**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin
**Band:** 63 (2021)
**Heft:** 395

**Artikel:** Der flimmernde Krieg
**Autor:** Pekler, Michael
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-976688

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

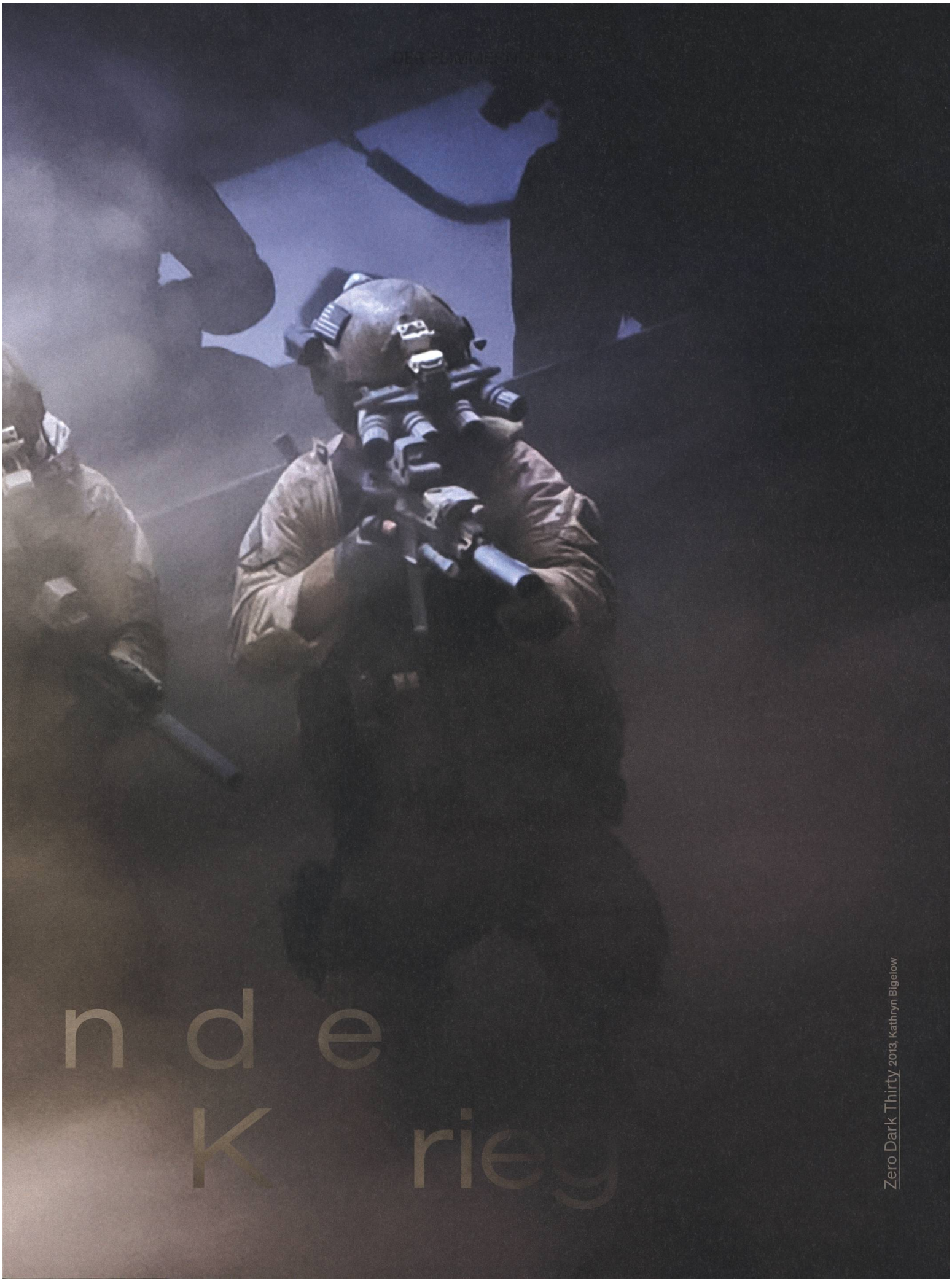
**Download PDF:** 09.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

TEXT Michael Pekler

Kein anderes Genre hat auf 9/11 derart eindringlich reagiert wie der US-Kriegsfilm. 20 Jahre danach ist der Paradigmenwechsel um die «neuen Kriege» im Kino vollzogen, aber die Haltung zum «War on Terror» alles Andere als eindeutig.

# Der fli mmer




Zero Dark Thirty 2013, Kathryn Bigelow

Es ist einfach, Kriege zu beginnen, aber schwer, sie wieder zu beenden. Als Niccolò Machiavelli die militärischen Auseinandersetzungen seiner Zeit dergestalt beschrieb, ahnte er wohl kaum, dass seine Erkenntnis besonders auf eine Art der Kriegsführung zutreffen sollte, die sich der Staatsphilosoph unmöglich hätte vorstellen können: für die Kriege des 21. Jahrhunderts. Für militärische Konflikte, die, oft aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit geraten, jahrelang vor sich hin schwelen und bei denen man nicht weiss, wo und wann der nächste Brandherd ausbrechen wird. Vor allem aber Kriege, in denen es keinen Feind mehr gibt, mit dem man Frieden schliessen könnte.

Unter derartigen Vorzeichen hielt am 23. Mai 2013 der Präsident der Vereinigten Staaten eine Rede. Das war nicht weiter bemerkenswert, denn Barack Obama verdankte sein Amt nicht zuletzt seiner Wortgewandtheit, die ihm einige Monate zuvor die Wiederwahl ins Oval Office beschert hatte und die ihn von seinem wenig eloquenten Vorgänger und, wie sich zeigen würde, seinem Nachfolger unterschied. Doch die Ansprache an diesem Donnerstag war von besonderer Bedeutung, denn es war keine an die Nation, also an das amerikanische Volk, sondern eine vor Vertreter*innen und Absolvent*innen der National Defense University in Washington, D.C., der berühmten Militärakademie im Zentrum amerikanischer Machtpolitik. Nachdem Aussenministerin Hillary Clinton bereits 2009, kurz nach Obamas Amtsantritt, bekundet hatte, den Begriff nicht mehr verwenden zu wollen, hatte man sich nun in dessen Administration endgültig darauf geeinigt, dass der «War on Terror» zu Ende sei.

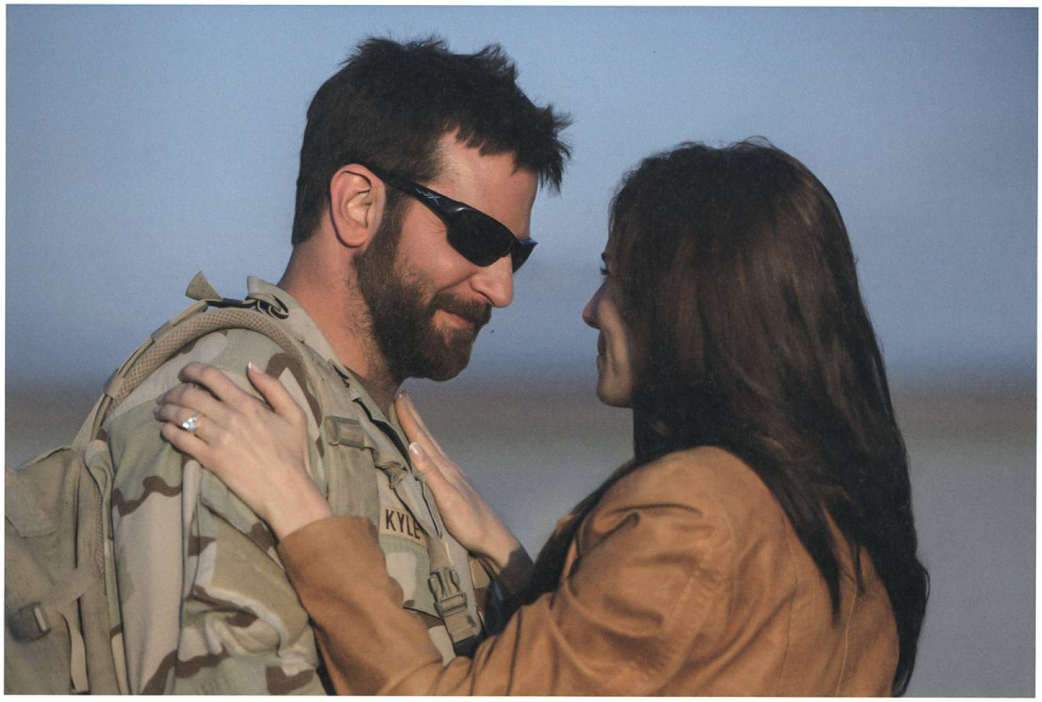
## Ende und Anfang des «War on Terror»

«Wir dürfen unsere Bemühungen nicht mehr als einen masslosen ‹Global War on Terror› bezeichnen, sondern als eine Reihe anhaltender, gezielter Versuche, jene Gruppierungen gewalttätiger Terroristen aufzulösen, die die Vereinigten Staaten bedrohen», verkündete der angeblich mächtigste Mann der Welt. Damit war der bereits mehr als zehn Jahre dauernde und milliardenteure «Krieg gegen den Terror» natürlich nicht zu Ende, bekam ab diesem Zeitpunkt jedoch einen neuen Namen – und eine andere Dimension. Auf eben diese Neubestimmung hatte die internationale Kritik des von George W. Bush im September 2001 ausgerufenen «War on Terror» gewartet. Denn die von den USA als Reaktion auf 9/11 diplomatisch vorangetriebene Weiterentwicklung des Völkerrechts, um den Kampf gegen Terrorismus offiziell als Krieg bezeichnen zu dürfen, wurde vom UN-Sicherheitsrat zwar verabschiedet; zugleich ging diese diplomatische Offensive aber mit einer von der Bush-Regierung («either with us or against us») betriebenen Missachtung der Genfer Konventionen, einer Einschränkung von Grundrechten und der Existenz von US-Foltergefängnissen, etwa in Guantánamo und Abu Ghraib, einher. Warum sich Obama zwölf Jahre später, immerhin zu Beginn seiner bereits zweiten Amtszeit, noch immer in wortreichen Ankündigungen eines Kurswechsels verlor, diesen aber realpolitisch nie vollzog, konnte man sich ausmalen – oder im Kino ansehen.

Denn obwohl die USA nun offiziell keinen Krieg gegen den Terror mehr führten, lieferte namentlich jenes Filmgenre, das den Krieg im Titel trägt, bereits seit einiger Zeit ein deutliches Bild dieser neu sogenannten «beharrlichen Anstrengungen». Wie so oft reagierte das populäre US-Kino nämlich akkurat auf die politische Lage im eigenen Land und die undurchsichtige militärische Situation in den Kriegsgebieten. Selbstverständlich aus amerikanischer Perspektive. So hiessen die drei wichtigsten Kriegsfilme, die zu diesem Zeitpunkt – also in der Kinosaison 2012/13 – auf US-Leinwände projiziert wurden, Act of Valor (2012) von Mike «Mouse» McCoy und Scott Waugh, Zero Dark Thirty (2012) von Kathryn Bigelow und Lone Survivor (2013) von Peter Berg. Drei Filme, die von der erfolgreichen Abwehr eines erneuten Terrorangriffs auf die USA, der gezielten Tötung Osama Bin Ladens in Pakistan und einem erbitterten Rückzugsgefecht einer US-Eliteeinheit in Afghanistan erzählen. Und die trotz oder gerade aufgrund ihrer unterschiedlichen Ästhetik, ideologischen Botschaft und marktstrategischen Positionierung in einem Punkt einig waren: Mehr als zehn Jahre Krieg können womöglich genug, dürfen aber nicht umsonst gewesen sein.

«Er mag dramatische, im TV sichbare Anschläge beinhalten oder verdeckte Operationen, die geheim bleiben, selbst wenn sie erfolgreich sind», so hatte George W. Bush noch im September 2001 den «War on Terror» imaginiert. Doch wie inszeniert man einen solchen, aus spektakulären Schlägen und verdeckten Operationen bestehenden Krieg? Wie reagiert das Kino auf die Wirkung «realer» Fernsehbilder («visible on TV») von eingebetteten Journalisten, pixeliger Videobilder erfolgreicher Drohnenangriffe sowie eines medial inszenierten Krieges einer «Koalition der Willigen» gegen Saddam Hussein? Als klassische Erzählung von desillusionierten Veteranen aus Iwo Jima, die wie in Clint Eastwoods Flags of Our Fathers (2006) für eine Kriegsanleihe durchs Land tingeln müssen, wohl eher nicht. Im Gegensatz zum Zweiten Weltkrieg und den Kriegen in Korea und Vietnam zählte der «War on Terror» nämlich seit Anbeginn zu den mittlerweile ausführlich beschriebenen «neuen Kriegen», die nicht mehr zwischenstaatlich geführt werden, sondern der Kampflogik von Terroristen, Warlords, Drohnen, Söldnern und Spezialeinheiten gehorchen; mithin auch als asymmetrische Kriege, in denen – wie vom

Black Hawk Down 2001, Ridley Scott




American Sniper 2014, Clint Eastwood

We Were Soldiers 2002, Randall Wallace

Historiker Herfried Münkler in «Die neuen Kriege» (2002) auch im Hinblick auf 9/11 präzise definiert – parastaatliche Akteure eine «undurchdringliche Gemengelage unterschiedlicher Motive und Ursachen» schaffen und damit «den Friedensschluss zu einem oft aussichtslosen Projekt» werden lassen. Diese undurchdringliche Gemengelage der «unsichtbaren», aber kostspieligen und nach wie vor Menschleben kostenden Einsätze als Filmerzählung nachvollziehbar zu machen, markiert einen wesentlichen Paradigmenwechsel im Kriegsfilmgenre des 21. Jahrhunderts.

## Leistungsschauen im High-Tech-Krieg

Dass Act of Valor sich am Startwochenende auf Platz 1 der US-Kinocharts katapultierte und mit 82 Millionen Dollar mehr als das Sechsfache seiner Produktionskosten einspielte, lag daran, dass er dieses neue Paradigma nahezu perfekt erfüllte. Der ausserhalb der USA wenig beachtete Film montiert eine Reihe von Gefechtsszenen aneinander, im Laufe derer eine Eliteeinheit der Navy SEALs, die sich im Film selbst als Laiendarsteller spielt, verhindern kann, dass islamistische Terroristen durch einen Tunnel aus Mexiko in die USA eindringen und das Land mit speziell entwickelten High-Tech-Sprengwesten in Schutt und Asche bomben. «Das lässt 9/11 aussehen wie einen Spaziergang – a fucking walk in the park», meint einer der terroristischen Drahtzieher zum US-Verhandler, nachdem seine Luxusyacht von der Spezialeinheit gestürmt wurde. «Es geschieht genau jetzt.» Dass er doch noch rechtzeitig die entscheidenden Informationen herausrückt, um die Anschläge zu verhindern, ist aber nicht amerikanischem Waterboarding, sondern einem ihm vorgelegten Video seiner Familie zu verdanken, die er nicht mehr unbeschadet zu Gesicht bekäme.

In seiner Brachialität mutet Act of Valor wie eine Mischung aus ideologischem Werbefilm und militärischer Leistungsschau inklusive Opfertod als Dienst an der Nation an – und steht damit beispielhaft für jene Reihe von Filmen, die den Kampf gegen den Terrorismus ins patriotische Licht rücken. Es sind vom internationalen Festivalgeschehen praktisch ausgeschlossene, kommerziell überdurchschnittlich erfolgreiche und von der europäischen Kritik – wenn überhaupt – überwiegend reserviert zur Kenntnis genommene Produktionen, die dem Motto jener historischen Filmserie zu folgen scheinen, die von der US-Armee nach Kriegseintritt 1942 in Auftrag gegeben wurde: Why We Fight. Das militärische Vorgehen, das die Dramaturgie dieser Filme bestimmt, entspricht allerdings jenem aus dem Vietnamkrieg und lautet *search and destroy*.

So nimmt die heroische Abwehrschlacht, die in Lone Survivor – schon wieder – eine Gruppe von

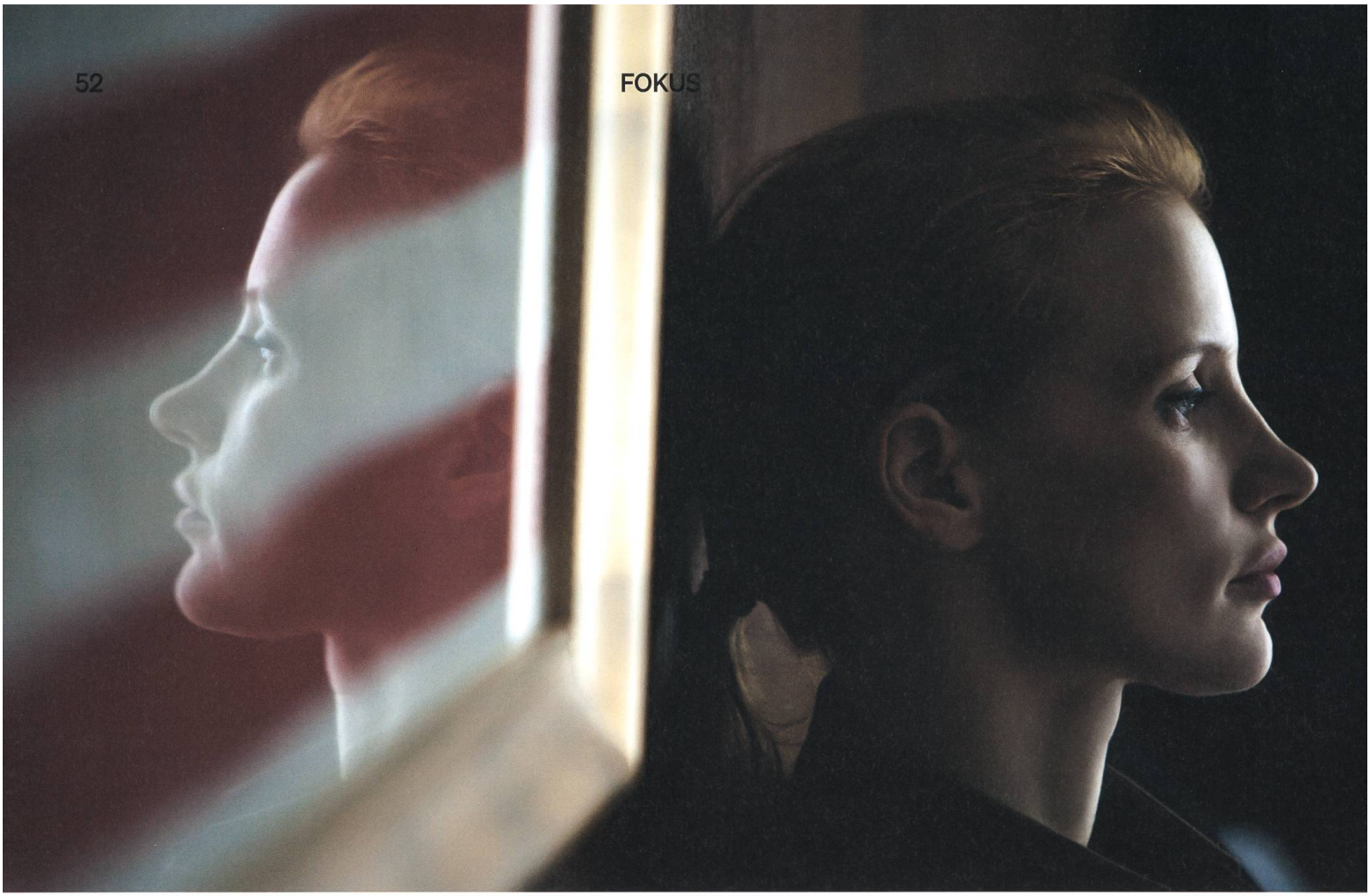
Navy SEALs in einem afghanischen Bergwald führt, zwar ein desaströses Ende, unterstreicht jedoch gerade dadurch die Notwendigkeit der permanenten Kriegsanstrengung, die eben auch ihre deshalb sinnvollen Opfer fordert. Der an eine wahre Begebenheit angelehnte, Star-besetzte und sich in vielerlei Hinsicht an Ridley Scotts Black Hawk Down (2002) orientierende Film erzählt von einem Einsatz im Jahr 2005, bei dem ein Führer der Taliban «ausgeschaltet» werden soll. Doch der Auftrag misslingt, weil den Elitesoldaten – den Feind schon buchstäblich im Visier –, plötzlich ein paar einheimische Ziegenhirten in die Quere kommen. Nach minutenlanger Diskussion entscheidet man sich dafür, den «Rules of Engagement» zu folgen und die Zivilisten wieder freizulassen. Ob diese Entscheidung angesichts des folgenden, tödlichen Rückzugsgefechts gegen die Dschihadisten – die Hirten wissen ihre Freilassung nicht zu schätzen – richtig war, überlässt der Film zwar seinem Publikum, er möchte aber offensichtlich zumindest die Frage gestellt haben. Die Legitimation für den Krieg an sich erteilt Lone Survivor hingegen gleich zu Beginn, indem er zeigt, wie ein Dorfbewohner von den Taliban geköpft wird. Er weist explizit darauf hin, dass in Afghanistan eben kein Stellvertreterkrieg geführt wird, sondern die Amerikaner*innen – noch immer – als Nation kämpfen: «You can die for your country, I'm gonna live for mine», brüllt einer der Soldaten, bevor er sich wenig später für sein Land freiwillig in den Rücken schiessen lässt.

«Die undurchdringliche Gemengelage markiert einen wesentlichen Paradigmenwechsel im Kriegsfilmgenre des 21. Jahrhunderts.»

## Hyperreale Gefechte

Mit seiner scheinbar authentischen Inszenierung des blutigen Gefechts schliesst Lone Survivor auch an eine Reihe von Filmen an, die seit der viel zitierten Eingangssequenz von Saving Private Ryan (1998, Steven Spielberg) durch eine neue körperliche Versehrtheit des Soldaten als Grenzerfahrung für das Publikum gekennzeichnet sind. Es sind Filme, welche die Schlacht als eine Serie audiovisueller Attraktionen inszenieren und dabei zwischen den Kriegen keine Unterschiede mehr machen: eine Ästhetik des Hyperrealismus, die von Mel Gibsons Vietnamkriegsfilm We Were Soldiers (2002) über den ebenfalls von Gibson inszenierten Hacksaw Ridge (2016) zur Schlacht von Okinawa bis zu jüngeren Produktionen wie 12 Strong (2018, Nicolai Fuglsig) über einen US-Spezialeinsatz mit Pferden im Hindukusch reicht.

Weniger beachtet wurde in diesem Zusammenhang allerdings, dass die körperliche Affizierung der Zuschauer*innen, die auch den postklassischen Kriegsfilm zum «body genre» (Linda Williams) werden liess, durch den «War on Terror» eine neue Bestimmung erfuhr. Wurde der Kinostart von Black



Hawk Down, kurz vor 9/11 fertiggestellt, um mehrere Monate verschoben, weil man US-Soldaten bei ihrem Einsatz in Mogadischu aus nachvollziehbaren Gründen nicht beim grauenvollen Sterben zusehen wollte, bekam zehn Jahre später ein nahezu identischer Anblick des Gemetzels aus Afghanistan oder dem Irak eine neue Bedeutung: Sie sollen den «beharrlichen Anstrengungen» an allen Ecken und Enden der Welt durch den körperlichen Schmerz, und hier vor allem durch das menschliche Opfer, einen Sinn verleihen.

Trotz der internationalen Solidarität nach 9/11 blieben die USA, wie es der britische Historiker Niall Ferguson in «Das verleugnete Imperium» (2004) beschreibt, nämlich eine demokratische Supermacht, die ihren imperialen Charakter seit dem Krieg in Vietnam zu verleugnen hat. Dass die USA mit diesem «Krypto-Imperialismus» (Ferguson) auch im Kino hadern beziehungsweise sich an ihm abarbeiten, ist deshalb nicht weiter verwunderlich. Anders als Russland und China sehen sich die USA als liberale Demokratie sehr wohl nach wie vor verpflichtet, der Weltöffentlichkeit gegenüber für ihre Aussenpolitik Rechenschaft abzulegen – nicht zufällig ist das Aushandeln der «Rules of Engagement» deshalb ein wesentliches Motiv fast aller in Afghanistan und im Irak spielenden US-Kriegsfilme. In ihnen sitzt ein weiterer Gegner im eigenen Land, meistens in einem TV-Newsroom: Kaum weniger gefährlich als die Heckenschützen in Bagdad sind in den Filmen die heimischen Reporter*innen, die ein totes irakisches Kind zur besten Sendezeit auf CNN zeigen oder wie 1993 die verstümmelten Leichen amerikanischer Soldaten in den Strassen von Mogadischu. Die Medien berichten im asymmetrischen Krieg nämlich nicht einfach über diesen, sondern sind selbst Mittel der Kriegsführung. Und so werden die USA vor allem in den besetzten Kriegsgebieten, eben weil sie dort mit ihren westlichen Verbündeten eine demokratische Mission propagieren, an der Durchsetzung und Einhaltung von Menschenrechten gemessen. «Ich habe mich am 11. Juli 2001 eingeschrieben, zwei Monate bevor das wirklich etwas bedeutete», meint etwa der US-Soldat, der in Sand Castle (2017, Fernando Coimbra) in einer abgelegenen irakischen Provinz ein Wasserpumpwerk reparieren soll, das die eigene Luftwaffe versehentlich zerstört hat. Nun ist er bei der Reparatur auf die Hilfe der Einheimischen angewiesen, steht unter permanenter Beobachtung und trägt schon mehr politische als militärische Verantwortung. «Ich würde gerne sagen: ‹Ich bin hier, um für Freiheit zu kämpfen›, aber ganz ehrlich ... Ich gehör' nicht hierher. Und dafür schäme ich mich. Eine Kriegsgeschichte enthält aber ohnehin kein Körnchen Wahrheit, wenn keine Scham im Spiel ist.»

So ist es auch kein Zufall, dass einer der wenigen deklarierten Antikriegsfilme über den «War on Terror» eine europäische Produktion ist: In Battle for

Zero Dark Thirty 2013, Kathryn Bigelow

Flags of our Fathers 2006, Clint Eastwood

Haditha (2007) re-inszeniert der Brite Nick Broomfield im für ihn typischen dokumentarischen Stil das Massaker an irakischen Zivilist*innen durch US-Marines im November 2005, nachdem bei einem Sprengstoffanschlag in Haditha ein US-Soldat ums Leben gekommen war. Die in exzessive Gewalt umschlagende «Strafexpedition», die an die historischen Verbrechen der europäischen Kolonialmächte erinnert, erscheint auch hier wie die ans Tageslicht der Öffentlichkeit geratene Spitze eines Eisbergs. Die schale Entschuldigung George W. Bushs, die Broomfield an das Ende des Films montiert, gleicht denn auch eher einer versteckten Rechtfertigung.

## Der letzte «Good War»

Eindeutig kritische Produktionen bleiben indes Mangelware, vielmehr hinterlässt der US-Kriegsfilm rückblickend auf die vergangenen 20 Jahre einen höchst indifferenten, nahezu unentschlossenen Eindruck. Das betrifft nicht nur die Darstellung des Krieges und seiner Gräuel, sondern macht sich – auffällig vor allem in einer ersten Phase – auch am Schauplatz bemerkbar: Als würden sich die neuen Kriege als grosse Erzählung nicht mehr fassen lassen, wenden sich etwa der wenige Monate vor 9/11 gestartete Blockbuster Pearl Harbor (2001, Michael Bay), Windtalkers (2002, John Woo) oder Clint Eastwoods Diptychon Flags of Our Fathers und Letters from Iwo Jima wieder dem Zweiten Weltkrieg als letztem «Good War» Amerikas zu. Mit We Were Soldiers drehte Mel Gibson gar den ersten Star-besetzten und an der Kinokasse erfolgreichen Vietnamkriegsfilm seit den Achtzigern. Selbst einer der bemerkenswertesten Filme über den Krieg im Irak, Sam Mendes' Jarhead (2006), in dem der Protagonist keinen einzigen Schuss abgibt, spielt während des Zweiten Golfkrieges 1990/91. Und als würden die Kriege im Irak und in Afghanistan die Darstellung des «reinen» Genrefilms unterlaufen, treten zahlreiche Filme als hybride Mischformen auf, in denen der Krieg sich in die Gesellschaft durchfrisst und diese bis in die Kernfamilie hinein polarisiert. Sie erzählen von traumatisierten Heimkehrer*innen (Home of the Brave, 2007, Irwin Winkler), von der Suche nach vermissten Veteran*innen (In the Valley of Elah, 2007, Paul Haggis) oder Saddams nicht vorhandenen Massenvernichtungswaffen (Green Zone, 2010, Paul Greengrass), vom korrupten Netzwerk aus Politik und Terror (The Kingdom, 2007, Peter Berg) oder von der Selbstzerstörung eines Drohnenexperten (Good Kill, 2014, Andrew Niccol).

Dass Clint Eastwood mit American Sniper (2014), der sich ebenfalls dieser Reihe zuordnen liesse, nicht nur seinen grössten kommerziellen Erfolg als Regisseur feierte, sondern auch den an der Kinokasse erfolgreichsten Film über den «War on Terror» inszenierte – einem Budget von 59 Mio. Dollar steht ein Einspielergebnis von knapp 550 Mio. gegenüber –, ist in diesem Zusammenhang besonders bemerkenswert: Erst die Kontroverse, die der Film auslöste, bescherte diesem nämlich seinen Erfolg und wirft ein bezeichnendes Licht auf eine bereits vor der Präsidentschaft Donald Trumps gespaltete Nation. Kein anderer Film konnte zu diesem Zeitpunkt die offene Wunde, die der Krieg gegen den Terror bereits in Amerika selbst hinterlassen hatte, so freilegen wie die inszenierte Lebensgeschichte von Chris Kyle, dem – nach Angaben des US-Verteidigungsministeriums – erfolgreichsten amerikanischen Scharfschützen aller Zeiten, der 2013 schliesslich selbst von einem Veteranen erschossen wurde. Wie viele seiner Vorgänger auf der Leinwand verliert auch der zur Legende gewordene Sniper den Bezug zur eigenen Familie und Gesellschaft. Ob Eastwood nun einen vor Patriotismus strotzenden Propagandafilm vor Augen hatte oder einen Antikriegsfilm über einen Helden wider Willen, sei dahingestellt. Interessanter ist der Balanceakt als solcher: Wie kann ein von der Bush-Doktrin unter falschem Vorwand begonnener Krieg im Irak verurteilt werden, zugleich aber das die USA historisch definierende Nationalgefühl hochgehalten?

Filme wie The Hurt Locker, Zero Dark Thirty und American Sniper zeigen deutlich, wie schwer es vor allem dem US-Autor*innenfilm fällt, im «War on Terror» eine eindeutige Position zu beziehen beziehungsweise die eigene Ambivalenz zum Ausdruck zu bringen. Eine Ambivalenz, die sich mitunter sogar im einzelnen Bild manifestiert: Sind die Tränen der CIA-Agentin am Ende von Zero Dark Thirty, nachdem mit Osama Bin Laden der meistgesuchte Terrorist der Welt zur Strecke gebracht wurde, Ausdruck einer emotionalen Leere? Das würde dem Zustand von Bigelows Protagonisten in The Hurt Locker (2008) entsprechen, einem für Bombenentschärfungen zuständigen Spezialisten, der sich nach seinem letzten Kommando im Irak seiner Lebensaufgabe entzogen sieht und sich in der Heimat zwischen vollen Walmart-Regalen nicht mehr zurechtfindet. Sind es Freudentränen über die endlich erfolgreiche Jagd? Oder soll hier gar ein Mensch hinter der Agentin zum Vorschein kommen, die anfangs minutenlang einer Folterung zugesehen und selbst den Wassereimer aufgefüllt hat? Bigelow lässt mehrere Interpretationen zu – und markiert eben dadurch die Uneindeutigkeit, mit der auch die USA mit sich als kriegführender Nation ringen. Die in Zero Dark Thirty zu Beginn über der noch dunklen Leinwand zu hörenden Aufnahmen von verzweifelten Stimmen aus den einstürzenden Twin Towers und den entführten Flugzeugen dienen also nicht (nur) der Rechtfertigung für die nun folgenden Folter-

Letters from Iwo Jima 2006, Clint Eastwood

szenen, die durch den US-Geheimdienst verübt werden; vielmehr wirken sie wie ein verzerrtes Echo jener Bilder aus United 93 (2006, Paul Greengrass), wo die Passagier*innen nach eben diesen letzten Telefonaten versuchen, in kollektiver Gegenwehr das Cockpit zu stürmen.

Natürlich ist die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Krieges und der Verhältnismässigkeit seiner Mittel im Kino – mit Ausnahme von expliziter Propaganda – so alt wie das Genre selbst. Doch bis zum 11. September 2001 hatten die USA noch keinen solchen Angriff auf das eigene Land und die Zivilbevölkerung erlebt, mithin ein kollektives Trauma, um dessen Aufarbeitung Hollywood als Erzähl- und Ideologiefabrik gar nicht umhinkommen konnte. Damit sind nicht jene Zerstörungsbilder gemeint, die ob der allgemeinen Fassungslosigkeit vorschnell und oberflächlich als «wie im Kino» rezipiert wurden und die sich zahlreiche Filme, etwa Oliver Stones als Katastrophendrama getarnter Kriegsfilm World Trade Center (2006), der Ground Zero als Schlachtfeld inszeniert, zunutze machten. Vielmehr fungiert 9/11 als tief ins kollektive Gedächtnis eingebranntes Trauma, an das seither alle Kriegsfilme indirekt oder unmittelbar anschliessen – und mit aktuellem Blick nach Afghanistan bis zum möglicherweise bitteren Ende.

## Forever and Ever

Der Abzug der US-Truppen soll symbolträchtig am 11. September dieses Jahres abgeschlossen sein, womit Joe Biden ein Wahlversprechen einlöst – allerdings nicht sein eigenes, sondern das seines Vorgängers Donald Trump, der ebenfalls den sogenannten «Forever War» beenden wollte, wenngleich aus anderen Gründen. Als vierter Präsident, der in Afghanistan Krieg führt, wolle er diesen nicht einem fünften übergeben, so Biden. Eine solche Weitergabe hat bei US-Präsidenten seit Vietnam indes Tradition, und wie Vietnam hat auch Afghanistan die US-Nation längst gespalten. Biden weiss, dass die meisten der Tausenden verwundeten und toten Soldat*innen nicht von liberalen Universitäten stammen, sondern aus jener sozialen Schicht, die Trump bewusst für seine Zwecke instrumentalisierte; aus einer Schicht, die sich zu Recht zurückgelassen fühlt oder wie beim «Sturm auf das Kapitol» schliesslich gar radikalisiert hat. Gestorben sind auf amerikanischer Seite im «War on Terror» nämlich hauptsächlich Menschen aus der unteren Weissen Mittelschicht. Beendet Biden tatsächlich nach 20 Jahren den Krieg, der offiziell keiner mehr ist, dann auch, um diese Wunden im eigenen Land zu schliessen. Deutlich absehbarer sind allerdings bereits jetzt die Auswirkungen auf die afghanische Zivilbevölkerung, wenn sich bereits dieser Tage die Meldungen mehren, dass die Taliban eine Provinz nach der anderen erobern.

Weil dieses Ende allerdings schon absehbar war, trat zuletzt Hollywoodstar Brad Pitt in War Machine (2017, David Michôd) als US-Kommandant auf, der wie Biden in Afghanistan die Scherben seiner Vorgänger zusammenkehren soll. Pitt spielt, wie in Kriegssatiren oft üblich, den Kommandanten der Streitkräfte als schrulligen Einfaltspinsel, der von der Richtigkeit seiner Mission überzeugt ist und dem letztlich die Politiker*innen in den Rücken fallen. Als er eigens nach Europa reist, um Obama auf dessen diplomatischer Werbetour um eine Aufstockung der Truppen zu bitten, hat dieser gerade mal Zeit für einen schnellen Händedruck auf dem Rollfeld. Denn die Zeit drängt allerorten, und für die Politik ist der Krieg am Hindukusch längst verloren. «Wir haben einen Präsidenten, der nicht zu wissen scheint, dass wir uns gerade im Krieg befinden. Und dass er Commander in Chief ist», meint der letzte US-General in Kabul. Hätte er bei Obamas Rede im Mai 2013 doch besser aufgepasst. ▮

The Hurt Locker 2008, Kathryn Bigelow