

6 Schluss

Was bezeugen audiovisuelle Bilder als Dokumente des Krieges? Mit den Erkenntnissen dieser Arbeit hat sich für die Reflexion dieser Frage eine neue Betrachtungsebene eröffnet. Natürlich repräsentieren audiovisuelle Bilder, die mit optischen Kameras aufgezeichnet wurden, in gewissem Sinne ein Stück Realität, dem man zuschreiben kann, als historisches Ereignis bedeutsam zu sein. Diese Zuschreibung bleibt dem Bild am Ende aber immer äußerlich. In Zeiten digitaler Bildbearbeitung, unverhohlener propagandistischer Vereinnahmung und eigen-dynamischer Echokammern in den sozialen Netzwerken des Internets ist der Aussagekraft der Bilder als Zeugnisse des Realen beinahe jedes Vertrauen abhandengekommen. Was die Bilder jedoch immer unweigerlich und unhintergebar bezeugen, ist das Ereignis ihrer eigenen Herstellung: Jemand hat an diesem Ort in diesem Moment den Auslöser seiner Kamera gedrückt und sie in einer ganz bestimmten Weise gehandhabt, um sich buchstäblich ein Bild vom Krieg zu machen. Diese Art der Handhabung und die Umstände seiner Entstehung sind dem Bild nicht zu-, sondern unmittelbar eingeschrieben; sie sind Teil seiner Materialität, organisieren seine grafischen Elemente in Raum und Zeit und wirken damit in seinem Inneren.¹ Die Blickperspektiven und Bewegungen, das Zittern, Wackeln oder Gleiten der Kamera sind auch die des Bildes, und sie sind schlicht, was sie sind: der unmittelbare Ausdruck eines Films, das stattgefunden hat.

Die Bilder bezeugen insofern einen Akt der Bildwerdung – im Sinne des filmischen Bewegungsbildes – als historisches Ereignis. Sie teilen etwas mit über den Ort der Aufzeichnung und seine Topografie, über die Körperlichkeit und Sensibilität des Akteurs, über den Apparat, mit dem das Bild hergestellt wurde, und wie diese Dinge zusammenkommen in einer bestimmten Handhabung des Gerätes und der Erzeugung einer Raum-Zeit-Konstruktion des Bildes, in der eine mitteilbare Ansicht der Welt Gestalt gewinnt. Das Mitteilbare liegt in der sinnlichen Qualität dieser Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten. Der Bildraum, der diese sinnliche Zurichtung der Welt des Krieges hervorbringt, endet nicht an den vier Rändern der Kadrage. Die Kamera mag nicht, oder nur selten, im Bild sichtbar

1 Ich lehne mich hier an eine Formulierung Joseph Vogls an, die er als Titel für eine bildontologische Recherche im Verhältnis von Malerei und Film gewählt hat: „Im Innern des Bildes“, Joseph Vogl: Im Innern des Bildes. In: Regina Brückner, Eileen Rositzka, Bernhard Groß, Matthias Grotkopp, Hermann Kappelhoff (Hg.): *Im Verwandeln der Zeit. Reflexionen über filmische Bilder*. Berlin 2019, S. 257–268.

sein, doch sie ist immer ein Teil dieses Bildraums, genauso wie der Akteur. Beide sind darin wahrnehmbar, auch wenn sie nicht sichtbar sind.²

Die erzeugten Bildräume sind viel mehr als nur die Umsetzung einer persönlichen, körperlichen Erfahrungsperspektive ins Bild.³ In ihnen ist eine bestimmte Sinnlichkeit des Krieges genauso fühlbar wie die der Tätigkeit des Filmens selbst. Die Wahrnehmungsposition, in die die Zuschauer durch die Poetik des Kriegsfilms versetzt werden – „ich und die Verschmelzung mit dem militärischen Gruppenkörper“, „ich und die entfesselte Waffengewalt“ usw. – wird durch die immer prägnanter darin wirksamen Darstellungsmuster der primären Bildformen um eine Dimension erweitert, nämlich um das „ich und die Kamera“; wie ist es, dort zu stehen und zu filmen, in diesem Moment, dem Moment der Verschmelzung, der Entfesselung der Gewalt oder gar des Sterbens? Was würde ich dort mit der Kamera tun? Auch wenn nur implizit in den räumlichen und zeitlichen Zurichtungen des Bildes gegeben, manifestiert sich darin eine zusätzliche Artikulationsebene der filmischen Inszenierung: Die Sinnlichkeit des entstehenden Bildraums erschließt sich den Zuschauern in der Adressierung ihrer eigenen Erfahrung der Handhabung ähnlicher Geräte, indem eben auch der Apparat selbst und der Akteur darin wahrnehmbar sind.

Die Filme geben sich selbst als Produkt eines historischen Ereignisses des Filmens aus, als dynamische Manifestation eines Artikulationsaktes, der zugleich ein Wahrnehmen und ein Mitteilen ist. Ein Mitteilen, das in den ästhetischen Mustern der audiovisuellen Bilder seinen Ausdruck findet, als solcher aber nur mit dem impliziten Wissen um die Möglichkeiten und Haptiken der Tätigkeit des Filmens gänzlich als Wahrnehmung erschlossen werden kann. Ganz im Sinne der „expression of experience by experience“⁴ Vivian Sobchacks kommt in den ästhetischen Konstruktionen der primären Bildformen ebenso wie in denen der Genrefilme immer zugleich ein Akt des Wahrnehmens und der Expression zur Anschauung. Mit dem Konzept der Anwendungsweise als Ausdrucksdimension audiovisueller Bilder lässt sich ganz konkret herausarbeiten, inwiefern diese Akte eben nicht nur eine verkörperte Wahrnehmung ins Bild set-

2 Zum Verhältnis von *hors-cadre* und *hors-champ*, also dem sichtbaren und dem unsichtbaren Bereich des Bildausschnitts in Handyvideos aus dem Krieg in Syrien im Hinblick auf deren dokumentarischen Gehalt vgl. Florian Krautkrämer: Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm. In: *ZfM Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6/2 (2014), S. 113–126. Krautkrämer weist darauf hin, dass das *hors-champ* des Bildes unter anderem durch die Bewegungen des Filmenden bei der Handhabung der Kamera im Bild präsent ist.

3 Zum vielschichtigen Verhältnis von Körperwahrnehmung und Raumerzeugung in den Kriegsinszenierungen des Genrekinos vgl. Eileen Rositzka: *Cinematic Corpographies. Re-Mapping the War Film Through the Body*. Berlin / Boston 2018.

4 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 3.

zen, sondern eine ebenso sensorisch wie technologisch vollzogene Mitteilungstätigkeit.

Die eingangs formulierten Thesen dieser Arbeit lassen sich also auf mehreren Ebenen bestätigen. Mit dem entwickelten Konzept der Anwendungsweise lässt sich die Funktion der medientechnischen Apparate für die Affizierung des Zuschauers auf unterschiedlichen Stufen beschreiben. Die Apparate selbst stellen audiovisuelle Bilder her, die allein durch die spezifische Anwendungsweise des Apparates in ihren raumzeitlichen Konstruktionen eine bestimmte sinnlich-affektive Qualität und Perspektivierung aufweisen. Hier kann man in Hinblick auf das zugrundeliegende Verständnis des audiovisuellen Bildes als ‚Mechanismus‘, wie es dargelegt wurde, eine unmittelbare, ‚mechanische‘ Beziehung des Apparates zu den affizierenden Ausdrucksmustern und Bildräumen nachzeichnen. In einer zweiten Stufe werden diese Muster und Darstellungsmodalitäten bereits in den Dokumentarfilmen mit filmspezifischen Gestaltungsverfahren verknüpft und ausformuliert; in einer dritten Stufe greifen wiederum die Genrefilme diese Modalitäten auf, verschalten sie mit den tradierten Pathosformen und Poetiken, womit sie transformiert und variiert werden.

Die medientechnischen Apparate nehmen auf diese Weise selbst unmittelbar strukturgebenden Anteil an der Hervorbringung und affektiven Perspektivierung der medialen Wahrnehmungsräume, in denen das historische Ereignis des Krieges erst sichtbar und erfahrbar wird als eine geteilte „Sinnesrealität“.⁵ Sie setzen und erweitern die dynamischen, raumzeitlichen Bedingungen der Wahrnehmbarkeit und Mitteilbarkeit des Krieges und modulieren das Sehen, Hören und Empfinden des Zuschauers. Mit Blick auf die Affektpoetik des Kriegsfilmgenres heißt das, dass sie unmittelbar Anteil daran nehmen, das subjektive Weltempfinden gesellschaftlicher Individuen auf eine kollektive Gefühlswelt zu beziehen.⁶ Die vorhergehenden Betrachtungen zeigen, dass diese Bezugnahme sich als ein vielschichtiger Mitteilungsprozess vollzieht, der nicht nur die perzeptive Tätigkeit des Zuschauers betrifft. Vielmehr sind die Handhabung des technischen Apparates und das Agieren mit diesem innerhalb eines bestimmten Umfeldes als ein Teil dieses Wahrnehmungs- und Expressionsprozesses immer mitzudenken; in den audiovisuellen Bildern gewinnen sie selbst eine poetische Gestalt.

Hervorzuheben ist, wie präzise und differenziert die jeweiligen Raum-Zeit-Konstruktionen der Dokumentarfilme ebenso wie der Genrefilme mithilfe des Konzepts der Anwendungsweise als analytische Kategorie herausgearbeitet werden können. Es eröffnet sich ein ganz neuer Zugriff auf die jeweilige poetische

5 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 156.

6 Vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 97.

„Logik“, mit der die Filme ihre Wahrnehmungsentwürfe des Krieges gestalten. Hinsichtlich der Dokumentarfilme etwa ließ sich zeigen, wie in dem Zusammentreffen der drei historischen Parameter – Apparat, Akteur, örtliche Topografie – je bestimmte Artikulationsformen gefunden werden, deren raumzeitliche Konfigurationen in ihren Feinheiten auf ganz konkrete Gerätetypen zurückgeführt werden können. In allen drei analysierten Filmen ist zunächst eine sehr ähnliche Ausgangssituation gegeben: Jeweils wird mit einer relativ kleinen und handlichen Digitalkamera aus der Mitte der Soldaten heraus gefilmt. Es hat sich jedoch gezeigt, dass es für die Bildraumkonstruktionen einen wesentlichen Unterschied macht, ob mit einer semiprofessionellen *DV*-Kamera (*GUNNER PALACE*), mit einer digitalen Fotokamera mit Videofunktion aus der frühen Generation (*COMBAT DIARY*) oder mit einer *MiniDV*-Kamera aus dem Consumer-Bereich (*THE WAR TAPES*) gefilmt wird. Zum einen ermöglichen die Geräte durch ihre unterschiedliche Größe und Gehäuseform unterschiedliche Handhabungen und bedingen dadurch unterschiedliche Bewegungsmuster. Zum anderen unterscheidet sich der räumliche Eindruck der Bilder je nach Auflösung und Bildwinkel (Brennweite) und führt dadurch zum Beispiel zu tiefen oder flachen Bildräumen. Schon aufgrund dieser technischen Eigenschaften bieten sie sich für unterschiedliche Praktiken der Anwendungen an.

Doch auch und gerade durch die Spezifikation des Akteurs lassen sich die inszenatorischen Muster der Dokumentarfilme in der Analyse differenziert beschreiben. Auch wenn sich alle drei Akteure der Fallstudien gleichermaßen innerhalb einer Soldatengruppe bewegen, agieren sie bei der Handhabung der Kamera doch nach jeweils sehr spezifischen Mustern, die sich differenzieren lassen, wenn man den Akteur anhand seiner jeweiligen Positionierung spezifiziert, aus welcher heraus er den Apparat bedient. Alles, was seine Spezifikation als Akteur ausmacht, ist in den Bildern gegeben. Insofern eröffnet das Konzept der Anwendungsweise einen Ansatz, den Akteursbegriff auch für andere Disziplinen in Ableitung von den ästhetischen Mustern zu bestimmen, die Ausdruck eines sinnlichen Artikulationsaktes sind, in den er über sein Agieren eingebettet ist.

Das Konzept der Anwendungsweise, wie es hier entwickelt wurde, ist auch deshalb nicht nur in Hinblick auf die Analyse der affizierenden Funktion medientechnischer Apparate im Bereich des Genrekinos ein effektives Werkzeug. Es kann auch in jedem anderen Kontext für die Analyse audiovisueller Bilder in Anschlag gebracht werden, um spezifische ästhetische Konstruktionsmuster herauszuarbeiten, insbesondere in vergleichender Perspektive. Gerade mit Blick auf die Dokumentarfilme hat sich gezeigt: Die analytische Perspektivierung über Apparat und Anwendungsweise hat es ermöglicht, die je spezifischen inszenatorischen Muster und ästhetischen Konzepte der Filme sehr präzise und

differenziert in Rückbezug auf ihre Entstehungskonstellationen zu beschreiben. Inwiefern dies eine Anschlussfähigkeit schafft für andere, auch empirisch vorgehende Disziplinen, etwa der Sozial- oder Geschichtsforschung, bleibt zu erörtern. Über die Verknüpfung medienästhetischer Konzepte mit praxeologischen Ansätzen in dieser Arbeit soll ein Ausblick darauf eröffnet sein.

In den Analysen der Fallstudien konnte auch der Befund deutlich präzisiert werden, nach welchem die US-amerikanischen Dokumentarfilme zum Krieg sich in ihren ästhetischen Konstruktionsprinzipien weniger auf die Repräsentation realer Ereignisse ausrichten als vielmehr den Prinzipien der Affektpoetiken des Genrekinos folgen.⁷ Zum einen ließ sich zeigen, dass sie kaum darauf aus sind, die äußeren „Fakten“ des Krieges zu dokumentieren und stattdessen das Filmen selbst als historisches Ereignis setzen, um von dort aus ihre Bildräume zu konstruieren. Zum anderen lässt sich nun sehr präzise differenzieren und beschreiben, auf welche Weise diese Bildräume schon in den Dokumentarfilmen mit den tradierten poetischen Mustern und affektiven Erfahrungsmodalitäten des Kriegsfilmgenres verknüpft und in komplexen Affektdramaturgien organisiert werden.

Die audiovisuellen Bilder werden damit als historische Dokumente in ihrer Relevanz für kulturelle Verständigungsprozesse bestimmbar, ohne dass sie dafür an ihrer Repräsentationsleistung gemessen werden müssen.⁸ Mit dem Konzept der Anwendungsweise wurde schließlich ein Instrument geschaffen, mit welchem die technischen und ästhetischen Dimensionen audiovisueller Kriegsinszenierungen sowie audiovisueller Bilder im Allgemeinen aufeinander bezogen werden können. Dieser Bezug ist nur herzustellen in der konkreten historischen Analyse der audiovisuellen Bilder selbst in ihrer Eigenschaft als filmische Bewegungsbilder.

In den Analysen der drei Genrefilme wiederum hat sich gezeigt, dass diese sich in ihren ästhetischen Konstruktionen sehr grundlegend auf die Raum-Zeit-Entwürfe der Dokumentarfilme beziehen, indem sie gerade deren Entstehungsbedingungen in den Blick nehmen. Die filmischen Inszenierungen können insofern selbst als Versuche beschrieben werden, die Möglichkeiten und Bedingungen der Wahrnehmbarkeit ebenso wie der Mitteilbarkeit des Krieges durch zeit-

7 Vgl. Pogodda, Gronmaier: *THE WAR TAPES and the Poetics of Affect of the Hollywood War Film Genre*.

8 Auch Jacques Rancière verknüpft die Geschichtlichkeit des Films mit einem technisch bedingten Anschauungsmodus, wie er durch den Apparat der Kamera hervorgebracht wird. Die Gestaltung der konkreten Ausdrucksmuster filmischer Bilder durch den Apparat findet dabei jedoch keine Beachtung. Vgl. Jacques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 230–246.

genössische Medientechnologien auszuloten, zu vermessen und das damit verbundene Ausdruckspotenzial auszuformulieren. Insofern kreisen die filmischen Inszenierungen selbst um die Frage nach der affektiven Funktion medientechnischer Apparate. Die Apparate sind darin in ihrer Relevanz für die Wahrnehmungs- und Erinnerungstätigkeit des Zuschauers grundsätzlich durch ihr affizierendes Potenzial bestimmt. So gesehen zeitigen die Irakkriegsfilme Hollywoods selbst ein medientheoretisches Denken, das sich in ihrer poetischen Ausgestaltung vollzieht, in Verschränkung mit der perceptiven, affektiven und kognitiven Tätigkeit der Zuschauer im Prozess des Filmsehens.⁹

Dieser Befund führt zurück zu den Betrachtungen medientheoretischer Positionen vom Beginn der Arbeit. Dass die filmische Poetik gerade dort so ausgeprägte Reflexionsräume zur kulturellen Funktion der Medientechnologie eröffnet, wo es um die Kommunikation des Krieges geht, diese Eigenschaft teilen die Filme nämlich mit den theoretischen Arbeiten McLuhans, Kittlers und Virlios. In ihnen wird jedoch zudem deutlich, inwiefern diese Funktion auf der Ebene ästhetischer Subjektivierungs- und Affizierungsprozesse bestimmbar ist. Dass Kriegstechnik in ihrer Eigenschaft als Medientechnik schon längst im Verdacht steht, an der Formation von Subjektivität teilzuhaben, darauf wurde hingewiesen. In Anknüpfung an die hier erarbeiteten Ergebnisse lässt sich dies konkretisieren. Wenn etwa am Anfang von *THE HURT LOCKER* der Film seinen Blick auf die Welt des Krieges über das Bild der Digitalkamera des Bombenroboters aus der Perspektive einer Kriegsmaschine heraus entfaltet, dann hat dieser Apparat nach dem gleichen Prinzip Anteil an der Hervorbringung der sinnlichen und affektiven Bild- und Erfahrungsräume des Filmes wie die Camcorder und DV-Kameras der Soldaten und Journalisten.

In dieser ersten Szene von *THE HURT LOCKER* wird der „Blick“ der Militärmaschine in einer komplexen Bildraumkonstruktion mit dem Gruppenkörper der Soldaten zu einer organischen Einheit verschmolzen, bekommt gar einen Herzschlag. Die Kamera des Bombenroboters bringt in dieser Weise über ihre technischen Eigenschaften und ihre Anwendungsweise bestimmte raumzeitliche Gestaltungsmuster in die filmische Inszenierung ein, die eine spezifische Ausformung typischer Pathosformen des Genres bedingen, nämlich die der Formierung eines Gruppenkörpers und dessen Verschmelzung mit der Kriegs- und Waffentechnik. Das heißt, an dieser Stelle wird in der Analyse der spezifischen ge-

⁹ Ich lehne mich hier an den Topos des „Denkens des Films“ an, wie er unter anderem in der Kolleg-Forschungsgruppe „Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder“ an der Freien Universität Berlin in Kooperation mit der Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF* unter dem Begriff der Poesis des Filmsehens erforscht wird. Vgl. Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin 2018.

stalterischen Komposition der filmischen Inszenierung mit Blick auf Apparat und Anwendungsweise greifbar, wie der *militärtechnische* Apparat Anteil nimmt an der affektiven Adressierung des Zuschauers und der Modulation seines Wahrnehmens und Empfindens.

Wenn Virilio feststellt, dass die Kriegsführung seit Erfindung der Schusswaffe darin besteht, die Wahrnehmung von Zeit und Raum durch mediale Technologien zuzurichten, lässt sich dieser Befund nach den Erkenntnissen dieser Arbeit erweitern: Nicht nur die Gerätschaften, sondern auch die Praktiken ihrer Handhabung lassen sich in ihrer Auswirkung auf solche Zurichtungen beschreiben, sei es nun die Bedienung einer Zielvorrichtung oder eines Camcorders. Anders gesagt: Das Bildermachen des einfachen Soldaten im Zeltlager oder auf Patrouillenfahrt, sein Drehen und Wenden der Kamera, durch welches er den Krieg mitteilt, ist so gesehen nichts anderes als ein Akt der Kriegsführung, der auf das Wahrnehmen und Empfinden der Zuschauer innerhalb einer kulturellen Gemeinschaft zielt. Dieser Umstand mag in diesen Zeiten längst zum Allgemeinplatz geworden sein. Statt ihn als manipulative Propagandatechnik abzutun, lässt er sich nun jedoch noch präziser als ein grundlegendes Prinzip der audiovisuellen Kommunikation des Krieges bestimmen, welches in alle Bereiche gesellschaftlicher Verständigung hineinreicht, selbst bis tief in die Poetiken der Unterhaltungsmedien hinein.