, skrupelloser er dabei wird, desto mehr will er an dieser Identitätskonstruktion festhalten. Diese militärische Identitätsstiftung führt letztlich zur Entmenschlichung von *Jin-Tae*.

4 Fazit: Kriegertypen – Typenkrieger?

Black Hawk Down und *No Man's Land* inszenieren neue Kriegertypen für die Darstellung Neuer Kriege (vgl. Münkler 2002). Bei *Black Hawk Down* dominiert eine idealistische Smartheitsinszenierung mit patriotischem Akzent, bei *No Man's Land* hingegen eine desillusionierte Normalitätsinszenierung mit einer nihilistischen Rahmung. *Brotherhood* stellt eine klassische Inszenierung militärischer Männerbilder dar, bei der auch eine martialische Signatur des Männlichen in den Soldaten-Bildern konstatiert werden kann.

Bei *Black Hawk Down* herrscht keine Körperpolitik, kein expliziter Waffenfetischismus, allerdings ein visueller, keine martialische Signatur des Männlichen in den Soldaten-Bildern, keine Gewaltneurosen usw. Vielmehr dominieren ein Triumph des Willens, d. h., um jeden Preis, auch unter Einsatz des eigenen Lebens, das Richtige zu tun; der Stärke, d. h., das als richtig Festgelegte auch umzusetzen; der moralischen Überlegenheit, wodurch das eigene Handeln kontinuierlich legitimiert wird bzw. als legitim erscheinen soll und der kommunikativen Vernunft, d. h., die Ziele und Gründe des Handelns untereinander sowie vor anderen, etwa Journalisten, begründend zu artikulieren. Die amerikanischen Soldaten sind die Repräsentanten des Humanitären der neuen kriegerischen Interventionen, eine Art Weltgewissen mit Vorbildcharakter. Krieg ist nicht der

Weg, um zu siegen, zu unterwerfen oder zu beherrschen, sondern ein Mittel, um Frieden, Freiheit, Gerechtigkeit und Menschlichkeit lebbar zu machen – und dabei eine zeitgemäße Mann-Werdungs-Institution, die entscheidend zur Bildung und permanenten, performativen (Re-)Inszenierung hegemonialer Geschlechtsidentität beiträgt, aber nicht auf subsumptionsresistenter Erfahrung basiert sowie diese ermöglicht. Das ist die Verbindungslinie zwischen Tradition und Gegenwart, denn diese Funktion besaß das Militär in fast allen amerikanischen Kriegsfilmern, ob mit kritischer oder positiver Akzentuierung.

Bei *No Man's Land* und *Brotherhood* wird ebenfalls keine Körperpolitik in Szene gesetzt, die Soldaten sind auch hier keine muskulösen Körpermaschinen¹⁴. Allerdings dominiert bei *Black Hawk Down*, im Unterschied zu *No Man's Land* und *Brotherhood*, ein deutlicher Zusammenhang von männlicher Körperlichkeit und Technisierung der Kriegsführung: So erfährt der männliche Körper eine Maschinisierung durch Militärtechnologie, die aber keine durchgehende Schutzschildfunktion besitzt (*Körper als Panzer*). Vielmehr wird stets, das trifft für alle drei Filme zu, die (Mit-)Inszenierung des Anderen, also der Verletzlichkeit und der Deformierbarkeit der soldatischen Körper betrieben.

Am Ende von *No Man's Land* steht kein gereifter, überlebender Soldat, wie es bei *Staff Sergeant Matt Eversmann* (Josh Hartnett) in *Black Hawk Down* der Fall ist, der die Abschlussmoral verkündet und den Heldenmythos ausruft, sondern ein geschundener bzw. gezeichneter Mann ohne Hoffnung und Zukunft, ohne Glauben und Ideale, erniedrigt, verlassen von der Welt und seinen Kameraden. Entsprechend endet an dieser Stelle der Tag in Bosnien, in *Black Hawk Down* beginnt passender Weise ein neuer Tag – auch dies korrespondiert mit dem vorgelesenen Abschiedsbrief –, bei *Brotherhood* endet die eigentlich Story hingegen in der Mitte des Tages.

Bei allen drei Filmen stehen am Ende der eigentlichen Filmhandlung aber auch tote oder dem Tode nahe Körper. Ein in die Zukunft weisendes, erfülltes Leben sowie aktive gesellschaftliche Partizipation stehen der radikalen *Diffusion von Selbst- und Weltbezügen* hier gegenüber. Diese Gegenüberstellung kann filmimmanent nicht eindeutig zugunsten einer Seite entschieden, sondern muss auf der Ebene der Filmaneignung durch die Zuschauer bewertet werden.

Mit Blick auf die traditionellen Frauenrollen¹⁵ (Frauen, Freundinnen, Mütter, Gespielinnen, Prostituierte) in allen drei Filmen muss betont werden, dass sich Geschlechtlichkeit kaum einseitig, sondern immer nur relational verstehen sowie untersuchen lässt. Auch wenn die Frauen in allen drei Filmen keine tragenden Rollen innehaben, sind sie wichtig für die Analyse von Geschlecht, weil sie die Bildung militärischer Mann-Werdung und militärischen Mann-Sein-Könnens ermöglichen, in dem sie die *soziale Sozialität* der Soldaten als Ehemänner, Väter usw. aufrecht erhalten, damit sie ihre *militärische Sozialität* als

Soldaten, Krieger etc. aufbauen können. Zudem passen sie sich somit aber auch den hegemonialen Anforderungen der Gesellschaft an weibliche Positionsrollen widerstandslos an, um den Mann-Werdungsprozess ihrer Männer nicht durch Versuche, eine selbstbestimmte Geschlechtsidentität aufzubauen, zu gefährden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es in den drei von mir behandelten Filmen bei *Black Hawk Down* und *Brotherhood* zu einer – teilweise kulturübergreifenden – Aktivierung von Gender-Stereotypen kommt, gerade mit Blick auf hegemoniale Erwartungshaltungen an Männlichkeit und den daraus resultierenden Anforderungen an Weiblichkeit, wenngleich bei *Black Hawk Down* mit Blick auf Männlichkeitsmodelle auch in modifizierter Form. Verbunden hiermit ist die Formierung geschlechtsspezifischer Charakterisierungen im und durch das Militär. Es werden also in diesen beiden Filmen, nicht aber bei *No Man's Land*, Männer mit spezifischen identitären und kulturellen Eigenschaften vorgeführt, die allerdings in beiden Filmen v. a. aus der jeweiligen historischen Situierung des Kriegsgeschehens und damit der gesellschaftlichen Verhältnisse resultieren. Diese spezifischen Eigenschaften dienen letztlich auch der Re-Produktion von kulturellen Gender-Stereotypen, um durch den beschriebenen Vorbildcharakter eine kollektive Aneignung zu ermöglichen.

Anmerkungen

- 1 Eine heuristische Eingrenzung des Genres Kriegsfilm schlägt Hickethier (2007: 41 f.) vor: „Der Kriegsfilm hat primär historisch belegte Kriege zwischen Staaten und die in diesem Kontext stattfindenden Auseinandersetzungen (also auch Kämpfe von Partisanen) zum Gegenstand.“
- 2 Der Begriff *hard body* besitzt im Englischen eine auf die Kategorie Gender bezogene *Doppelcodierung*: Neben dem stahlharten Männerkörper werden hiermit auch Frauen bezeichnet, deren Körper dem ewigen Schönheitsideal des Dauerzeitgeistes (90–60–90) entsprechen. Anfang der 1990er Jahre, allerdings in den 1980er Jahren spielend, erhält der Begriff *hard body* eine entsprechend dominante Bedeutung im US-amerikanischen Roman *American Psycho* von Bret Easton Ellis (1996), dessen nihilistischer Serienmörder *Patrick Bateman* diesen Begriff fortwährend verwendet.
- 3 USA 2006 | Regie: Zack Snyder.
- 4 Deutschland/USA 2008 | Regie: Sylvester Stallone.
- 5 USA 2001 | Regie: Ridley Scott.
- 6 Ničija zemlja | BOS/SLO/I/GB/B/F 2001 | Regie: Danis Tanovic.
- 7 Taegukgi hwinalrimoyo | SK 2004 | Regie: Kang Je-gyu.
- 8 Ich spreche in diesem Kontext, in Anlehnung an die Cultural Studies, nicht von Medienwirkung und Mediennutzung, sondern von Medienaneignung.
- 9 Der Begriff Geschlechterrolle „bezeichnet die Summe der von einem Individuum erwarteten Verhaltensweisen als Frau bzw. als Mann und damit ein überindividuel-

- les, relativ stabiles und insofern vorhersagbares geschlechtsspezifisches Verhaltensmuster“ (Feldmann/Habermann 2002: 158; vgl. auch Meuser 1998: 51).
- 10 Zum Zusammenhang von sozialer und medialer Konstruktion von Wirklichkeit, ein Thema, das ich in meinem Beitrag nicht explizit diskutieren kann, vgl. Kleiner 2006. Zum Verhältnis von Film und Wirklichkeit merkt Fenske (2008: 25) an: „Film kann keine Reflexion oder Repräsentation einer Wirklichkeit sein, sondern die Repräsentation jener Welt/Wirklichkeit erfolgt immer nur in inszenierter bzw. fiktiver Form, als Repräsentation der Repräsentation.“
 - 11 *United Nations Protection Force* (UNPROFOR) war der Name der am 21. Februar 1992 vom UN-Sicherheitsrat beschlossenen internationalen Streitmacht in den von serbischen Truppen gehaltenen Gebieten von Bosnien und Herzegowina und Kroatien.
 - 12 Fabian Virchow möchte ich in diesem Kontext für seinen Hinweis danken, dass die US-Soldaten Körperkontakt vermeiden wollen und die Somalis ihn permanent suchen.
 - 13 Dieser Soldat trägt auch ein Argument zur Essentialisierung von Gewalt vor, womit er einen vermeintlichen Wesenszug der somalischen Gesellschaft benennt: „Töten wird immer dazu gehören, so läuft das in unserer Welt!“ Im Kontrast hierzu töten US-Soldaten nur in Reaktion auf Angriffe.
 - 14 Dieses Gender-Stereotyp eines Idealbilds militärischer Männlichkeit dient in allen drei Filmen als die einzige Kontrastfolie zur dortigen Inszenierung von Körperpolitiken.
 - 15 Durch diese Fokussierung blendet *Black Hawk Down* die Rolle von Frauen im amerikanischen Militär vollständig aus.

Literatur

- Brod, Harry/Kaufman, Michael (Hrsg.) (1994): *Theorizing Masculinities*. London u. a.: Sage.
- Bürger, Peter (2005): *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart: Schmetterling.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2008): *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2009): *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Carroll, Bret E. (Hrsg.) (2003): *American Masculinities. A Historical Encyclopedia*. London u. a.: Sage.
- Chiari, Bernd/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hrsg.) (2003): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: Oldenbourg.
- Connell, Robert W. (2005): *Masculinities*. Berkely: University of California Press.

- Eberwein, Robert (2007): *Armed Forces: Masculinity and Sexuality in the American Film*. New Brunswick, London: Rutgers University Press.
- Ellis, Bret Easton (1996): *American Psycho*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Fenske, Ute (2008): *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen von 1946–1960*. Bielefeld: transcript.
- Feldmann, Doris/Habermann, Ina (2002): Geschlechterrollen. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 158–159.
- Hickethier, Knut (2007): Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre. In: Keller, Heinz-B./Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Theorie und Praxis des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren, 41–63.
- Jeffords, Susan (1994): *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.) (2006): *Filmgenres Kriegsfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Kleiner, Marcus S. (2006): *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: transcript.
- Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.) (2005): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln: Halem.
- Krewani, Angela (2007): Der männliche Körper und sein Anderes. In: Keller, Heinz-B./Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Theorie und Praxis des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren, 101–112.
- Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (2005): *Krieg im Film*. Münster: LIT.
- Martschukat, Jürgen/Stieglitz, Olaf (2008): *Geschichte der Männlichkeiten*. Frankfurt/Main: Campus.
- Meuser, Michael (1998): *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Münkler, Herfried (2002): *Die neuen Kriege*. Reinbek: Rowohlt.
- Powrie, Phil/Davies, Ann (2004): Turning the Male Inside Out. In: Powrie, Phil/Davies, Ann/Babington, Bruce (2004): *The Trouble With Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London: Wallflower Press, 1–15.
- Powrie, Phil/Davies, Ann/Babington, Bruce (Hrsg.) (2004): *The Trouble With Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London: Wallflower Press.
- Rother, Rainer (2001): Wann hat der Krieg Sinn? Kriegsfilme nach 1945. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19.05.2001, VI.
- Theweleit, Klaus (2000): *Männerphantasien*. München: Piper.
- Thomas, Tanja/Virchow, Fabian (Hrsg.) (2006): *Banal Militarism: Zur Veralltäglichung des Militärischen im Zivilen*. Bielefeld: transcript.
- Traister, Bryce (2000): Academic Viagra: The Rise of American ‚Masculinity Studies‘. In: *American Quarterly*, Nr. 2, 274–304.
- Virilio, Paul (1989): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Virilio, Paul (1997): *Krieg und Fernsehen*. Frankfurt/Main: S. Fischer.