

In: Ursula Hennigfeld (ed.): *Poetiken des Terrors. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, pp. 21-38.

## Die Kontinuität des Krieges

Literatur und Film in der Konfrontation mit Krieg und Terror

Cornelia Ruhe

„La France a perdu une bataille! Mais la France n'a pas perdu la guerre!“

Général de Gaulle, 18 juin 1940

„Comment gagner une bataille contre le terrorisme et perdre la guerre des idées...“

Flyer zum Screening von *La bataille d'Alger* im Pentagon<sup>1</sup>

### 1. Hinter der Fassade des Friedens

Kriege, seien sie historisch oder zeitgenössisch, sind ein zentraler Gegenstand in Literatur und Film der letzten Jahre. Während in Frankreich, glaubt man Henry Rousso, die „hypermnésie“<sup>2</sup> des Zweiten Weltkriegs nahtlos in die des Algerienkrieges übergegangen ist<sup>3</sup>, ist es in Spanien der spanische Bürgerkrieg, der seit rund zwanzig Jahren sowohl die Ki-

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Marie-José Mondzain et al.: *La bataille d'Alger à présent*, in: *Les cahiers du cinéma*, September 2004, S. 64. Der erste – englische – Nachweis in David Ignatius: *Think Strategy, not Numbers*, in: *The Washington Post* 26.08.2003, S. A13.

<sup>2</sup> Henry Rousso: *La guerre d'Algérie, la mémoire et Vichy*, in: *L'histoire* 226 (2002), S. 28 f.

<sup>3</sup> Es überrascht daher, dass Peter Sloterdijk davon ausgeht, in Frankreich habe die „Nachkriegszeit“ 1945 eingesetzt. Die Unabhängigkeitskriege in Indochina und Algerien sind bei ihm einzig Gegenstand eines Nebensatzes, der zu dem scheinbar rein westlich-europäischen Projekt der Erinnerung nichts beizutragen hat. Siehe hierzu Peter Sloterdijk: *Theorie der Nachkriegszeiten*, in: ders.: *Mein Frankreich*, Berlin 2013, S. 90-132, zu den „Entkolonialisierungskonflikten“ S. 104.

nos als auch den Buchmarkt dominiert.<sup>4</sup>

Die Autoren setzen sich intensiv mit den Kriegen auf dem Balkan, den Golfkriegen, dem Krieg in Afghanistan, den Anschlägen des 11. Septembers 2001 und dem War on Terror auseinander, um sie bisweilen zu großangelegten Fresken zusammenzustellen, deren Grundthese etwa bei Alexis Jenni<sup>5</sup> oder Mathias Énard<sup>6</sup> besagt, dass das 20. Jahrhundert oder gleich die gesamte abendländische Geschichte sich in einem unausgesetzten Zustand der kriegerischen Auseinandersetzung befände<sup>7</sup>, so wie auch die ersten Texte der europäischen Literaturen solche des Krieges seien: Die Geburt der Literatur erfolge aus dem Geiste des Krieges.

Es ist daher nur konsequent, dass der zentrale Intertext von Jennis Roman *L'art français de la guerre* Homers *Odyssee* ist, wohingegen sich *Zone* von Énard auf die *Ilias* bezieht – versteht man mit Theodor W. Adorno und Max Horkheimer „das homerische [Werk als] Grundtext der europäischen Zivilisation“<sup>8</sup>, so ist die Bezugnahme darauf zugleich eine Reflexion über die grundlegende Bedeutung des Krieges. Die Kontinuität der Gewalt, in der, so suggerieren diese Romane, alle kriegerischen Konflikte zusammenhängen, einander bedingen und

---

<sup>4</sup> Siehe hierzu auch Christian von Tschilschke: *Zusammenwirken und Konkurrenz der Medien in der Erinnerung an den spanischen Bürgerkrieg: Soldados de Salamina als Roman und Film*, in: *Literaturen des Bürgerkriegs*, hg. von Anja Bandau/Albrecht Buschmann/Isabella von Traskow, Berlin 2008, S. 269-285.

<sup>5</sup> Alexis Jenni: *L'art français de la guerre*, Paris 2011. Der Autor hat für diesen seinen ersten Roman den Prix Goncourt erhalten.

<sup>6</sup> Mathias Énard: *Zone*, Arles 2008. Der Autor hat für diesen Roman den Prix Décembre und den Prix du Livre Inter 2009 verliehen bekommen.

<sup>7</sup> Diese Haltung vertreten auch die Protagonisten in Alice Ferneys Algerienkriegs-Roman *Passé sous silence* (Arles 2010): „Une guerre est finie. Une guerre reprendra. La guerre va et revient. Ne nous leurrions pas: l'avenir et la guerre c'est tout un. *L'homme est une méchante bête!*“ S. 65, Hervorhebung im Original. Bernd Hüppauf geht davon aus, dass die Erfindung des „Massentötens mit vielen Millionen Opfern und einer Grausamkeit, die das Vorstellungsvermögen übersteigt“ Europa vorbehalten blieb (*Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs*, Bielefeld 2013, S. 9).

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 2003, S. 52. Ein Artikel zu den Bezügen zwischen den genannten französischen Romanen und der Kritischen Theorie ist in Vorbereitung.

hervorbringen, kennt in ihrer unaufhaltsamen Eskalation keine Höhepunkte, die man hervorheben könnte, allenfalls zeitliche Verdichtungen des Krieges. Die Lektion aus so viel Leid und Gewalt lautet paradoxerweise nicht ‚Frieden‘, sondern besteht, wie die Texte darlegen, in der Perfektionierung der Methoden vorangegangener Konflikte, um alte Fehler zu vermeiden, um, ausgerüstet mit neuen Waffen und Strategien, in neue Kriege zu ziehen, die wiederum ihr Antlitz beständig bis zur Unkenntlichkeit verändern. Die intensive Auseinandersetzung mit diesem Thema weist der Fiktion bei der Weitergabe des Wissens um den Krieg eine besondere Rolle zu, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Nicht nur die Veränderung des Krieges selbst sowie die durch ihn geprägte Geschichte Europas beobachten die Erzähler der französischen Romane, vielmehr deckt z. B. Mathias Énard's Roman *Zone* auf, wie auch die Landschaften und Städte davon geprägt sind. Er legt unter den modernen und postmodernen Architekturen des Mittelmeerraums Kartographien der Gewalt frei, die den modernen Städtebau nicht selten als zynisches Echo der Kriege entlarven. Viele der neuen und glatten Oberflächen bieten der Erinnerung keinen Halt mehr; ihre nur für den Zeitzeugen kenntliche Bezogenheit auf den Untergrund der Geschichte wird für die nachfolgenden Generationen unlesbar:

„[C]e terrain vague fourmillant d'ouvriers s'appelait autrefois campo de la Bota, le camp de la Botte, et les phalangistes l'avaient choisi comme lieu d'exécution par balle, deux mille innocents, anarchistes, syndicalistes, ouvriers, intellectuels, avaient été massacrés sous les fenêtres des appartements de luxe d'aujourd'hui [...] avant que leur souvenir ne soit définitivement enterré par des ouvriers immigrés distraits et exténués: à la place du charnier aux deux mille cadavres la mairie de Barcelone construisait son Forum des Cultures, Forum de la Paix et de la Multiculturalité, en lieu et place de la boucherie franquiste on élevait un monument au loisir et à la modernité, à la *fiesta* [...].“<sup>9</sup>

Énard's Erzähler suggeriert, dass diese Unlesbarkeit kein Produkt des Zufalls ist, sondern vielmehr Teil der politischen Konstruktion eines kulturellen Gedächtnisses, das auf ein dosiertes Erinnern im Gegensatz zu

---

<sup>9</sup> Énard: *Zone*, S. 238, Hervorhebung im Original.

einem generalisierten Vergessen setze.<sup>10</sup> Den Gespenstern der Vergangenheit ließe die neue Gestalt der Städte keinen Raum mehr, so dass Énarnds Ich-Erzähler konstatieren muss „les fantômes n’existent malheureusement pas.“<sup>11</sup> Seine Tätigkeit des geradezu manischen Dokumentierens und Archivierens des Krieges und seiner Opfer und Täter wird damit umso dringlicher. Geht man mit Jacques Derrida davon aus, dass „[d]ie Heimsuchung [durch die Gespenster der Vergangenheit ...] die Existenz Europas selbst bezeichne[t]“<sup>12</sup>, so stellte eine Verweigerung dieser Heimsuchung die kulturellen Grundlagen Europas in Frage.

Die Aufgabe der Literatur und, insofern er ebenfalls als Medium der Erinnerung fungiert, auch des Films, liegt, folgt man dieser Logik, in der Bewahrung einer Kultur der Heimsuchung, in der Evokation eben jener „fantômes“, denen, so Énard, Historiographie und Architektur sich verweigern. Filme und literarische Texte machen es sich zum Ziel, die Geschichte sicht- und lesbar zu machen. Sie erfüllen damit aber nicht die Funktion eines bloßen Archivs oder Gedächtnisses, vielmehr können sie die Inkohärenzen zwischen dem offiziellen Text und dem untergründigen Subtext der (Post)Moderne aufdecken. Was sie selbst mit einer bestimmten Ideologie und den zeitgeschichtlichen Umständen verbindet, kann allerdings in Vergessenheit geraten oder willentlich ignoriert werden und so ermöglichen, dass sie in einer späteren Rezeption nicht mehr als Fiktionen, sondern als reine Speichermedien zu dienen genötigt sind. Die visuelle Suggestivkraft des Films ermöglicht es stärker als im Falle der Literatur, so soll im Folgenden gezeigt werden, ihm Informationen zu entnehmen, die weniger dem Frieden als dem neuerlichen Krieg dienen.

---

<sup>10</sup> Zur je unterschiedlichen kulturellen Funktion von Vergessen und Erinnern siehe Christian Meier: *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*, München 2010, sowie Aleida Assmann: *Vergessen oder Erinnern? Wege aus einer gemeinsamen Gewaltgeschichte*, in: *Bürgerkriege erzählen. Zum Verlauf unziviler Konflikte*, hg. von Sabina Ferhadbegović/Brigitte Weiffen, Konstanz 2011, S. 303-320 und Hüppauf: *Was ist Krieg?*, S. 323 f.

<sup>11</sup> Énard: *Zone*, S. 239.

<sup>12</sup> Jacques Derrida: *Marx’ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt/M. 2004, S. 17.

## 2. Brüche und Kontinuitäten

Der 11. September 2001 wird in denjenigen – auch journalistischen – Texten, die mit geringem zeitlichen Abstand danach erschienen, als historischer Bruch präsentiert, dessen Tragweite mit den bisherigen erzählerischen Mitteln kaum beizukommen sei.<sup>13</sup> Die Analyse der Bilder der einstürzenden Twin Towers erfolgt nicht selten unter Rückgriff auf Hayden Whites Theorien zum „modernist event“<sup>14</sup>, platziert sie also in einer Reihe mit dem Holocaust und hebt sie damit als zutiefst traumatische und singuläre Ereignisse hervor, deren Singularität auch für politische Zwecke genutzt werden kann.

Michael Frank und Eva Gruber machen in Anlehnung an Ann Keniston und Jeanne Follansbee Quinn deutlich, dass in der Literatur wenige Jahre nach 9/11 nicht mehr nur „narratives of rupture“ kursierten, sondern vielmehr bereits ab 2005, mit der Publikation von Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* „narratives of continuity“<sup>15</sup> entfaltet wurden, die die Anschläge als Konsequenzen ihnen vorgängiger Entwicklungen verstanden. Als Ausgangspunkt für die zuletzt genannten Narrative fungierten gleichwohl stets die Terroranschläge, die damit ganz im Sinne der Kultursemiotik Jurij Lotmans als Ereignis verstanden wurden, das bestehende Kontinuitäten durchbrach und damit eine historische Dynamik in Gang setzte, um in einem zweiten Schritt im Rahmen von Beschreibungen eingefangen zu werden, die sie als Teil eines kontinuierlichen (historischen) Prozesses fasste.<sup>16</sup>

In Frankreich ist die journalistische Berichterstattung über den 11. September und seine weltpolitischen Folgen bereits vorher davon abge-

---

<sup>13</sup> Siehe hierzu Michael Frank/Eva Gruber: *Literature and Terrorism: Introduction*, in: *Literature and Terrorism. Comparative Perspectives*, hg. von diess., Amsterdam/New York 2012, S. 1-23, v.a. S. 1f.

<sup>14</sup> Hayden White: *The Modernist Event*, in: *Figural Realisms. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore/London 1999, S. 68.

<sup>15</sup> Frank/Gruber: *Literature and Terrorism*, S. 5f.

<sup>16</sup> Siehe hierzu Susi K. Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz: *Explosion und Ereignis. Kontexte des Lotmanschen Geschichtskonzepts*, in: Jurij M. Lotman: *Kultur und Explosion*, aus dem Russischen von D. Trottenberg, hg. und mit einem Nachwort von Susi K. Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz, Berlin 2010, S. 227-259, v.a. S. 241f.

kommen, die Anschläge und ihre Folgen als neue Art von Gewalt zu betrachten. Vielmehr stellt die Zeitung *Le monde* bereits 2004 die Geschehnisse in Abu Ghraib und Guantanamo sowie ihre photographische Dokumentation bewusst neben Bilder aus dem Algerienkrieg.<sup>17</sup> Die Schlüsselrolle, die dem Visuellen in diesem Zusammenhang zukommt, wird damit bereits zu einem frühen Zeitpunkt hervorgehoben. Auf diese Weise wird deutlich, dass es sich bei diesen Ereignissen keineswegs um eine bislang unvorstellbare Eskalationsstufe menschlicher Gewalt und Verrohung handelte, sondern um die Wiederholung dessen, was auch im algerischen Unabhängigkeitskrieg längst nicht mehr singulär oder neu war. Was sich wiederholt, ist zudem das Erschrecken mindestens von Teilen der Gesellschaft über Exzesse der Gewalt, die nunmehr – ebenso wie zuvor während des Algerienkrieges – unter dem Rubrum der Rechtsstaatlichkeit erfolgen.

Der Tendenz zur Wahrnehmung der Anschläge vom 11. September als Teil einer kontinuierlichen Entwicklung und nicht etwa als Bruch folgt auch die französische Literatur: Jüngere Texte neigen dazu, die Terroranschläge als Folge vorher bestehender Konflikte zu betrachten. Ihre Singularität wird negiert, die Erzähler dieser Romane schreiben sie ein in die seit Jahrzehnten bis Jahrhunderten kontinuierlich schwärenden kriegerischen Auseinandersetzungen, die von der westlichen Welt ausgehen.

Während Alexis Jennis Roman *L'art français de la guerre* die Serie der Kriege, mit denen er sich näher auseinandersetzt, mit dem Zweiten Weltkrieg beginnen lässt und mit mehr oder weniger großer Ausführlichkeit auch auf die Golfkriege und ihre Nachfolger eingeht – jedoch stets im Hinblick auf die französische Situation –, bleibt der 11. September im Text unerwähnt.<sup>18</sup> Die Zäsur, die dem Erzähler des Romans als Aus-

---

<sup>17</sup> Dossier *La torture dans la guerre*, in: *Le monde* 09./10.05. 2004. Siehe hierzu auch Guy Austin: *Seeing and Listening from the Site of Trauma. The Algerian War in Contemporary French Cinema*: *Yale French Studies* 115 (2009), S. 115-125, hier: S. 118.

<sup>18</sup> Dass die Handlung des Romans, die 1991 einsetzt, auch dieses Ereignis einbegreift, ergibt sich aus der ausführlichen Behandlung von *La bataille d'Alger* (S. 586-592), auf die unten näher einzugehen sein wird. Der Film kam in Frankreich erst 2004 wieder in die Kinos, so dass der Kinobesuch der Protagonisten auf dieses Jahr zu datieren ist. In den dazwischenliegenden Kapiteln wird der 11. September nicht erwähnt.

gangspunkt dient, ist vielmehr das feierliche, in der medialen Öffentlichkeit zelebrierte Wiedereintreten der französischen Armee „dans le corps social“<sup>19</sup>, „le départ pour le Golfe des spahis de Valence“. Ihr Aufbruch in den ersten Golfkrieg wird ihm zur „scène fondatrice“<sup>20</sup>, die einen wirkungsmächtigeren gesellschaftlichen Bruch darstellt als die Gewalt, an deren Auslösung sie beteiligt sein wird.

Bei Mathias Énard bewirkt 9/11 lediglich eine Verschiebung der Interessen der französischen wie internationalen Geheimdienste – „lutter contre les rouges“ ne fait plus recette, on s’en doute, remplacé par „combattre la montée de l’islam“, qui revient à peu près au même“<sup>21</sup> – während das Ereignis selbst sich so nahtlos in die Gewaltakte aller mythologischen und historischen Kriege einfügt, dass es, anders als so viele andere Kriege und Gewalttaten bei Énard, gar nicht mehr erzählt werden muss.

Für den jungen korsischen Söldner, den Protagonisten von Jérôme Ferraris *Un dieu un animal*<sup>22</sup>, haben die Fernsehbilder der Terroranschläge zwar eine hohe Faszinationskraft, sie bilden aber letztlich nur einen Knotenpunkt, von dem aus sich Verbindungen zu vergangenen und zukünftigen Konflikten ergeben:

„Tu es arrivé au village juste à temps pour voir s’effondrer les tours de Manhattan, tu as vu des centaines de fois les avions s’écraser contre elles et s’y dissoudre et tu ne parvenais pas à te lasser des images que les télévisions passaient en boucle comme si elles véhiculaient un message qu’on ne pouvait espérer saisir qu’au terme d’un infini bégaïement, mais tu avais beau regarder, tu ne pouvais pas suivre les chemins innombrables, immenses ou minuscules, qui couraient comme des fissures depuis le point d’impact et dont l’un menait jusqu’au corps de Jean-Do, gisant à quelques mètres de toi, sur la terre étrangère où tu allais bientôt le convaincre de te suivre.“<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Jenni: *L’art français de la guerre*, S. 16.

<sup>20</sup> Ebd., S. 15.

<sup>21</sup> Énard: *Zone*, S. 109f. An anderer Stelle betont Énarde Erzähler, „les islamistes étaient l’ennemi commun et ce déjà avant 2001“ (ebd., S. 134), womit die Kontinuität auch dieser scheinbar erst mit dem 11. September 2001 begonnenen Feindschaft erneut hervorgehoben wird.

<sup>22</sup> Jérôme Ferraris: *Un dieu un animal*, Arles 2009.

<sup>23</sup> Ebd., S. 73f.

Im Falle der Literatur geht das beharrliche Aufzeigen der Kontinuitäten der Kriege mit einer Anreicherung des Materials einher, die zur Erhöhung der Komplexität beiträgt. Das Kino allerdings läuft aufgrund der suggestiven Kraft seiner Bilder und dem Realismus, dem gerade der Kriegsfilm im Allgemeinen verhaftet ist, Gefahr, in die Spirale der Gewalt integriert zu werden anstatt sie nur als Beobachter zu begleiten.

Das Anprangern der in den einzelnen Kriegen verübten Gräueltaten mittels ihrer detaillierten, eben auch visuellen Zurschaustellung, die doch der Abschreckung dienen soll, machen es möglich, Filme nicht nur als Lehrmaterial für den Frieden zu nutzen, sondern auch zur quasi-didaktischen Erschließung der Mechanismen des Krieges, die es zu perfektionieren gilt. Strategien, die sich bereits in anderen – kriegerischen – Kontexten als effizient erwiesen haben, werden weniger auf dem Weg der persönlichen, familiären oder gar historischen Erinnerung tradiert, sondern unter Ausnutzung der generischen Möglichkeiten des Films als zur Nachahmung anregendes Speichermedium<sup>24</sup>.

### 3. Vom Opfer zum Täter, von der Niederlage zum Sieg

Seine Zuspitzung in Form eines „fundamental moral dilemma, le mal absolu“<sup>25</sup> erfährt die öffentliche Diskussion über den Krieg in der Frage der Folter. Ihr kaum hinterfragter Einsatz, ihre fortdauernde Weiterexistenz über die Grenzen einzelner Konflikte hinweg und die Anprangerung dieser Tatbestände sind auch Gegenstand von Literatur und Film, die sich vielfach mit der gleichsam generationellen Weitergabe dieser Praxis und dem dabei erfolgenden Übergang von Opfer zu Täter ausei-

---

<sup>24</sup> Andererseits können auch Texte diese Funktion erfüllen, wie z. B. in Jean-Luc Godards Film über den Algerienkrieg, *Le petit soldat* (F 1960) suggeriert wird, wo einer der späteren Folterer der FLN Henri Allegs Buch *La question* über seine Foltererfahrung durch die französischen Truppen in Algerien liest und möglicherweise als Anregung benutzt. Diesen Hinweis verdanke ich der Doktorarbeit von Verena Domberg *50 Jahre Geschichts- und Identitätskonstruktionen im (franko-)algerischen Kino*, Uni Bremen 2013 (Manuskript), S. 48.

<sup>25</sup> Neil MacMaster: *The Torture Controversy (1998-2002): towards a 'new history' of the Algerian War?*, in: *Modern & Contemporary France* 10:4 (2002), S. 449-459, hier: S. 449.



nersetzen.<sup>26</sup>

Diese Verwandlung von Opfern in Täter korreliert in Frankreich mit der Umkodierung zumindest der ersten einer Serie von Niederlagen des 20. Jahrhunderts zum Sieg. Ein ganzes Land verwandelt sich von Verlierern der „drôle de guerre“ in Sieger des Zweiten Weltkriegs, erhält anstelle einer vielfach passiven Rolle nun aktiven Anteil an der Befreiung Frankreichs und nimmt für den (letztlich vergeblichen) Versuch, in den folgenden Kolonialkriegen doch noch einen Sieg davonzutragen, in Kauf, sich moralisch dem „mal absolu“ zu verschreiben.

Im Zentrum dieses Vorgangs der Umdichtung steht bei Alexis Jenni wie in Alice Ferneys Roman *Passé sous silence* die Figur des Général de Gaulle, der weniger als Staatsmann denn als Autor das Narrativ der französischen Geschichte umschreibt und so eine Version verantwortet, die für die nächsten Generationen Geltung besitzen wird.<sup>27</sup> Diese Indienstnahme der Geschichte durch traditionelle narrative Verfahren lässt sich als Exemplifizierung der Thesen von der Beugung der Geschichte unter die Regeln des „emplotment“<sup>28</sup> verstehen, als wirkungsmächtige Interpretation geschichtlicher Daten, wie Jennis Erzähler sie in Bezug auf de Gaulle beschreibt:

„L’esprit des Français constitua l’œuvre du romancier: il les réécrivit, les Français furent son grand roman. [...] on le chargea d’écrire l’Histoire. [...] Il aurait dans ce roman à cinquante millions de personnages la place du narrateur omniscient. La réalité sera faite toute entière de ce qu’il aura dit; ce qu’il n’a pas dit n’existera pas, ce qu’il suggérera à mi-mots sera. La puissance narrative de cet homme était admirable.“<sup>29</sup>

Die Tatsache, dass die Erzählung nicht in der laut Hayden White für die mediale Verarbeitung traumatischer Ereignisse angemessene Form der

---

<sup>26</sup> Siehe für (literarische) Texte hierzu bereits Henri Alleg: *La question*, Paris 1958; aber auch z. B. Énard: *Zone*; Jérôme Ferrari: *Où j’ai laissé mon âme*, Arles 2010; Jenni: *L’art français de la guerre*; für Filme z.B. Laurent Herbiet: *Mon colonel*, F/B 2006, 111 min. und Florent Siri: *Ennemi intime*, F/MAR 2007, 108 min.

<sup>27</sup> Siehe hierzu auch Sloterdijk: *Theorie der Nachkriegszeiten*, S. 103f.

<sup>28</sup> White: *The Modernist Event*, S. 74.

<sup>29</sup> Jenni: *L’art français de la guerre*, S. 556 f.

„antinarrative nonstories“<sup>30</sup> erfolgt, sondern im Gegenteil in Form gleichsam autoritativer, klassischer Narrative, wäre allerdings in diesem Fall zu problematisieren. Sie könnte, so suggeriert White in Anlehnung an Eric Santner, der Grund für das beständige Wiederaufbrechen des Traumas in der französischen Literatur und im Kino sein:

„[...] the threat posed by the representation of such events as the Holocaust, the Nazi Final Solution, [...] an event [...] which had been symbolically orchestrated to represent the aspirations of a whole community, this threat is nothing other than that of turning them into the subject matter of a narrative. Telling a story, however truthful, about such traumatic events might very well provide a kind of intellectual mastery of the anxiety that memory of their occurrence may incite in an individual or a community. But precisely insofar as the story is identifiable as a story, it can provide no lasting psychic mastery of such events.“<sup>31</sup>

Andererseits könnte man mit Jurij Lotman aus kultursemiotischer Perspektive postulieren, dass die Deutung der „Explosion“<sup>32</sup>, als die Frankreichs verschiedene Kriege des 20. Jahrhunderts fraglos verstanden werden müssen, in affirmativen und somit (nationale) Kontinuität gewährleistenden Bahnen als Versuch verstanden werden muss, dem Debakel der nationalen Geschichte nicht zu erlauben, die Spaltung und ultimativ vielleicht gar Auflösung der Nation zu verursachen.<sup>33</sup>

Problematisch wäre dann weniger der Vorgang an sich, der allen Formulierungen autoritativer historischer Texte zugrunde liegt, sondern vielmehr die Tatsache, dass er aus einer unbestrittenen narrativen Machtposition heraus erfolgt und somit eine – so suggerieren es zumindest die Romane – hochgradig subjektive Perspektive für eine ganze Nation geltend machen will, die sich die Bevölkerung gerne zu eigen macht.

---

<sup>30</sup> White: *The Modernist Event*, S. 81.

<sup>31</sup> Ebd. In diesem Sinne wäre auch Jennis *L'art français de la guerre*, der weitgehend traditionelle Erzählverfahren zum Einsatz bringt, kein Roman, der für die Verarbeitung der traumatischen Ereignisse hilfreich wäre.

<sup>32</sup> Siehe hierzu Lotman: *Kultur und Explosion*.

<sup>33</sup> Siehe hierzu Cornelia Ruhe: *„Invasion aus dem Osten“. Die Aneignung russischer Literatur in Frankreich und Spanien (1880-1910)*, Frankfurt/M. 2012, S. 28f.

Die Indienstnahme der Nationalgeschichte, die affirmative Umdichtung der Niederlage in einen Sieg macht sie zu einem Narrativ, das nach Belieben umgeschrieben werden kann. War bislang die vermeintlich objektive Geschichtsschreibung prädestiniertes Organ von Botschaften dieser nationalen wie internationalen Tragweite, so zeichnet sich ein ähnliches Szenario an anderer Stelle für das Kino ab. Hier sind es allerdings nicht mehr die Fakten, die in den Dienst einer sich als Historiographie ausgebenden Fiktion gestellt werden: Mittels Interpretationen, die dem ursprünglichen historischen wie ideologischen Kontext entgegenstehen, können klar als solche ausgewiesene Spielfilme als Quelle von Fakten genutzt und entsprechend interpretiert werden. Die Usurpation der Fakten durch die Fiktion schlägt zurück, die Ebene des Faktualen usurpiert ihrerseits die Fiktion.

So lässt sich am konkreten Beispiel nachweisen, dass im Zuge des von den USA propagierten War on Terror die didaktische Erschließung und Vermittlung von Folter auch unter Rückgriff auf das Kino erfolgt ist. Einer solchen Instrumentalisierung im Umfeld des 11. September 2001 soll im Folgenden nachgegangen werden.

#### 4. Lehrfilm wider Willen

In Vorbereitung des Krieges im Irak und in Afghanistan beraumt das Pentagon am 7. September 2003 eine Filmvorführung an. Der gezeigte Film soll darüber informieren, wie man in Anbetracht einer wohlfunktionierenden Stadtguerilla die adäquaten Gegenmaßnahmen trifft, inklusive der geeigneten Foltermethoden, z. B. des erstmals in diesem Film festgehaltenen Waterboarding und wie man die dabei unterlaufenen Fehler in Zukunft vermeiden kann. Die Anwesenden sahen bei dieser Gelegenheit nicht etwa einen Lehrfilm des FBI, sondern Gillo Pontecorvos Film *La bataille d'Alger* von 1966.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Siehe hierzu Mondzain et al.: *La bataille d'Alger à présent*, S. 64. Gillo Pontecorvos Film *La bataille d'Alger* (I/DZ 1966, 121 min.) schreibt sich zum Zeitpunkt seiner Entstehung auf unterschiedliche Weise in den Diskurs des Krieges ein. Die Sympathien des Regisseurs liegen auf der Seite der algerischen Bevölkerung und ihres Unabhängigkeitskampfes. Er will die Folter und den ‚schmutzigen Krieg‘ der Franzosen gegen die algerische Bevölkerung anprangern und bringt Verständnis für deren Wunsch nach Freiheit

Die Präsentation eines Spielfilms, der hier als direkte Abbildung der Realität genommen wird, und seine damit einhergehende Instrumentalisierung kann als Indiz dafür betrachtet werden, dass gerade Filme, denen tatsächliche historische Ereignisse und klassisch-realistische narrative Verfahren zugrunde liegen, Gefahr laufen, in den Köpfen der Zuschauer „die eigentliche Geschichtsschreibung [zu] ersetzen“, wie es Karen Greenberg in einem Artikel über den Film *Zero Dark Thirty* (USA 2013) für die *Süddeutsche Zeitung* formuliert.<sup>35</sup> Werden Filme hartnäckig ge-

---

von der Kolonialherrschaft auf. Das hindert ihn jedoch nicht daran, die Säuberungsaktionen der FLN ebenso zu zeigen wie die von ihnen verübten Terrorakte und ihre Folgen für die Zivilbevölkerung. Pontecorvo demonstriert in der zentralen Szene des Films – der der Vorbereitung und Durchführung der dreifachen Bombenattentate auf die beliebten Lokale *Milk Bar* und *Cafeteria* sowie die Niederlassung von Air France im Zentrum Algiers –, wie der Kampf gegen die Unabhängigkeit alle beteiligten Protagonisten nachhaltig verändert und ihnen die Fähigkeit zum Mitleid nimmt. Während der Film dem Publikum das Leid der vom Attentat betroffenen Franzosen nicht vorenthält, sind es jedoch die jungen Algerierinnen, die durch die Kameraführung zu Heldinnen stilisiert werden, die sich auf das Attentat vorbereiten wie auf ein Fest. Ihre Rolle als Widerstandskämpferinnen macht für die Frauen einen als lustvoll inszenierten Akt der Emanzipation und der Orientierung an westlichen Schönheits- und Verhaltensstandards erforderlich, der im Lichte insbesondere der Entwicklungen, die der algerische Staat in den letzten Jahren genommen hat, nur paradox erscheinen kann. Der Kampf um eine gesellschaftliche und politische Abwendung vom Westen erfolgt zunächst, wie hier gezeigt wird, über die emphatische Hinwendung zu ihm. Um die als feindliche Besatzer empfundenen jungen Französinen und Franzosen zu töten, muss man sich ihnen anverwandeln.

Ungeachtet der Ehrung des Films mit einem Preis (dem Goldenen Löwen beim Festival von Venedig 1966 sowie der Nominierung für drei Oscars) wird er in Frankreich und Italien als Propagandafilm für die Sache der Algerier zunächst verboten; 1970 wird er freigegeben, seine Vorführungen werden allerdings von der OAS, der *Organisation armée secrète* massiv behindert. Erst 2004 erfährt er umfassende Wiederaufführungen in Frankreich, seine Popularität verdankt er zu diesem Zeitpunkt der genannten Aufführung im Pentagon, die in publizistischen Kontexten wie dem vielfach wiederaufgenommenen Artikel von David Ignatius in der *Washington Post* öffentlich gemacht worden war.

<sup>35</sup> Karen Greenberg: *Harte Linie. Wie der Film Zero Dark Thirty die Folterpolitik der Bush-Ära zurückbringt*, in: *Süddeutsche Zeitung* 02./03.02.2013,

nug als exakte Abbilder beworben und gelesen, so setzen ihre Bilder sich an die Stelle des historischen Materials. Diese Verwechslung der Fiktion mit der Darlegung von Fakten birgt Gefahren, wie auch Jennis Protagonist in seiner Sicht auf *La bataille d'Alger* bemerkt:

„Le cinéma est une fiction; il est par ailleurs un procédé d'enregistrement. Le char [der, wie dem Protagonisten auffällt, vom falschen, russischen Typ ist] avait été là, les rues vides avaient été là, la nuée de figurants déguisés avait été là: le réel s'était fixé sur la pellicule et restait.“<sup>36</sup>

Jennis Protagonist bemängelt allerdings nicht nur diese Vermischung der Ebenen, sondern vor allem die mangelnde Komplexität von *La bataille d'Alger*. Die Realität sei weit komplexer, chaotischer und vor allem schmutziger gewesen – „[c]ela fut bien plus sordide que le film n'ose le montrer.“<sup>37</sup> Die Komplexitätsreduktion, die der Film demnach leiste, mache ihn anschlussfähig und weise ihn paradoxerweise in der Wahrnehmung des Zuschauers als besonders realistisch aus, indem sie ihm ein kohärentes und stark vereinfachtes Narrativ anstelle eines allzu vielschichtigen Geflechts anbiete.<sup>38</sup>

Diese filmische Aufbereitung der Realität verführt dazu, so zeigt der Tenor der Kritik wie auch die Bemerkung von Greenberg, Filme wie den Pontecorvos oder jüngst *Zero Dark Thirty* als dokumentarische Abbilder zu betrachten. Nimmt man die Aussage des Protagonisten von Jenni ernst, so kristallisierte sich mit *La bataille d'Alger* ein propagandistisch geschöntes Bild der Ereignisse heraus, das sich in ideologischer Umkehrung der Intentionen des Regisseurs zunehmend vor die „eigentliche Geschichtsschreibung“ (K. Greenberg) geschoben habe und sie instrumentalisieren.

Der Umgang mit diesen Filmen bestätigt die Befürchtung Hayden Whites, dass – im Gegensatz zur Literatur – die filmische Präsentation

---

S. 14.

<sup>36</sup> Jenni: *L'art français de la guerre*, S. 591.

<sup>37</sup> Ebd., S. 587.

<sup>38</sup> Zur ästhetischen Aufbereitung des Krieges mit Blick auf seine bessere Vermittelbarkeit siehe auch Joachim Paech: *Der Krieg als Form im Medium der Fotografie und des Films*, in: *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktion*, hg. von Waltraud Wende, Würzburg 2005, S. 328-346.

von Fakten und Fiktion „as if it were of the same ontological order“ dazu führt, dass „the referential function of the images of events is etiolated.“<sup>39</sup> Die Betonung eines referentiellen Verhältnisses kann auf zwei Ebenen erfolgen: Innerhalb der Fiktion, wie im Falle von Bigelows Film, der diesen Eindruck durch die erste Einstellung unterstützt, in der ein Schriftzug eingeblendet wird, der dem Zuschauer mitteilt, „The following motion picture is based on first hand accounts of actual events“. Außerhalb des Films unterstützt im Falle von *La bataille d'Alger* die Einladung für das Screening im Pentagon diese Erwartungen, ja dient geradezu als Lektüreeinweisung, den zunächst rein ästhetischen Realismus der Bilder nicht zu hinterfragen, sondern sie als Abbilder der Realität zu verstehen. Diese Betonung der referentiellen Funktion führt in den vorliegenden Fällen dazu, dass dieser Spielfilm nicht nur als Fiktion, sondern auch als Lieferant von Fakten bzw. als Speichermedium ideologisch vereinnahmt wird.

Das könnte, folgt man Hayden White, im Zusammenhang mit den bei Pontecorvo zum Einsatz kommenden narrativen Verfahren stehen: In der literarischen und filmischen Behandlung traumatischer Ereignisse sieht White zwar zunächst, ungeachtet aller Bedenken gegenüber einer dokufiktionalen Vermischung der Ebenen, die Chance und die Aufgabe der Fiktion als Ergänzung zur Historiographie, allerdings nur dann, wenn sie mit den Mitteln des modernistischen Erzählens erfolgt und imstande ist

„[...] to resist the temptation to emplot events and the actions of the characters so as to produce the meaning-effect derived by demonstrating how one's end may be contained in one's beginning.“<sup>40</sup>

Dieser Versuchung des „emplotment“ widersteht weder der Film Pontecorvos noch der Bigelows, hier werden vielmehr Gründungs- und Begründungsnarrative entfaltet, die einfache Bezugnahmen ermöglichen und damit Raum für Instrumentalisierungen schaffen.

Die Umdeutung von Fiktion in Fakten ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Sie zeugt einerseits davon, dass jeder Krieg nicht etwa seinem ganz eigenen Szenario gehorcht, sondern vielmehr auf dem bzw. den vo-

---

<sup>39</sup> White: *The Modernist Event*, S. 68.

<sup>40</sup> White: *The Modernist Event*, S. 74.

rangegangenen Kriegen aufbaut – in unserem Fall sollte der uns zeitgenössische amerikanische ‚Krieg gegen den Terror‘ von der Unterdrückung der algerischen Unabhängigkeitsbewegung durch die Franzosen lernen, wie sie in Pontecorvos Spielfilm dargestellt wurde.

Der amerikanische Rückgriff auf diesen Film zeugt in erschreckender Weise davon, wie die Grenzen zwischen Fiktion und Realität überschritten werden, um aus der Fiktion zu lernen, wofür man in der Realität keine ausreichende Dokumentation besitzt. Marie-Monique Robin weist in ihrem Dokumentarfilm in Bezug auf die ‚bataille d’Alger‘ darauf hin, dass das Archivmaterial von dieser ‚Schlacht‘ nicht zugänglich ist, deren Bezeichnung allein sie schon in einen heroisch-militärischen Kontext versetzt, den der tatsächliche Vorgang gar nicht rechtfertigt, da es sich eher um eine systematische Säuberungsaktion handelte.<sup>41</sup> Alexis Jenni Erzähler sieht in ihr eine andere Nutzung der Erkenntnisse der Informationstechnologie:

„Là-bas, nous mîmes au point le contrôle parfait. Je peux bien dire ‚nous‘, car il s’agit du génie français. Ailleurs, dans le monde en paix, on développait les idées abstraites de M. von Neumann pour construire des machines. La société IBM inventait la pensée effective, par un ensemble de fiches à trous, et simulait des opérations logiques en manipulant ces fiches trouées, à l’aide d’aiguilles, de longues aiguilles métalliques et pointues que l’on appelait pour rire aiguilles à tricoter. Pendant ce temps, dans la ville d’Alger, nous appliquions cette pensée à l’homme. [...] Le génie français sut prendre le contrôle d’une ville orientale, en appliquant de la manière la plus concrète les principes de la théorie de l’information. Ailleurs, on en fit des machines à calculer; là-bas on l’appliqua à l’homme.“<sup>42</sup>

Pontecorvos Spielfilm wird in Ermangelung anderen (zugänglichen) Materials zur einzigen Bebilderung dieser zentralen Episode des Algerienkriegs, deren fiktionaler Charakter in Anbetracht der das Dokumentarische simulierenden Qualitäten des Films schlichtweg übergangen wird. Es kann daher einerseits konsequent erscheinen, dass dem Film vierzig

---

<sup>41</sup> Marie-Monique Robin: *Les escadrons de la mort, l’école française*, Paris 2003.

<sup>42</sup> Jenni: *L’art français de la guerre*, S. 190.

Jahre später im Pentagon ganz selbstverständlich eine didaktische Funktion zuerkannt und dass andererseits die Fiktion als Legitimation für repressive Maßnahmen in Dienst genommen wird. Die Nutzung von Pontecorvos Film als Vorbild für repressive Regimes beginnt nicht erst 2003, sondern hat in militärischen Kontexten bereits Tradition: Der Film dient, wie Marie-Monique Robin in ihrer Dokumentation nachweist, bereits in den 70er Jahren als Vorbild für die argentinischen und chilenischen Sicherheitskräfte. Bei der Unterweisung durch französische Offiziere kam er immer wieder zum Einsatz.

Was als Anklage gegen den durch die französischen Truppen an der algerischen Bevölkerung verübten Terror gedacht war, wird in den Händen des Pentagon zur zwar historischen, aber immer noch nützlichen Anleitung dafür, wie nach der Bevölkerung Algiers auch die anderer Städte in anderen Ländern auf Linie gebracht, wie der Terror mit Gegenterror effizient bekämpft werden kann. So lautete die Einladung zur anberaumten Sondervorstellung 2003:

„How to win a battle against terrorism and lose the war of ideas... Children shoot soldiers at point blank range. Women plant bombs in cafes [sic!]. Soon the entire Arab population builds to a mad fervor. Sound familiar? The French have a plan. It succeeds tactically, but fails strategically. To understand why, come to a rare showing of this film.“<sup>43</sup>

Es gilt, aus den Fehlern der Vergangenheit zu lernen, um die eigenen Methoden zu perfektionieren. Aus diesem Einladungstext geht deutlich hervor, dass Pontecorvos Film nicht als der Spielfilm betrachtet werden soll, der er ist, sondern als Dokumentarfilm vorgeführt wird, dessen Methoden es zu übernehmen und zu perfektionieren gilt.

Dem Film und seinen Zuschauern wird durch die Eingliederung in diesen Kontext eine Lektürematrix aufgezwungen, die sich dazu nützen lässt, (Be)Gründungsnarrative zu entfalten, die eine differenzierte Geschichtsschreibung obsolet erscheinen lassen. Für interessierte Zuschauer gewinnt der Film insbesondere insofern an Brisanz, als er als Anklage gegen die Folter gedacht war und doch, wie Peter Lee in dem Newsletter *Counterpunch* bemerkt, ab der ersten Szene in geradezu idealtypischer Weise zeigt, dass Folter wirkt und die notwendigen Informationen lie-

---

<sup>43</sup> Ignatius: *Think Strategy, not Numbers*, S. A13.



fern kann.<sup>44</sup>

Pontecorvo versteht seinen Film als Anklage gegen Folter und Terror und somit als Gegenpol zu einer Sicht wie der in dem Film *Zero Dark Thirty* entfalteten, der ihn ungeachtet dessen als Vorbild nutzt: Um Osama Bin Laden zu finden und zu töten, setzt die US-Regierung in der Gestalt der jungen CIA-Agentin Maya massiv Folter ein. Als das aufgrund der Enthüllungen über die Zustände u. a. in Abu Ghraib nicht mehr möglich ist – was im Film als Behinderung der doch so effektiven Arbeit betrachtet wird –, erfolgt die Auffindung Bin Ladens mittels intensiven Aktenstudiums etc. Dabei wird deutlich, dass die Analysen, die schließlich zu Bin Laden führen, auf derselben interpretatorischen Praxis beruhen wie die literarische Interpretation historischer Fakten. Der Film Bigelows suggeriert allerdings, dass die Lektion, die, wie auch die Einladung zum Screening suggeriert, aus *La bataille d'Alger* gezogen werden könnte – im Kampf gegen eine Guerilla nützt es wenig, den vermeintlichen Anführer der Gegner zu eliminieren, weil man es mit dezentral organisierten Strukturen zu tun hat –, von der US-Regierung nicht in hinreichender Weise verstanden wurde. Ebenso wie die Franzosen in Algerien setzen sie beträchtliche Energien in die Tötung einer einzelnen Person, ungeachtet der Tatsache, dass der Konflikt nicht mit dem Tod eines Individuums zu beenden ist.

*La bataille d'Alger* dient, wie man anhand von *Zero Dark Thirty* sehen kann, als Vorbild nicht nur für diesen Film, sondern auch für konkrete politische Maßnahmen. Er erklärt Folter zwar zur unmenschlichen Praktik, zeigt aber zugleich ihre Effektivität. *Zero Dark Thirty*, in dem thematisiert wird, dass die Folter in Folge der Enthüllungen über Gefängnisse wie Abu Ghraib nicht mehr zum Einsatz kommen kann, was als Behinderung der Arbeit des CIA gesehen wird, ist dann, so Karen Greenberg, „das letzte Puzzleteil der perfekten Vorlage für das Reinwaschen der Folterpolitik.“<sup>45</sup>

Der Film Pontecorvos wird bei dieser Vorführung nicht nur ideologisch instrumentalisiert, die Sympathie lenkung der Zuschauer wird in grundlegender Weise verändert – nicht mehr Mitleid mit allen Opfern

---

<sup>44</sup> Peter Lee: *The Movie Zero Dark Thirty Wishes it was but Isn't*, in: *Counterpunch* 25.-27.01.2013, verfügbar unter: <http://www.counterpunch.org/2013/01/25/the-movie-zero-dark-thirty-wishes-it-was-but-isnt/> [11.12.2013].

<sup>45</sup> Greenberg: *Harte Linie*, S. 14.

des Krieges, seien es die der Folter zu Anfang oder die der Attentate in der Mitte des Films, gilt es zu haben, vielmehr ist eine klare Parteinahme für die Seite der Europäer gefordert und somit für die, die sich dem ‚mal absolu‘, der Folter, verschrieben haben. Analog zur Umschreibung der französischen Geschichte von einer des passiven Erduldens zu der des aktiven Widerstandes, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte, sind die Zuschauer des Screenings angehalten, sich aus der Rolle des Opfers z. B. der Anschläge des 11. Septembers 2001 zu befreien und in einen aktiven und handelnden Zustand einzutreten – auch wenn sie dabei selbst zum Täter werden.

Wie verführerisch und geradezu zwingend diese Entwicklungsstruktur im Rahmen des Umgangs mit Gewalt zu sein scheint, zeigen aktuelle Beispiele in der französischen Literatur mit ihrem Blick auf die Geschichte in eindrucksvoller Weise: Die Goncourt-Preisträger Jérôme Ferrari und Alexis Jenni zeigen, wie lange vor ihnen Henri Alleg, in *Où j'ai laissé mon âme* (2010) und *L'art français de la guerre*<sup>46</sup>, dass die handelnden Protagonisten des Zweiten Weltkrieges und der Kolonialkriege in Indochina und Algerien allzu oft dieselben waren, wobei sie allerdings beim Übergang vom Weltkrieg zum Kolonialkrieg den Wechsel vom Opfer zum Täter vollzogen.

---

<sup>46</sup> In Laurent Herbiets *Mon colonel* ist es der Vater wie auch der titelgebende *colonel*, die als *résistants* im Zweiten Weltkrieg von der Gestapo gefoltert wurden; der *colonel* nutzt diese Kenntnisse bei der Folter algerischer Unabhängigkeitskämpfer.