

Dieter Wiedemann

KRIEGS- ANTIKRIEGS- BILDER

Bestimmt die Absicht die Rezeption?



Das Problem von Kriegs- und Antikriegsfilmen – warum manche Rezipienten Filme anders sehen

Zur Einleitung

„Sam Fuller hat einmal erklärt, die einzige Möglichkeit, das echte Kriegsgefühl im Kino zu vermitteln, bestehe darin, mit einem Sturmgewehr ins Publikum zu schießen.“¹

„Es gibt so wenig einen Antikriegsfilm, wie es einen Anti-Erdbeben-Film gibt“, äußerte anlässlich der Premiere von *Das Boot* der Verleiher Bernd Eichinger² und definierte den Krieg damit als eine Art Naturereignis.

Wenn ich mich in meinen Bemerkungen auf die Bilderwelten in Filmen konzentriere, dann geschieht das aus folgenden Gründen:

- Die Bilderwelten von Spiel- und Dokumentarfilmen zu Kriegsthemen wirken in der Regel nachhaltiger – sind im kulturellen Gedächtnis präsenter – als statische Bilder, womit ich keinesfalls die Wirkung von Picassos *Guernica* oder die der Bilder von Kriegsphotografen a priori in Frage stellen möchte.
- Die Erkenntnisse der Filmrezeptionsforschung können, soweit sie sich auf die Bilderwelten beziehen, in gewisser Weise auf die Rezeption statischer Bilder übertragen werden.

Eine der allgemein akzeptierten Leitsätze der Filmrezeptionsforschung lautet, dass der Film im Kopf des Zuschauers entsteht. Insofern scheint auch die Entscheidung darüber, ob die Bilder kriegsverherrlichend oder -kritisierend sind, eine rein subjektive zu sein. Wenn man weiterhin davon ausgeht, dass es keine vorurteilsfreie Filmrezeption gibt, sondern dass Filme immer auf der Basis des „narrativen Wissens“ und des „Wissens um filmische Darbietungsformen“ angeeignet werden, dann scheint das Bild von der „absichtsvollen Rezeption“ durchaus zutreffend.

Insofern ist es kaum überraschend, wenn selbst in der einschlägigen film- bzw. medienwissenschaftlichen Literatur die Bewertung identischer Filme durchaus unterschiedlich ausfallen kann, wenn es um die Frage Kriegs- oder Antikriegsfilm geht. Michael Strübel, Herausgeber der Publikation *Film und Krieg* stellt sich dieser Frage: „Was ist ein Kriegsfilm, was ein Antikriegsfilm? Welche Kriterien liegen einer solchen Beurteilung zugrunde?“ Er kommt u. a. zu dem Schluss:

„Eine rezeptionsorientierte Betrachtung [...] geht davon aus, dass jede ex-post-Bewertung von subjektiven und normativen Bewertungen geleitet sei. Plausibler sei es daher, jene

Anmerkungen:

1

Quelle: www.seitweb.de/Interessen/Filme/Spielfilme/Krieg.htm.

2

Zitiert nach: Der Spiegel, Nr. 58/1980, S. 87.

UND EGS-

Filme zu untersuchen, die zum Zeitpunkt ihrer Untersuchung als Antikriegsfilme bewertet wurden [...]. Antikriegsfilme wären [...] Filme, die sich mit den direkten und indirekten Wirkungen und Folgen eines Krieges für die betroffenen Soldaten befassen, mit den zu Hause verbliebenen Angehörigen, aber auch mit den Problemen der Veteranen bei der Rückkehr in die Gesellschaft. In Filmen mit dieser Thematik, so wird argumentiert, sei der Feind als Mensch dargestellt, vielleicht sogar als Freund, jedenfalls nicht, und erst recht nicht ausschließlich, als Objekt des Tötens [...].“ Demnach hätte im Antikriegsfilm der Feind eine eigene Persönlichkeit, eine Gestalt und ein erkennbares Gesicht. Der reine und apologetische Kriegsfilm hingegen beließe den Feind in seiner Austauschbarkeit, der Entpersonalisierung und im anonym Schemenhaften. Für Knut Hackett wäre diese Definition unzureichend. Er argumentiert, aus der Ästhetik und der Dramaturgie der Filme ergebe sich als Gemeinsamkeit, dass das Thema „Krieg“ in seinen sinnlosen und gewalttätigen Varianten in beiden Filmarten behandelt werde, doch die Darstellung an sich, quasi als Selbstzweck, den Kriegsfilm vom Antikriegsfilm unterscheidet. Im Antikriegsfilm müssen durch Form und Inhalt die Protagonisten und Akteure nicht nur objekthaft erfasst und zum Material der Verfilmung gemacht werden. In der Überwindung der technischen und narrativen Grenzen des Films und einer adäquaten Gestaltung würden Entmenschlichung, Entgrenzung und Absurdität des Krieges nachvollziehbar³. Hacketts Ansatz, die Unterscheidung von Kriegs- und Antikriegsfilmen in der Art und Weise der dargestellten Gewalt zu sehen, ist von

großer Relevanz für das Thema. Zunächst soll aber noch einmal Strübel zitiert werden: „Es werden Bilderwelten inszeniert, die die Emotionen der Zuschauer mehr bewegen, als dies bei allen andern Filmgenres der Fall ist. Bei Kriegen geht es nicht nur um Gewalt, es geht auch um Patriotismus und nationale Identitäten mit einem hohen internalisierten Verbindlichkeitswert. Nur so ist es zu erklären, dass Menschen bereit sind, alles, auch ihr eigenes Leben zu riskieren, um für ‚Volk und Vaterland‘ ins Feld zu ziehen [...]. Kriegs- wie Antikriegsfilme zeigen fast schon archetypische Situationen und sind trotz der konkreten Geschichten, die sie erzählen, als Versatzstücke fast beliebig transferierbar und loslösbar von historischen Ereignissen“⁴. Von Antikriegsfilmen wird also gleichermaßen ein bestimmter Realismus bzw. Dokumentarismus als auch eine spezifische ethische Haltung erwartet. Darin liegt ein wesentliches Dilemma im Umgang mit Filmen und Bildern, die sich mit dem Thema „Krieg“ beschäftigen: Kriege haben mit Gewalt und Grausamkeit, mit Vergewaltigungen, Folterungen und Demütigungen zu tun, über deren Darstellbarkeit und Darstellungsweisen immer wieder diskutiert wird. Die Frage, wie viel Realismus in der Darstellung sein darf, stellt sich bei fast allen Filmen, die sich dem Thema „Krieg“ widmen, ihre Diskussion wird notwendigerweise auch die Beschäftigung mit einigen konkreten Filmbeispielen beeinflussen. Ich habe dafür Filmbeispiele gewählt, die in besonderer Weise von kontroversen Diskussionen, Bewertungen und Einschätzungen begleitet wurden.

Sie stehen sowohl für kontroverse Bewertungen auf der Basis unterschiedlicher ideologischer Positionen als auch für veränderte Urteile auf der Zeitachse. Beispiele hierfür finden sich in den Urteilen über die Filme *Das Boot* (BRD 1981, Wolfgang Petersen), *Apocalypse now* (USA 1979, Francis Ford Coppola) und *Platoon* (USA 1986, Oliver Stone) in der BRD und in der DDR, aber auch in den veränderten Haltungen zu diesen Filmen seit ihrer Uraufführung. Ein weiteres Beispiel wäre *The Deer Hunter* (USA 1978, Michael Cimino) – ein Film, dessen Aufführung während der Berlinale 1979 zur Abreise der osteuropäischen Festivaldelegationen führte und dessen Szenen in vietnamesischer Gefangenschaft („russisches Roulett“) noch heute als Beispiel für besondere Gewaltlosigkeit in medienpädagogischen Videos benutzt werden.

3

Strübel, M.:*Film und Krieg*. Opladen 2002, S. 43.

4

Ebenda, S. 50.

*Apocalypse now.**Platoon.**Die durch die Hölle gehen.*

Beispiel 1: Das Boot (BRD 1981)

„Der Spiegel“ titelte: *Das Boot: Als Wahnsinn imponierend* und widmete der damals teuersten Film- und Fernsehproduktion neun Monate vor der Kinopremiere eine zehnsseitige Titelgeschichte. Der Autor, Wilhelm Bittorf, stellte damals resümierend fest: „Nicht von Argumenten wird dieser Film bewegt, sondern von einer starken und widerspruchsvollen Empfindung. Er ist durchdrungen von einem mitfühlenden Zorn über die Männer, die er schildert, von einem liebevoll-verzweifelten Zorn über den ‚Alten‘ [...] und seine Crew, die deutlich genug spüren, dass ihre wirklichen Feinde nicht über ihnen kreisen und Wasserbomben werfen, sondern in Berlin sitzen und den falschesten aller Kriege führen. Und doch können die Männer nichts dagegen tun, weil sie in ihren Begriffen von Pflichterfüllung, Männlichkeit und alldeutscher Vaterlandstreue noch ausgewogelter gefangen sind als in ihrem Boot“⁵.

Nach der Kinopremiere wurde sowohl über Lothar-Günther Buchheims Distanzierung von der Verfilmung seines Romans als auch über mögliche Wirkungen des Films auf junge Leute geschrieben. Immerhin hatte der Verleiher des Films, Bernd Eichinger, auf die Zielgruppe der jungen Leute gesetzt und deshalb schon in der Produktionsphase auf die Unentbehrlichkeit von spektakulären Bildern gedrängt, weil diese Generation „voll von einer ‚gewissen Lust an der Zerstörung‘“ sei⁶. Volker Baer z. B. fragt in seiner Filmkritik im „Tagesspiegel“: „Ob sich ihnen [den Jugendlichen, Anm. d. Red.] die Absurdität des Krieges so direkt mitteilt wie im Roman dem Leser gegenüber, lässt sich nur schwer entscheiden. Ob sie nicht viel eher das Ganze als utopisches Märchen fern aller Realität nehmen, ob ihnen nicht die U-Boot-Szenen wie Bilder aus Weltraum-Spektakeln erscheinen werden? Aber nur, wenn Aufklärung am Werke ist, lässt sich solch ein Mammutunternehmen rechtfertigen, wie es die Aufnahmen für das ‚Boot‘ waren. Sonst ist es ein Kriegsfilm wie viele andere auch, die weder zum Nachdenken noch zu einer Meinungsbildung angeregt haben. Und da erscheint eben doch manches zu schön, zu glatt noch im Untergang, zu pathetisch noch im Tod“⁷. In der DDR wurde der Film in den Kinos nicht gezeigt, dennoch sprach die Kritik von einem „Machwerk“, das „den nazi-deutschen U-Boot-Mythos (kräftig) glorifiziert“ („Junge Welt“ vom 2. Oktober 1981). Das Organ der FDJ

Das Boot.



⁵ Der Spiegel: A. a. O.

⁶ Ebenda, S. 79.

⁷ Der Tagesspiegel, 17. August 1981.



Apocalypse Now.

konnte sich dabei auf die der DKP nahe stehende „Deutsche Volkszeitung“ verlassen, deren Rezensent am 24. August 1981 u. a. schrieb: „In der Tat, dieser Film ist eine buchstäblich donnernde, brüllende, krachende Anklage gegen den Krieg – weil er nicht gewonnen wird! Ist es nicht herzzerreißend, wie die Besatzung sich unmenschlich abquält, Schiffe abschießt, sich dafür mit Wasserbomben bewerfen lassen muss, schließlich ruhmbedeckt in den Hafen einläuft – nur um erleben zu müssen, wie feindliche Flugzeuge dort ihr Boot kaputtschießen? Wahrlich, an Boot und Besatzung liegt es nicht, wenn dieser Krieg schlecht ausgeht, sie haben unter schwersten Bedingungen gut funktioniert. Was können sie dafür, wenn die Führung den Luftraum dem Feind überlässt?“⁸

Die wenigen Beispiele machen deutlich, dass ideologische und/oder cineastische Erwartungen und Wertmaßstäbe durchaus zu kontroversen Sichtweisen auf ein und denselben Film führen können.

Inwieweit kritische oder auch wohl wollen- de Rezensionen zu einem Film allerdings das Zuschauerverhalten beeinflussen, ist bisher nur unzureichend erforscht. In der DDR haben zumindest die Verrisse des *Bootes* bei dessen Ausstrahlung in der ARD die jungen Leute nicht vom Sehen der Fernsehfassung abgehalten. Untersuchungen des Zentralinstitut für Jugendforschung (ZIJ) in Leipzig haben ganz im Gegenteil eine positive Aufnahme nachgewiesen.

Beispiel 2: Apocalypse now (USA 1979)

Coppolas Film gehört zu den Vietnamfilmen der Nachkriegszeit⁹ und damit zu *den* Filmen, die Deutungsmuster für eine Vergangenheitsbewältigung liefern wollten – ebenso wie z. B.: *Coming Home* (USA 1978, Hal Ashby). Der preisgekrönte Film wurde kontrovers diskutiert und ist insbesondere wegen seiner mit Wagner-Musik unterlegten Vernichtungsszene eines vietnamesischen Dorfes durch amerikanische Kampfhubschrauber bis heute umstritten. Zur Aufführung des Films in Cannes schrieb der Rezensent der „Süddeutschen Zeitung“: „Ein Hubschrauberangriff wird zur Ungeheuerlichkeit. Zum ‚Walkürenritt‘ von Wagner ein sich überstürzendes Gewitter der aberwitzigsten Flugaufnahmen. Da wird nicht – wie in konventionellen Kriegsfilmern – dort, wo die Kamera eben hindeutet, eine Explosion gezündet, da fangen die taumelnden Bilder aus dem Helikopter im



Das Boot.

⁸ Deutsche Volkszeitung, 24. August 1981.

⁹ Zu den Filmen der Kriegszeit gehört z. B. *The Green Berets* (USA 1968, Ray Kellogg/John Wayne).

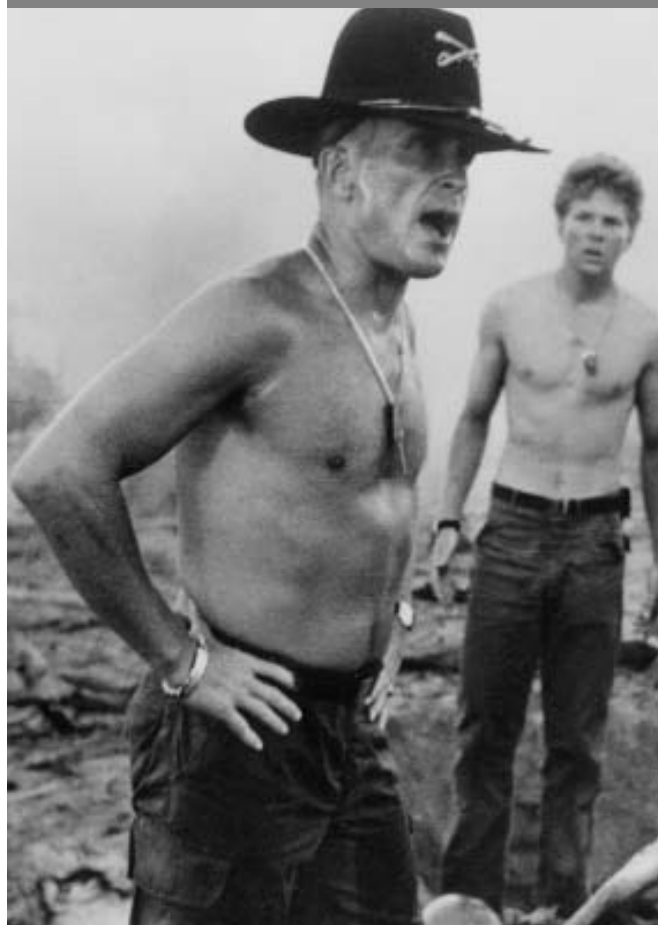


Coming Home.

Vorbeirasen die Ränder des Infernos ein, und ein irrationaler Schreckensrausch bemächtigt sich der Zuschauer. Der moderne Krieg der Maschinen, der Wirbel aus Feuer, Rauch, aus Lärm und Bewegung, liefert dem Kino ekstatische Entfaltungsmöglichkeiten – und das Kino seinerseits vermittelt dem Publikum etwas von der Faszination, die dem Grauen entsteigen kann. Doch Coppola ist bei aller infernalischen Ästhetik weit davon entfernt, die Schrecken zu verherrlichen, er gibt einem nur eine Ahnung davon, wie der Wahnsinn aussieht, der das Entsetzen überstehen hilft¹⁰.

Mehr als zwei Jahrzehnte später – und mit den Erfahrungen der medialen Berichterstattungen über die „sauberen“ Kriege im Irak – fällt die Betrachtung von *Apocalypse now* durchaus differenzierter aus: „Der Krieg wird dargestellt als absurdes Spektakel, dem jegliches Ziel und jede Richtung zu fehlen scheinen. Aus welchem Anlass der Krieg begonnen wurde, bleibt im Dunkeln [...]. Wenn es keine moralische Rechtfertigung für diesen Krieg zu geben scheint, dann wird der Krieg zu einem grausamen ‚Kriegs-Spiel‘ [...]. Der gewaltsame Tod ist allgegenwärtig, willkürlich und unvorhersehbar. Die Atmosphäre erinnert an die Darstellung der Hölle in den Bildern von Hieronymus Bosch oder in Dantes Inferno“¹¹. Die Faszination der Bilder hat angesichts der seitdem stattgefundenen filmischen Entwicklungen offenbar an Bedeutung verloren – und damit auch deren Deutungshoheit? –, während allgemein-ethische/kulturelle Bewertungen wichtiger wurden?

Reflektiert wird in diesem Film die Präsenz der Medien im Krieg, das Fernsehen ist dabei und auch eine Fotojournalistin, wenn der Held den surfenden Kapitän der Hubschrauberstaffel trifft – wie im *Boot* auch, wo Herbert Grönemeyer sich als Alter Ego des Romanautors mit seinem Fotoapparat durch das U-Boot bewegt.



Platoon.

¹⁰ Süddeutsche Zeitung, 22. Mai 1979.

¹¹ Krause, P./Schwelling, B.: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. In: M. Strübel: A. a. O., S. 102f.

Das Boot.





Beispiel 3: Platoon (USA 1986)

Oliver Stones Film gilt als Aufarbeitung seiner persönlichen Vietnamerfahrungen. Dieser Film wurde mit mehreren Oscars ausgezeichnet, er war – und ist es immer noch – gleichzeitig wegen seiner Gewaltszenen umstritten. In den USA wurde der Film als erster, wahrer Film über den Vietnamkrieg gefeiert, obwohl Oliver Stones Drehbuch von einer englischen Firma produziert werden musste, weil die Studios in Hollywood dieses Thema abgeschrieben hatten. In der BRD löste auch dieser Film – zumindest unter den Kritikern – eine Debatte um die Einordnung als Kriegs- oder Antikriegsfilm aus. Die „Süddeutsche Zeitung“ bemerkte hierzu: „Darüber hinaus ist ‚Platoon‘ weitaus mehr als ein Kriegsfilm. Stone malt ein religiös gefärbtes, infernalisches Bild einer Welt, in der zwar gegensätzliche Götter regieren, denen aber dieselben Opfer dargeboten werden: Menschenleben“¹². Der Kritiker der „FAZ“ bemerkte zu diesem Thema: „Der Kriegsfilm ‚Platoon‘ kommt als Antikriegsfilm gerade recht. Die gedemütigte Nation kann Kühlung suchen im Stahlgewitter [...]. Und das, ein Kunststück der Verdrängung, ohne mit Politik behelligt zu werden. Nicht warum, nicht einmal gegen wen die Amerikaner in Vietnam kämpften, erzählt ‚Platoon‘. Nur dass und wie sie es taten“¹³.

Eine für unser Thema bemerkenswerte Entwicklung zeichnete sich in der DDR in der Haltung zu diesem Film ab. 1987 schrieb der Rezensent der renommierten Filmzeitschrift in der DDR „Film und Fernsehen“: „Und wie laviierend Oliver Stone sich zurückhält, etwa Trauer für die einstigen Gegner überhaupt aufzubringen, dokumentiert der Nachspann [...]. Und wenn es stimmt, was widersprüchlich berichtet wird, so brauchten wir kein Wort mehr zu verlieren. Stone soll auf der Pressekonferenz in Westberlin gesagt haben, die Amerikaner seien bereit, den Vietnamesen zu verzeihen“¹⁴. Zwei Jahre später führten die unergründlichen Wege der sozialistischen Kulturpolitik allerdings zu einem Einsatz des Films in den DDR-Kinos. Der Filmkritiker Peter Claus reagierte folgendermaßen: „Krieg ist grausam. Also sind es Filme zum Thema nicht minder. Bleibt aber stets die Frage, ob die inszenierte Gewalt dazu dient, diese Grausamkeit zu entlarven, oder zum effektvollen Mords-Spektakel gerät.“

Bei Oliver Stones ‚Platoon‘ habe ich Zweifel. Die wurden genährt durch mehrere Kinobesu-

12
Süddeutsche Zeitung,
2. Mai 1987.

13
Frankfurter Allgemeine
Zeitung, 30. April 1987.

14
Film und Fernsehen.
Nr. 5/1987, S. 29.



Platoon.



Platoon.

15
Junge Welt,
2. Januar 1990.

16
Strübel, M.:
A. a. O., S. 67.

17
Ebenda, S. 67.

che, bei denen ich erlebte, wie Massen insbesondere junger Menschen jede neue Bluttat mit Beifall begleiteten. Woran liegt's? An der Abstumpfung durch die Flut täglicher TV-Bilder des Schreckens? Dann müsste jeder Kinofilm gegen den Krieg (ein solcher ist ‚Platoon‘ zweifelsohne) ähnliche Reaktionen hervorrufen [...]. Ich denke, Stone vergriff sich in der Wahl gestalterischer Mittel: Die Kamera folgt dem Kugelhagel nicht mit distanzierender Abscheu, sondern mit geradezu anfeuernder Lust. So wird nicht das Schlachten an sich verurteilt. Verurteilt werden lediglich die, die für falsche Ideale schlachten. Wobei die richtigen Ideale nie zur Rede stehen. Und welche sollten das auch sein, wenn Vernunft und Menschlichkeit dem Blutausch geopfert werden?“¹⁵

Die von Peter Claus u. a. gestellten Fragen sind natürlich die, die sich die Prüferinnen und Prüfer der freiwilligen Selbstkontrollen in Kino und Fernsehen auch stellen und am konkreten Objekt beantworten müssen! Wie schwierig die Beantwortung dieser Fragen ist, dürfte aus den bisherigen Ausführungen deutlich geworden sein. Und da helfen auch die aktuellen Bemerkungen zu solchen Filmen nicht viel weiter.

Der bereits mehrfach zitierte Michael Strübel sieht *Platoon* heute folgendermaßen: „Doch gerade dieses Schwanken zwischen Apologetik und Grundsatzkritik macht ihn zu einem jener Filme, die Kriegsfilm und Antikriegsfilm in einem sind. Der Subjektivität des Betrachters, seiner Vorurteile und Stereotypen, seiner cineastischen Sozialisation und politischen Einstellung bleibt es letztlich überlassen, wie er den Film deutet, wie er die Akteure charakterisiert, welche Szenen ihn positiv ansprechen oder abstoßen“¹⁶.

Strübel geht also auch davon aus, dass die Erfahrungen und Wertmaßstäbe der Rezipientinnen und Rezipienten darüber entscheiden, ob Filme als Kriegs- oder Antikriegsfilme erlebt werden, dass die Absicht die Zielrichtung der Rezeption bestimmt:

„Wie weit darf, kann, soll die Darstellung eines Kriegserlebnisses gehen? Heiligt der Zweck die Mittel, sprich: Legitimiert die Intention des Antikriegsfilms die Darstellung sämtlicher Niederungen menschlicher Grausamkeiten, wie Sadismus, Folter, Vergewaltigungen? Andersherum gefragt: Ist nicht die dokumentarische Beschreibung von kriegerischer Gewalt eine Verharmlosung und Verniedlichung der personalen Gewalt, die Menschen anderen Men-

schen antun? Eine moralisierende Haltung gegen Gewalt gerät dabei in Gefahr, einer politisch keineswegs anzustrebenden Zensur von Kunstwerken entgegenzukommen, und diese zu entsprechenden Maßnahmen zu ermutigen [...]. Einmal mehr taucht die Frage auf: Was ist Realität, inszenierter Realismus, und was ist der durch Bild und Ton dokumentierte Bericht? Ubiquitär geltende Regeln und Normen für die Aufführungspraxis gibt es nicht. Sie aufzustellen wäre nur eine Einladung zur Zensur oder zu Verboten, die wiederum gegen die künstlerische Freiheit oder die informationelle Selbstbestimmung eingesetzt werden könnten“¹⁷.

Hier wird das Dilemma einer historisch wie aktuell arbeitenden Film- und Fernsehwissenschaft deutlich: Sie kann und will den Balanceakt zwischen den Wirkungsintentionen eines Films (egal ob Kriegs- oder Antikriegsfilm) einerseits und den differenzierten und widersprüchlichen Rezeptionsverläufen durch ebenso differenzierte wie widersprüchliche Publika andererseits nicht durch filmpsychologisch und/oder -soziologisch gestützte Wirkungshypothesen bzw. -theorien auf eine sachliche Diskursebene bringen – aus Furcht vor Zensur oder anderen Methoden staatlich verordneter oder freiwilliger Einflussnahme. Stattdessen verbleibt sie weitgehend auf einer deskriptiven Ebene.

Platoon.



Kriegs- oder Antikriegsfilm – eine falsch gestellte Frage?

Betrachtet man die Liste der dem Genre Kriegs- bzw. Antikriegsfilm zugeordneten Filme, fällt sehr schnell deren zeitliche Zuordnung zum 20. und 21. Jahrhundert auf, also auf einen Zeitraum, der dem kulturellen Gedächtnis eines Volkes zugeordnet werden kann. Dafür spricht auch, dass es sich fast ausschließlich um Filme über den Zweiten Weltkrieg sowie über die Kriege in Vietnam und im Golf handelt. Zum einen werden also andere kriegerische Konflikte der letzten Jahrzehnte weitgehend vom Genre Kriegsfilm vernachlässigt, zum anderen wird die filmische Gestaltung von Kriegen, die jenseits des kulturellen Gedächtnisses der jetzt Lebenden stattgefunden haben, in der Regel dem Genre Abenteuerfilm oder Historiendrama zugeordnet.

Aus dem bisher Geschriebenen ist außerdem deutlich geworden, dass die skizzierte Nähe zum kulturellen Gedächtnis der jeweils betroffenen Völker eine gewisse authentische Darstellung bedingt. Das heißt: Der immer wieder beschriebene Dokumentarismus einzelner Szenen – z. B. die in den Filmen *Apocalypse now* und *Platoon* nachinszenierten Massaker von My Lai¹⁸ und die häufig darin beklagte Brutalität – gehört quasi zu den Sinn stiftenden Merkmalen von Kriegsfilmen. Damit werden aber auch emotionale Distanzierungsmöglichkeiten unterlaufen, weil mit solchen Authentieimplantaten die Glaubwürdigkeit solcher Filme und damit deren Wirkungsmöglichkeiten wesentlich erhöht werden.

Diese Authentie- bzw. Glaubwürdigkeitsimplantate in Kriegsfilmen können zu einer partiellen emotionalen Involviertheit bei den Zuschauerinnen und Zuschauern und damit zu Jugendschutzproblemen führen.

Aber: Ist diese Involviertheit, dieses Grauen, das sich durch das im Film erlebte einstellt, nicht notwendig, um bei den Rezipienten eine distanzierte Haltung zum Krieg zu entwickeln? Was ja zumindest der Antikriegsfilm erreichen will!

Wie viel Grauen und Entsetzen dafür notwendig ist, lässt sich aber nicht definieren. Warum das so ist, dürfte in den bisherigen Ausführungen klar geworden sein.

Ist nun die Frage: „Kriegsfilm oder Antikriegsfilm“ eine falsch gestellte Frage? Ich denke: Ja, weil es meines Erachtens keine eindeu-

tigen ästhetisch-gestalterischen Zuordnungs- bzw. Definitionsmerkmale für die Genres Kriegsfilm bzw. Antikriegsfilm gibt. Aus einer ideologischen oder auch zeitgeschichtlichen Position heraus können keine Filmgenres definiert werden. Insofern kann mit dem Begriff „Antikriegsfilm“ zwar eine vermutete Rezeptions- bzw. Wirkungstendenz beschrieben, aber eben kein filmisches Ordnungs- bzw. Strukturprinzip definiert werden.

Es wäre für den Diskurs über Filme zum Thema „Krieg“ sicher wichtiger, über Qualitätsmaßstäbe zu streiten, also darüber, was einen guten Film zum Thema „Krieg“ von einem schlechten unterscheidet, welche Bilder gezeigt und welche den Phantasien der Zuschauerinnen und Zuschauer überlassen werden sollten? Denn Realismus war schon in den vordigitalen Zeiten nicht die einzige Form von Wirklichkeit.

Prof. Dr. Dieter Wiedemann ist Präsident der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg und Kuratoriumsmitglied der FSF. Seit 1999 ist er Vorsitzender der Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur (GMK).

18

Vgl.:

Ebenda, S. 65.

