



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Visualisierung der Neuen Kriege

Warriors – Willkommen in Sarajevo

Irina Jeanette BEIKERT

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	4
1.1 DIE NEUEN KRIEGE UND DER SPIELFILM	5
1.1.1 Zu Aufbau und Struktur der Arbeit	5
1.1.2 Methodischer Zugang.....	7
1.1.3 Die Filmauswahl	8
1.1.4 Die Quellenlage	9
2. BOSNIEN UND DIE NEUEN KRIEGE	10
2.1 Ethnisierung des Konflikts und dessen Folgen.....	10
2.1.1 Ethnisierung der Politik.....	11
2.1.2 Das Dogma Nationalstaat.....	14
2.2 VOM KRIEGSAUSBRUCH IN SLOWENIEN ZUM KRIEG IN BOSNIEN-HERZEGOWINA	15
2.2.1 Sieben-Tage-Krieg in Slowenien.....	15
2.2.2 Kriegsausbruch in Kroatien und Bosnien-Herzegowina.....	16
2.3 THEORIE DER NEUEN KRIEGE	18
2.3.1 Begriffsdefinition der Neuen Kriege	18
2.3.2 Begriffsdiskurs.....	21
2.3.3 Die Hauptmerkmale der Neuen Kriege.....	22
2.3.3.1 Politik der Identität als Mittel zur Kontrolle der Bevölkerung.....	23
2.3.3.2 Das Gewaltmuster: Kriegsverbrechen als Methode	27
2.3.3.3 Finanzierung durch Kriegsökonomie.....	28
2.3.3.4 Das Akteurskonglomerat	32
2.3.3.5 Die Medien als integraler Bestandteil	36
2.3.3.6 Untergrabung des staatlichen Gewaltmonopols	37
2.4 EXKURS: NEUE KRIEGE – ANSICHTEN VON UMBERTO ECO	38
3. VISUALISIERUNG DER NEUEN KRIEGE	42
3.1 VISUELLE MEDIEN ALS INTEGRALER BESTANDTEIL DER NEUEN KRIEGE	46
3.1.1 Die Fernsehnachrichten: Genre und Ritual	46
3.2 MEDIENMACHT UND MEDIENMARKT	50
3.2.1 Mediale Einflussphären im Bilderkrieg auf die Politik	52
3.2.2 Das Muster der Konfliktberichterstattung.....	54
3.2.2.1 Herstellung des Interpretationsrahmens / Framing.....	56
3.2.2.2 Agenda-Setting – Agenda-Building: oder der CNN-Effekt	57
3.3 DIE BERICHTERSTATTUNG ÜBER EX-JUGOSLAWIEN	59

3.3.1	Aufbau nationaler Images.....	60
3.3.2	Komplexitätsreduzierung in den Fernsehnachrichten.....	65
3.4	KRIEGSBILDER – BILDERKRIEG	66
3.4.1	Krieg und Massenkultur im kollektiven Gedächtnis	67
3.4.2	Bilder als Zeichen.....	68
3.5	KRIEG UND FILM.....	72
3.5.1	Das Genre Kriegsfilm und seine Stilmittel.....	72
3.5.1.1	Begriffsdefinition Kriegsfilm und sein Diskurs.....	72
3.5.1.2	Der Anti-Kriegsfilm und seine Abgrenzung zum Kriegsfilm	74
3.5.2	Kriegsfilm und Wahrnehmung.....	76
4.	FILMANALYSEN:	79
	ÄSTHETIK, NARRATION, FILMSPRACHE DER NEUEN KRIEGE.....	79
4.1	WELCOME TO SARAJEVO.....	80
4.1.1	Schauplatz und Handlung	80
4.1.2	Ästhetische und narrative Mittel.....	82
4.1.3	Der Krieg im Film.....	86
4.1.4	Kriegsjournalismus in Bosnien	90
4.1.4.1	Parteiischer Journalismus	90
4.1.4.2	Der Meutejournalismus	92
4.2	WARRIORS – EINSATZ IN BOSNIEN.....	96
4.2.1	Formale Analyse	97
4.2.1.1	Wie Authentizität entsteht.....	97
4.2.2	Die filmische inhaltliche Umsetzung	103
4.2.3	Analyse anhand der Muster der Neuen Kriege	105
4.2.3.1	Die Blauhelm-Soldaten der UNPROFOR und ihr Mandat	106
4.2.3.2	Der Teufelskreis der Blauhelm-Mission	111
4.2.3.3	Das Scheitern des Mandats	117
4.2.3.4	Kriegsstrategie: Vertreibung	119
5.	SCHLUSSBETRACHTUNG	122
	BIBLIOGRAPHIE	125
	INTERNETQUELLEN	132

1. Einleitung

Am 17. Februar 2008 erklärt der Kosovo seine Unabhängigkeit von Serbien, sechs Wochen zuvor ist in Slowenien der Euro eingeführt worden. Die Kriege im ehemaligen Jugoslawien sind mittlerweile Geschichte. Unterdessen setzen die jungen Staaten zum Sprung in die Europäische Union an. Und im Hollywood-Kino ist Richard Gere bereits in *Hunting Party* (Richard Shepard, USA 2007) auf der Jagd nach den letzten noch freien mutmaßlichen Kriegsverbrechern.

Gehen wir also noch einmal zurück in die Zeit, kurz nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion bevor der *War on Terror* die politische Weltbühne bestimmte. Zu Beginn der 1990er wurde die Weltöffentlichkeit gefesselt von einem Krieg in Mitten Europas, dem Politiker und Öffentlichkeit ratlos gegenüber standen.

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Visualisierung von Kriegen. Anhand des Beispiels Bosnien wird die Darstellung des Krieges in den verschiedenen Medienformaten, von Fernsehnachrichten bis zum Spielfilm, analysiert und interpretiert. Bosnien ist in vielerlei Hinsicht zu einem Synonym geworden – zu einem Synonym für Menschenrechtsverletzungen und der Unfähigkeit der internationalen Gemeinschaft diese beenden zu können: Wer heute an Sarajevo denkt, dem kommen selbst eineinhalb Jahrzehnte nach Kriegsende zuerst die Fernsehbilder der belagerten, zerschossenen Stadt in den Sinn. Grund genug die Visualisierung des Krieges aufzuzeigen und der Frage nachzugehen, wie Kriegsbilder im Allgemeinen und im Besonderen im Falle Bosniens entstehen. Bilder in Fernsehnachrichten bis hin zu Spielfilmen werden immer bedeutender für die Entstehung mentaler Landkarten im kollektiven Gedächtnis. Jedoch wird im sogenannten Medienzeitalter hingegen niemand mehr ernsthaft die Ansicht vertreten, dass diese (Kriegs)-Bilder die Wirklichkeit abbilden. Kriege sind zu einem Medienereignis geworden. Gerade deshalb ist es wichtig, neben politischen Aspekten des Krieges sich ebenfalls dem Krieg der Bilder zu widmen.

1.1 Die Neuen Kriege und der Spielfilm

„Das Zeitalter der zwischenstaatlichen Kriege geht offenbar zu Ende. Aber Krieg ist keineswegs verschwunden, er hat nur seine Erscheinungsformen verändert. In den neuen Kriegen spielen nicht mehr die Staaten die Hauptrolle, sondern Warlords, Söldner und Terroristen. Die Gewalt richtet sich vor allem gegen die Zivilbevölkerung; Hochhäuser werden zu Schlachtfeldern, Fernsehbilder zu Waffen.“¹ **Herfried Münkler**

Der größte Teil der bewaffneten Konflikte seit dem Zusammenbruch des Ost-Westgegensatzes weisen einen nicht zu übersehenden Unterschied zu althergebrachten zwischenstaatlichen Kriegen auf. Sie sind geprägt durch internationale und nichtstaatliche Akteure, z.B. der Drogenkrieg in Kolumbien, die Bürgerkriege in Ruanda und Bosnien bis zum *War on Terror*. Die Miteinbeziehung der visuellen Massenmedien, ohne deren Präsenz ein Krieg heutzutage nicht mehr stattfinden kann, da er nicht im Bewusstsein der Öffentlichkeit existiert, spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle, so die Hypothese. Es gilt daher zu untersuchen, wie ein Konflikt zum Krieg wird und wie dieser massenkulturell verarbeitet wird. Spiegelt sich diese Entwicklung ebenfalls in Spielfilmen und ändert sich dadurch der narrative sowie ästhetische Zugang? Aus diesen veränderten Bedingungen der neuen Kriegsführung, eröffnet sich die Frage, ob Filme über die Neuen Kriege diesen Rechnung tragen?

Diese Kriege sind von einem hohen Komplexitätsgrad gekennzeichnet. Wie wird dieser filmisch bearbeitet? Welche filmischen Mittel werden hierzu eingesetzt und wie wirkt sich das auf die Erzählstrategien und die gezeigte Handlung aus? Die vorliegende Arbeit geht der Antwort auf diese Fragen nach und macht die Zusammenhänge zwischen moderner Kriegsführung und visueller Vermittlung durch Massenmedien deutlich.

1.1.1 Zu Aufbau und Struktur der Arbeit

Entscheidende Eckpunkte der Arbeit sind zum einen, welche tatsächlichen Kriegsgeschehnisse in den jeweiligen Film mit einfließen und zum anderen, inwieweit sich die Filmhandlung von den realen Ereignissen löst. Dabei ist zu bedenken, *wie* der Zuschauer den Film sieht, denn auch eine rein fiktionale Handlung in einem Spielfilm kann vom Zuschauer als ‚dokumentarisch‘ also als authentisch wahrgenommen werden, wenn auch wenn die Filmhandlung mit den realen Ereignissen nicht zwangsweise

¹ Münkler, Herfried: Die Neuen Kriege, Reinbek 2004, o.S.

kohärent ist. In diese ‚Gefahr‘ läuft der Zuschauer, wenn die politisch-historischen Hintergründe und Zusammenhänge nicht, oder nur unzureichend, bekannt sind. Dieses Phänomen tritt, wie vermutet wird, verstärkt auf bei Filmen, die die sogenannten Neuen Kriege thematisieren. Diese bewaffneten Konflikte werden nicht von souveränen Nationalstaaten mit nur zwei Feindparteien ausgetragen, sondern von einem Konglomerat an Akteuren und Kriegsparteien, was die Filmhandlung potentiell ungleich vielschichtiger macht und die filmische Aufbereitung des Krieges erschwert. Somit drängt sich unweigerlich die Frage nach den Mitteln zur Schaffung von Authentizität auf. Und inwieweit es möglich ist, die Filmhandlung zu reduzieren, aber die Problematik des Konflikts ausreichend darzustellen.

Aus diesem Grund ist es unerlässlich immer wieder historische Begebenheiten aufzugreifen und in die Arbeit mit einfließen zu lassen. Auch jene Faktoren, die schlussendlich den Zerfall Jugoslawiens einleiteten, sollen in Erinnerung gerufen werden, führten sie doch zu einem bewaffneten Konflikt, während in den meisten anderen Ostblockstaaten ein friedlicher Transformationsprozess stattfand. Demzufolge kann auch das in den 1990ern vorherrschende Balkanbild, des sogenannten ‚Pulverfasses‘ nicht außer Acht gelassen werden. Diese sehr verkürzte Abhandlung soll helfen, die Filme in einen historischen und politischen Kontext zu setzen, jedoch resultiert aus der Verkürzung der Entwicklungen eine subjektive Perspektive.

Anschließend wird die theoretische sowie konzeptuelle Grundlage der Neuen Kriege erörtert, damit eine abgerundete Analyse entstehen kann, in welchem Maße die Neuen Kriege das Filmschaffen auf der formalen und inhaltlichen Ebene beeinflussen.

Da aus den Neuen Kriegen die mediale Dimension nicht mehr wegzudenken ist, ist es unerlässlich nachzuzeichnen, wie Kriegsbilder entstehen. Die Kriegsbilder, die sich in das Bewusstsein der Öffentlichkeit in den westlichen Ländern gedrängt haben, basieren größtenteils auf einer Konstruktion der visuellen Medien. Demzufolge ist auch die professionelle journalistische Arbeitsgrundlage entscheidend, welches (Vor)-wissen Journalisten über die Region hatten und in wie weit sie sich dem journalistischen Ethos verpflichtet fühlten. An diesem Punkt zeichnet sich auch der kritische Moment ab, in dem die Frage aufgeworfen wird, woher die Filmemacher ihre Quellen bezogen haben. Ferner soll herausgefunden werden, ob die Filme über die Neuen Kriege in das Genre des (Anti)-Kriegsfilms passen und worin Gemeinsamkeiten und Trennlinien mit dem Genre auszumachen sind. Eine kurze Genrediskussion ist hierfür unausweichlich. Zumal im Zuge der Terroranschläge des 11. September 2001 und dem daraufhin

proklamierten *War on Terror*, der sich nun auch zunehmend in Spielfilmen wieder findet, ein lebendiger Diskurs über Krieg und mediale Massenkultur entstanden ist.

1.1.2 Methodischer Zugang

Ausgehend von der Annahme des *pictorial turn* in der Geschichtswissenschaft, dass Filme ebenso Geschichte schreiben und nicht nur zeigen, bzw. unser Geschichtsbild prägen, nimmt auch die Dechiffrierung von politischen Mythen und ihre szenische Umsetzung, sowie die Symbolik der Bilderwelten einen hohen Stellenwert ein. Paul Virilio stellt in seinem Buch *Krieg und Kino*², das von vielen Autoren zitiert wird, sogar die provokante These auf, dass der Krieg im Kino bereits im Bewusstsein der Produzenten zum Krieg im Realen führt und umgekehrt.³ Ausschlaggebend für die Analyse ist demnach der Inhalt und die intendierte Botschaft eines Films. Somit steht die Auseinandersetzung mit den historischen Entwicklungen, den politischen Herrschaftsverhältnissen und Machtstrukturen, sowie den militärischen Strategien im Zentrum und weniger Aspekte des Formalen. Fallweise wird auch zu prüfen sein, inwieweit und in welchen Kontexten dokumentarisches Material in den Filmen eingesetzt wird, um eine vermeintliche Authentizität zu suggerieren.

Um das Thema einzugrenzen wird es auf einen Konflikt (Bosnien) beschränkt, der zugleich filmisch gut dokumentiert ist, um zu einer repräsentativen Aussage zu gelangen. Das theoretische Fundament über die Neuen Kriege bezieht sich auf das Standardwerk von Herfried Münkler *Die neuen Kriege*⁴, prägend für den deutschsprachigen Raum, und Mary Kaldors *Neue und alte Kriege*⁵ aus dem englischsprachigen. Für die film- und medienwissenschaftliche Methodik und Theorie wurde Literatur verwendet, die einen interdisziplinären Ansatz vertritt, um die wissenschaftlichen Teilbereiche zu harmonisieren. Sie setzt sich zu etwa gleichen Teilen aus Politik-, Medien-, und Geschichtswissenschaft zusammen, vereinzelt auch aus den Bereichen der *Cultural Studies* und *Security Studies*. Diese Vorgehensweise wird auch bei den Filmanalysen verwendet, denn sie behandeln sowohl historische und

² Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1989.

³ Strübel, Michael: *Kriegsfilm und Antikriegsfilm*, in: Strübel, Michael (Hg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse*, Wien 2002, S. 39

⁴ Münkler, Herfried: *Die Neuen Kriege*, Reinbek 2004.

⁵ Kaldor, Mary: *Neue Kriege und Alte Kriege, Organisierte Gewalt in Zeiten der Globalisierung*, Frankfurt aM 2000.

politische als auch medien- und filmwissenschaftliche Fragestellungen. Hier lieferten die Bücher von Peter Bürger *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*⁶ und *Bildermaschine für den Krieg. Das Kino und die Militarisierung der Weltgesellschaft*⁷ einen wertvollen Beitrag, sowie der Sammelband von Michael Strübel *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse*.⁸

1.1.3 Die Filmauswahl

Die beiden Filme, welche in der Filmanalyse bearbeitet werden, kristallisierten sich im Laufe der Recherche heraus: *Welcome to Sarajevo* (Michael Winterbottom, USA 1996) und *Warriors – Einsatz in Bosnien* (Peter Kosminsky, GB 1999), da sie zwei sehr unterschiedliche Ansätze repräsentieren und somit das Spannungsfeld der Visualisierung des Krieges sehr gut charakterisieren. *Welcome to Sarajevo* ist eine amerikanische Kino-Produktion von Miramax-Studios und der kommerziell erfolgreichste Film über den Bosnien-Krieg. Während *Warriors* eine Fernsehproduktion der BBC (British Broadcasting Company) ist.⁹ Im Mittelpunkt von *Welcome to Sarajevo* steht eine Human Touch Story, die auf einer wahren Geschichte beruht. *Warriors* hingegen widmet sich dem Einsatz der Vereinten Nationen und stellt die britische Blauhelm-Einheit in Vitez ins Zentrum des Filmes.

Es wurden bewusst zwei Regisseure ausgewählt, die einen Blick von ‚außen‘ haben. Beide Regisseure waren während des Krieges nicht ‚vor Ort‘. Dies sollte bei der Filmauswahl zur Positionsbestimmung der Regisseure erwähnt werden – hat es doch Einfluss auf ihre Perspektive.

Ebenso in die engere Auswahl kamen die Filme *Savior, Im Fadenkreuz* (OT: *Behind Enemy Lines*, John Moore, USA 2001), *Pretty Village, Pretty Flame*, (OT: *Lepa selo lepogore*, Srđan Dragojević, USA 1996) sowie *No Man's Land* (Danis Tanović, BiH 2000). Diese Filme werden in der Arbeit öfter zitiert, um gewisse Phänomene zu ergänzen. Jedoch nehmen diese eine tendenziell ‚innere‘ Perspektive ein, so dass ein Vergleich mit den analysierten Filmen als nicht adäquat erscheint.

⁶ Bürger, Peter: *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*, Stuttgart 2005.

⁷ Bürger, Peter: *Bildermaschine für den Krieg. Das Kino und die Militarisierung der Weltgesellschaft*. München 2007.

⁸ Strübel, Michael (Hrsg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse*; Wien 2002.

⁹ Die in der Arbeit verwendete Version ist die DVD-Ausgabe von BBC Films in Kooperation mit Deep Indigo.

1.1.4 Die Quellenlage

Der Großteil der hinzugezogenen Literatur, wie schon erwähnt, stammt aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen. Dies resultiert aus der Fragestellung der Neuen Kriege und dem Zusammenwirken von Krieg, Massenmedien und Massenkultur. „Klassische“ filmwissenschaftliche Quellen sind zu dem Thema kaum zu finden, da diese sich auf den Kontext des Kriegsfilms beschränken und überwiegend Bezug nehmen auf die Kriegsfilme über den Ersten und Zweiten Weltkrieg. Das liegt auch daran, dass der Zweite Weltkriegsfilm in den letzten Jahren eine Renaissance durch Filme wie *Der Soldat James Ryan* (Steven Spielberg, USA 1998) oder *Pearl Harbor* (Michael Bay, USA 2001) erfahren hat. Dieses Phänomen wird von Peter Bürger als Re-Militarisierung Hollywoods beschrieben, um nostalgische Gefühle an einen gerechten Krieg zu wecken, den es in der heutigen Welt nicht mehr gibt – so die zentrale These des Buches.¹⁰

Die Weiterentwicklung des Kriegsfilm-Genres durch den Vietnamfilm bestimmt inhaltlich den filmwissenschaftlichen Diskurs der Abgrenzung vom Kriegsfilm zu Anti-Kriegsfilm. Hierzu konnten einige Aspekte hinsichtlich der Ästhetik und der Rezeption verwendet werden und auf das Themengebiet transferiert werden.

Eine beachtliche Zahl an Filmen über die Kriege in den 1990ern sind in den letzten Jahren entstanden. Sie scheinen aber nicht in die etablierten Kategorien des Kriegsfilmes zu passen und werden häufiger als Action-Filme oder Polit-Thriller betitelt, wie *Blood Diamond* (Edward Zwick, USA 2006), der sich mit der Problematik der Finanzierung von Rebellen in Sierra Leone beschäftigt.

Einen wichtigen Beitrag zum Gegenstand der Rolle der Medien in Krisen und Konflikten findet sich in medienwissenschaftlichen Abhandlungen, die sich mit dem Einfluss der visuellen Medien auf die Politik und die Macht der Bilder auseinandersetzen. Hier sei insbesondere *Kriegstrommeln*¹¹ von Mira Beham und der Sammelband *The Media of Conflict*¹² erwähnt. Einen großen Fundus liefern zudem auch Journalisten und Diplomaten, die damals entweder aus Bosnien berichtet haben oder an den Friedensverhandlungen teilnahmen. Trotz ihrer subjektiven Perspektive beinhalten sie dennoch wertvolle Details und Einschätzungen.

¹⁰ Vgl. Bürger, Peter: Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, Stuttgart 2005, S. 10ff

¹¹ Beham, Mira: Kriegstrommeln. Medien, Krieg und Politik, München 1996.

¹² Allen, Tim / Jean Seaton (Hg.): The media of Conflict. War Reporting and Representations of Ethnic Violence, London/New York 1999.

2. *Bosnien und die Neuen Kriege*

2.1 Ethnisierung des Konflikts und dessen Folgen

Schon bei dem Versuch sich der Thematik des Krieges in Bosnien anzunähern, wird schnell deutlich, dass es nicht außer Acht gelassen werden kann, wie der ‚Balkan‘ insgesamt von der Weltöffentlichkeit in den 1990ern gesehen wurde, traten doch vermehrt Erklärungsversuche anhand historischer Bezüge auf, um Leerstellen in der (ratlosen) Politik der internationalen Gemeinschaft zu füllen. Der politische Diskurs verlagerte sich zunehmend auf einen ethnisch-kulturellen.¹³

Die westlichen Politiker, die schlussendlich über das Schicksal Jugoslawiens entschieden, verfügten vielfach über ein recht undifferenziertes ‚Balkan‘-Bild; war doch die überwältigende Mehrheit der internationalen Vermittler mit der Region bis dato nicht vertraut.

Jugoslawien wurde mehr als ‚Dritte Welt‘ denn als Europa gesehen.¹⁴ Europa steht für Zivilisation, Demokratie, Rechtsstaatlichkeit, Urbanität, Menschenrechte, Modernität – der Balkan für das Gegenteil.¹⁵

Das Buch von Rebecca West *Black Lamb and Grey Falcon*¹⁶, sowie Robert Kaplans *Die Geister des Balkans*¹⁷ wurden große Aufmerksamkeit seitens der Medien sowie Politikern zuteil.¹⁸ Die besagten Bücher thematisieren den ‚alten Hass‘ unter den Völkern des Balkans. Das Motiv des ‚uralten Hasses‘ als Wurzel des Krieges zieht sich in den 1990er Jahren durch die Medien, beeinflusste handelnde diplomatische Akteure sowie die Öffentlichkeit – an eine friedliche Lösung zwischen den Balkanvölkern glaubte scheinbar niemand. Kemal Kuspahic, der damalige Chefredakteur der bosnischen Tageszeitung *Oslobodjenje*, schrieb: „[...]Zu einer Zeit wichtiger Entscheidungen las Präsident Clinton einfach das falsche Buch, beziehungsweise zog aus Robert Kaplans Buch *Die Geister des Balkans* die falschen Schlüsse, was ihn auf den tröstlichen

¹³ Siehe auch: Wieland, Carsten: Nationalstaat wider Willen. Politisierung von Ethnien und Ethnisierung der Politik. Bosnien, Indien, Pakistan, Frankfurt aM 2000.

¹⁴ Vgl. Iordanova, Dina: Cinema of Flames. Balkan film, culture and the media, London 2001, S. 9

¹⁵ Vgl. Iordanova (2001), S. 31ff

¹⁶ Vgl. West, Rebecca: Black Lamb – Grey Falcon, New York, London 1941.

¹⁷ Vgl. Kaplan, Robert D.: Die Geister des Balkan. Eine Reise durch die Geschichte und Politik eines Krisengebiets, Hamburg 1993.

¹⁸ Vgl. Hall, Brian: Rebecca West's War, in: The New Yorker, 15. April 1996.

Gedanken brachte, dass man in Bosnien nicht viel ausrichten könne, solange ‚die da unten nicht müde wurden, sich gegenseitig umzubringen‘.“¹⁹

Michael Ignatieff merkt dazu kritisch an: „It is not how the past dictates to the present, but how the present manipulates the past that is decisive in the Balkans.“²⁰ Auch die Balkanexpertin Susan Woodward kritisiert diese Herangehensweise an Geschichte als ahistorisch: Den Nationalismus aus seinem Kontext zu nehmen, um den ‚alten Hass‘ darzustellen, anstatt die komplexen Wurzeln des Phänomens zu beschreiben, wie die Wirtschaftskrise in den achtziger Jahren, die damit verbundenen Reformen, der Einfluss des Weltwährungsfonds und die ungerechte Distribution in den Teilrepubliken.²¹

Boris Kanzleiter kommt in seinem Essay Jugoslawiens multiethnischer Kriegsgewinnler – Paramilitarismus zwischen Krieg, Ethnisierung und kriminell-institutionellen Komplexen zu einem ähnlichen Ergebnis, dass sich die durch die Medien suggerierte These des „1000jährigen Hasses“ nicht bestätigen lässt – der Ethno-Nationalismus fungierte in erster Linie als self-fulfilling prophecy.²² Es zeichnet sich demnach ab, dass es unterschiedliche Erklärungsmuster für die Kriegsursache gibt: zum einen das ethnische und zum andern das sozioökonomische.

2.1.1 Ethnisierung der Politik

Ein einschneidender Eckpunkt für den politischen Zerfall ist die Änderung der jugoslawischen Verfassung 1974: Die Provinzen Vojvodina und Kosovo wurden zu autonomen Provinzen innerhalb Serbiens erklärt. Im Gegensatz zu den Republiken hatten sie kein Recht auf Selbstbestimmung (einschließlich des Rechts auf Sezession). Ebenso hält die Verfassung fest, dass es sich um einen freiwilligen Zusammenschluss der Republiken handelt und ein Austritt aus der Union auf dem Verhandlungsweg möglich sei.

Als 1989 das Parlament in Ljubljana beschloss, in die republikeigene Verfassung die Möglichkeit eines einseitigen Austritts aufzunehmen, kann als gezielte Provokation

¹⁹ Kuspahic, Kemal: As long as Sarajevo exists, Stony Creek 1997, S. 222

²⁰ Ignatieff, Michael: Blood and Belonging. Journey into the new nationalism, London/NY 1993, S. 21

²¹ Vgl. Woodward, Susan: The Balkan Tragedy, Washington D.C. 1995, S. 2ff

²² Vgl. Kanzleiter, Boris: Jugoslawiens multiethnischer Kriegsgewinnler. Paramilitarismus zwischen Krieg, Ethnisierung und kriminell-institutionellen Komplexen, in: Dario Azzellini, Boris Kanzleiter (Hg.): Das Unternehmen Krieg. Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen als Akteure der Neuen Kriegsordnung, Berlin 2003, S.100-103

Sloweniens gegen den Bund gesehen werden.²³ Der föderative Zusammenschluss der Teilrepubliken wurde nun zunehmend von der Bevölkerung als Zwang gesehen. Tatsächlich wurde er von Tito so konzipiert, um großserbische Tendenzen zu verhindern.

So geht die Idee der bosnischen Moslems als Staatsnation auf einen Einfall von Tito aus dem Jahre 1974 zurück, der mit der Verfassungsreform einen Ausgleich zu einer serbisch-kroatischen Dominanz in Jugoslawien schaffen wollte. Die Moslems in Mazedonien und dem Kosovo hingegen wurden als Albaner registriert.²⁴

Nach der Verfassungsänderung von 1974 entwickelte sich die Balance zwischen den Ethnien immer stärker zu einer Institutionalisierung der Ethnien. Der Bund der Kommunisten hatte zwar die Monopolstellung inne, trotzdem zerfiel die Partei zunehmend in nationale Gruppen, so dass eigentlich von zehn kommunistischen Parteien gesprochen werden kann (für die Republiken, Provinzen, eine für die Volksarmee und eine für den Bund).²⁵

Als problematisch gilt zudem, dass die ersten freien Wahlen auf Replibekene und nicht auf Bundesebene stattfanden, worauf die Entscheidungen der neu gewählten Parlamente vom Bundesverfassungsgericht nicht anerkannt wurden, aber gleichzeitig die Legitimität des Bundes in Frage stellte.²⁶

Als im Juni 1991 die Eskalation in den Teilrepubliken der Föderation Jugoslawien nicht mehr von der Hand zu weisen war, erklärte in Straßburg der damalige EG-Ratspräsident Jacques Poos, dass sei die Gelegenheit Europas zum ersten Mal einen Konflikt alleine ohne die USA zu lösen. Schließlich befände man sich auf europäischem Territorium. Auf dem Papier war die gemeinsame Sicherheits- und Außenpolitik Europas ohnehin bereits festgeschrieben. Das war ein deutliches Signal über den Atlantik. Die USA wiederum freuten sich über das Engagement der EG, wie Richard Holbrooke in seinem Buch *Meine Mission* eingehend beschreibt.²⁷ Dass die Bemühungen scheiterten und es zu einem großen Blutvergießen kam, ist hinlänglich bekannt. Die Gründe hierfür sind, dass sich die EG nicht einigen konnte, worin die Kriegsursachen bestanden, geschweige denn eine gemeinsame Lösungsstrategie verfolgte. Der deutsche Alleingang hinsichtlich der Anerkennung Sloweniens und Kroatiens ist nur ein Ausdruck

²³ Vgl. Hannes Hofbauer: Balkankrieg. Zehn Jahre Zerstörung Jugoslawiens, Wien 2001, S. 24

²⁴ Vgl. Rieff, David: Schlachthaus. Bosnien und das Versagen des Westens, München 1995, S. 97

²⁵ Vgl. Weithmann, Michael W.: Balkan Chronik – 2000 Jahre zwischen Orient und Okzident, Wien 2000, S. 454

²⁶ Vgl. Weithmann, S. 454

²⁷ Vgl. Holbrooke, Richard: Meine Mission. Vom Krieg zum Frieden in Bosnien, München 1998, S. 52ff

dieser Misere. Ein Hauptgrund für das Scheitern der Friedensbemühungen der EG war sicherlich, die von nationalistischen Serben und Kroaten angeführte Behauptung, es handle sich um einen ethnisch, religiösen Konflikt. Lange Zeit ging man davon auch in Brüssel aus. Zur Genfer Jugoslawienkonferenz, die die EU gemeinsam mit der UNO zwischen Oktober 1992 und Juli 1995 durchführte, wurden ausschließlich Politiker geladen, deren Macht aus territorialen Zugewinnen resultierte. Daher versuchten die Kriegstreiber mit neuen Offensiven und Vertreibungen ihre Position am Verhandlungstisch zu stärken.²⁸

Insbesondere durch die Unterscheidung zwischen einem ‚schlechten‘ Nationalismus in Serbien, einem ‚etwas besseren‘ in Kroatien und einem ‚guten‘ Bosnischen geriet die internationale Gemeinschaft in die Falle des Nationalismus. Alle internationalen Pläne liefen somit auf Teilung hinaus: Zuerst der Gesamtstaat Jugoslawien durch die Anerkennung Sloweniens und Kroatiens, in weiterer Folge die Aufteilung Bosniens entsprechend der drei Ethnien. Bei den Bemühungen die Kämpfe Bosnien-Herzegowina zu beenden, kamen eine Reihe von Plänen auf den Tisch, die allesamt eine Teilung Bosniens in ethnisch homogene Bezirke vorsahen. So unterscheidet sich der Vertrag von Dayton, der zum Ende der Kampfhandlungen führte, nicht wesentlich von den Vorausgegangen, die jedoch entweder von der einen oder anderen Seite abgelehnt wurden. Zum Waffenstillstand kam es letztendlich durch militärischen Druck der NATO, indem sie Luftangriffe flog und eine britisch-französische Eingreifgruppe entsandte. Ein weiterer entscheidender Faktor war allerdings die sich zunehmend erschöpfende Kriegsmoral der bosnischen Serben.²⁹

„Der wichtigste Grund aber dürfte gewesen sein, dass die Kämpfe eine ‚Rationalisierung‘³⁰ der Gebietsverteilung herbeigeführt hatten, nachdem den Serben eine die Eroberung zweier Enklaven in Ostbosnien und den Kroaten die Eroberung der Krajina gelungen ist. Mit anderen Worten: die ethnische Säuberung war praktisch abgeschlossen.“³¹

²⁸ Vgl. Holbrooke, S. 49

²⁹ Vgl. Kaldor, S. 101ff

³⁰ Vor dem Krieg 1991 bestand Bosnien zu 43,7% aus bosnischen Muslimen, sowie 31,4% Serben und 17,3% Kroaten. ¼ der Menschen waren durch Mischehen miteinander verbunden. Bei den Wahlen im November 1990 stimmten siebzig Prozent für die nationalistischen Parteien und diese beherrschten somit die Nationalversammlung, wobei sich diese zu 70% anteilmäßig auf die drei Ethnien verteilen. Die Regierung wurde nun von den bosnischen Muslimen dominiert, die den Staat nicht aufteilen wollten, sie waren zeitweise auch dazu bereit einen bosnischen Rumpfstaat zu akzeptieren, sowie die Aufteilung in Kantone.

³¹ Kaldor, S.161

2.1.2 Das Dogma Nationalstaat

Das nationale Selbstbestimmungsrecht der Völker wurde seit dem Fall der Berliner Mauer und dem bevorstehenden Zusammenbruch der Sowjetunion wieder zum Paradigma der internationalen Beziehungen. Die Lösung der Konflikte bestand darin: Jeder Nation, den eigenen Staat. Kritische Stimmen verhallten. Der sowjetische Außenminister Schewardnadse warnte schon im Dezember 1990 seine Amtskollegen vor dem Zerfall Jugoslawiens, hätte dies doch unberechenbare Folgen für die Sowjetunion. Ebenso bat der UNO-Generalsekretär, Pérez de Cuéllar, Lord Carrington, den Vermittler der Europäischen Gemeinschaft (EG) für Jugoslawien, alles zu unternehmen, damit Kroatien und Slowenien nicht anerkannt würden, da dies erbitterte Kämpfe um jugoslawisches Territorium zur Folge hätte.³²

Selbst für einige renommierte Wissenschaftler gilt der rasche Vorstoß Deutschlands und Österreichs noch als einer der Auslöser des bewaffneten Konflikts – war es doch ein Angriff auf die Souveränität der Bundesrepublik Jugoslawien.³³ Im Falle Sloweniens ist die Bevölkerung fast ethnisch homogen, somit eine gute Voraussetzung für einen Nationalstaat europäischen Zuschnitts. In Bezug auf Kroatien war die ethnische motivierte Grenzziehung nicht so eindeutig – geschweige denn für den Rest Jugoslawiens. Im Juli 1991 prognostizierte der ehemalige Kampfgefährte Titos, Politiker und Philosoph, der wegen seines Buches *Die neue Klasse*³⁴ 1954-1966 inhaftiert war, Milovan Đilas, dass die Anerkennung von Slowenien und Kroatien zu einem Bürgerkrieg in Jugoslawien führen werde. Der Sezession von Kroatien folge ein Aufstand der serbischen Minderheit, woraufhin es zu einem Krieg der Teilstaaten käme, der auf Bosnien-Herzegowina und den Kosovo übergreife.³⁵

Der Fixierung auf die Idee der Nationalstaaten folgte sodann auch die dogmatische Politik, dass die Grenzen der Teilrepubliken keiner Diskussion unterlagen und bis zur faktischen Abtrennung des Kosovo von Serbien, als unantastbar galten. Ein Staat, der nicht einstimmig von der EU anerkannt wird. Heute wie damals will die internationale Gemeinschaft keinen Präzedenzfall in Grenzverschiebungen liefern.

³² Vgl. Hofbauer, S. 32/33

³³ Vgl. Woodward, S. 72ff

³⁴ Đilas, Milovan: *Die neue Klasse. Eine Analyse des kommunistischen Systems*, München 1963.

³⁵ Vgl. Hofbauer, S. 28

2.2 Vom Kriegsausbruch in Slowenien zum Krieg in Bosnien-Herzegowina

2.2.1 Sieben-Tage-Krieg in Slowenien

Seit Ausbruch der Kämpfe in Ex-Jugoslawien haben, sowohl die Franzosen als auch die Briten, stets betont, dass es keine militärische Intervention geben würde, da dies die humanitäre Hilfsaktion gefährden würde. Insbesondere die USA versicherten, dass sie für den Erhalt der jugoslawischen Föderation eintreten werden. Noch am 21. Juni 1991 drohte der damalige Außenminister der USA James Baker den Regierungsvertretern von Slowenien und Kroatien, dass die USA sie nicht anerkennen würden, zwei Tage später überbrachten die Vertreter der EG eine ähnliche Botschaft.³⁶ Am 25. Juni 1991 erklärten sich Kroatien und Slowenien dennoch für unabhängig und tauschten die Grenztafeln an den Grenzen zu Österreich, Ungarn und Italien aus. „Tatsächlich hatte sich, das von keinem Staat der Welt anerkannte, Slowenien der jugoslawischen Grenzkontrollstellen auf dem Territorium seiner Republik ermächtigt.“³⁷

Um die Hoheit über die Grenzstationen Jugoslawiens wieder herzustellen, rückten zweitausend Volksarmisten aus – allerdings unbewaffnet. Als sie sich ergaben, feuerten die Territorialeinheiten (TO) an der Grenze Radkersburg in die Gruppe von sechs bis sieben Volksarmisten. Der Krieg hatte seine ersten zwei Toten.³⁸ Es sollten noch 50-60 weitere in den nächsten sieben Tagen folgen, bis die Generalität der jugoslawischen Volksarmee (JNA) beschloss, MiG-Bomber gegen die Grenzstationen und den Flughafen von Ljubljana einzusetzen. Erst daraufhin wurde ein Waffenstillstand ausgehandelt. Am 7. Juli 1991 wurde der Vertrag von Brioni von der Außenministertroika der EG, Ljubljana, Belgrad und Zagreb unterzeichnet, worin man sich einigte, die Unabhängigkeitserklärungen der nördlichen Teilrepubliken für drei Monate auszusetzen und einen Abzug der JNA aus Slowenien zu veranlassen.³⁹

³⁶ Vgl. Holbrooke, S. 45ff

³⁷ Hofbauer, S. 26

³⁸ Vgl. Hofbauer, S. 25

³⁹ Vgl. Hofbauer, S. 27

2.2.2 Kriegsausbruch in Kroatien und Bosnien-Herzegowina

Mitte Juni 1991 begann die JNA mit ihrer Offensive gegen Kroatien, die bis Anfang 1992 dauerte. Cyrus Vance gelang es, einen Waffenstillstand auszuhandeln. Am 21. Februar 1992 wurde im Sicherheitsrat die Resolution 743 verabschiedet, die die Stationierung von Blauhelmsoldaten – der United Nations Protection Force (UNPROFOR) – zur Sicherung des Waffenstillstandes beschloss. Die UNPROFOR hatte dementsprechend in Kroatien ein traditionelles Mandat zur Friedenserhaltung inne.⁴⁰

David Rieff stellt der Mission allerdings ein schlechtes Zeugnis aus: „Wenn die UN-Truppen in Kroatien überhaupt zu etwas in der Lage waren, dann war es die Verwaltung der immer dauerhafteren Demarkationslinie zwischen serbisch und kroatisch kontrollierten Territorium. Theoretisch hätte der Vance-Plan zu einer politischen Einigung führen sollen. Die serbischen Truppen sollten entwaffnet werden und durch UN-Truppen ersetzt werden. Es wurde jedoch ein Schlupfloch übersehen, nämlich den Fortbestand funktionsfähiger Polizeieinheiten. So ließen die Serben einfach den grünen Drillich gegen blaue Polizeiuniformen tauschen.“⁴¹

Im Frühjahr griffen die Kämpfe dann auf Bosnien über. Schon im Dezember 1991 bat Izetbegovic um internationale Anerkennung Bosniens und die Stationierung von Blauhelm-Soldaten, letzteres wurde abgelehnt, weil man kein Mandat für die Stationierung von Truppen in einem Bundesland habe. Damit wurde die Sezession Bosniens indirekt durch die internationale Gemeinschaft gefördert.⁴²

Eine Volksabstimmung über die Unabhängigkeit fand am 29. Februar 1992 statt, die jedoch von den bosnischen Serben boykottiert wurde. Anfang März begannen bereits serbische Freischärler mit der Errichtung von Straßensperren. Am 5. März 1992 wurde in Sarajevo ein serbischer Bräutigam vor der Kirche erschossen. Einen Monat später schossen bosnische Serben, die sich im Hotel *Holiday Inn* verschanzt hatten, auf Demonstranten. Die 50-100.000 Demonstranten forderten den Rücktritt der Regierung und die Errichtung eines internationalen Protektorates. Eine Medizinstudentin aus Dubrovnik wurde das erste Opfer. Am 6. April fing die Belagerung Sarajevos an.⁴³ Einen Tag später am 7. April wurde Bosnien von der EG und den USA anerkannt, die bosnischen Serben traten aus der Regierung aus: der Krieg um die Aufteilung Bosniens

⁴⁰ Vgl. Kastner, Alexandra: Konfliktmanagement der Organisationen UNO, OSZE und NATO, Wien 1999, S. 85

⁴¹ Rieff, S. 20

⁴² Vgl. Rieff, S. 189

⁴³ Vgl. Kaldor, S. 81

begann. Am 22. Mai wurde Bosnien-Herzegowina von der UNO anerkannt, obwohl sich der junge Staat schon im Zerfall befand.⁴⁴

Der Westen hatte entschieden, nicht in Bosnien zu intervenieren, sondern die Krise mittels Verhandlungen und einer groß angelegten humanitären Hilfsaktion unter der Ägide des Flüchtlingshilfswerks der Vereinten Nationen (United Nations High Commissioner on Refugees, UNHCR) einzudämmen. Alle Friedenspläne hatten gemein, dass sie auf diversen Teilungen mehr oder minder entlang der ethnischen Grenzen in Bosnien hinausliefen.⁴⁵ Nach dem Scheitern der Friedenspläne zog sich der Krieg in die Länge, weil die wichtigsten Fragen des Krieges nicht gelöst werden konnten. Hinzu kam das langfristige Zerwürfnis der USA mit Europa, nachdem die USA den Vance-Owen-Plan nicht akzeptiert hatten.⁴⁶

Der Krieg in Bosnien begann am 6. April 1992 und endete formal am 12. Oktober 1995 durch den von Richard Holbrooke ausgehandelte Waffenstillstand. Wenn auch zu diesem Zeitpunkt eine Vielzahl von bewaffneten Konflikten weltweit herrschten, so ist doch das besondere im Falle Bosniens, die extrem große Medienpräsenz, die internationalen Verhandlungen auf höchster Ebene und die veränderte Gewichtung im Weltsystem nach Ende des Kalten Krieges: Das Comeback der USA, die Neudefinition der Rolle Russlands und die Unentschlossenheit der EG/EU. Dazu schreibt Kaldor: „Als er (der Krieg) ausbrach, hatten die zentralen Akteure der sogenannten internationalen Gemeinschaft noch nicht die Zeit gehabt, ihre überkommenden Denkgewohnheiten zum einen an die Eigenart des Krieges, zum anderen an ihre Wahrnehmung Jugoslawiens anzupassen. Die internationale Reaktion war bestenfalls verworren, manchmal dumm, im schlimmsten Fall verantwortlich für den weiteren Kriegsverlauf.“⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Rieff, S. 21

⁴⁵ Der anfängliche Plan von den Unterhändlern Cyrus Vance als Repräsentant der UNO und David Owen für die EG, der sogenannte Vance-Owen-Plan wollte die bosnische Souveränität schützen und in allen Territorien wenigstens nominell zu erhalten, auch wenn eine Zentralregierung in Sarajevo so gut wie keine Kontrolle hätte.

⁴⁶ Der Plan beinhaltete, dass 460.000 bosnische Serben in muslimischen Provinzen und 160.000 in kroatischen Provinzen leben sollten und fast 24% ihres besiedelten Territoriums abgeben hätten müssen – der Weg für eine Teilung Bosniens entlang der ethnischen Grenzen war nun endgültig offen. Allerdings ist es strittig, ob der Vance-Owen-Plan, falls er unterzeichnet worden wäre, überhaupt durchgeführt worden wäre, denn die internationale Gemeinschaft hätte ca. 50.000 Soldaten und Polizisten senden müssen, die auch bereit gewesen sein müssten, militärisch vorzugehen. Vgl. hierzu: Brock, Peter: Meutejournalismus, in: Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg, Berlin 1994, S. 15-36, S. 33

⁴⁷ Kaldor, S. 61

2.3 Theorie der Neuen Kriege

2.3.1 Begriffsdefinition der Neuen Kriege

In den letzten zwanzig Jahren, nach dem historischen Einschnitt des Zusammenbruchs der Sowjetunion und dem damit einhergehenden, sich auflösenden Ost-West-Blockgegensatz, ist deutlich geworden, dass sich neben der Weltordnung auch die Kriegs(un)ordnung geändert hat. Francis Fukuyama schrieb optimistisch vom *Ende der Geschichte*⁴⁸, nachdem der Sozialismus zusammengebrochen ist und die Demokratie nun ihren weltweiten Siegeszug angetreten hatte. Demokratien würden gegenseitig nicht mehr Krieg führen. Die Bruchstellen des Weltsystems hat er dabei übersehen. Diese wurden von Samuel Huntington im *Kampf der Kulturen* aufgegriffen. Darin wird die These aufgestellt, dass anstelle der Ideologien des 20. Jahrhunderts, im 21. Jahrhundert Religion als Kriegstreiber fungiere. Diese Kriege fänden an den Bruchlinien der Weltreligionen statt. Diese Bruchlinien- Kriege würden durch den Glauben an Gott an Brutalität, Intensität und Häufigkeit wie durch ein Brennglas vergrößert.

Bosnien führt er als Beleg für seine These an: „The Peoples to the east and the south of this lines are Orthodox or Muslim, they historically belonged to the Ottoman Empire or Tsarist empires and were only lightly touched by the shaping events in the rest of Europe; they are generally less advanced economically; they seem much less likely to develop stable democratic political systems.“⁴⁹

Doch Huntingtons These scheint nicht befriedigend zu sein, um die Vielzahl der Konfliktherde der Welt in den 1990er Jahren, sowie in Bosnien einzuordnen. Um all diese unterschiedlichen Formen der bewaffneten Konflikte einen Namen geben zu können, wird deutlich, dass die herkömmlichen Begrifflichkeiten wie Bürgerkrieg oder ethnischer Konflikt nur teilweise zutreffen, nicht aber die Gesamtheit der Konflikte widerspiegeln. Im Laufe des Diskurses hat sich der Begriff Neue Kriege durchgesetzt, dessen Exponenten im angelsächsischen Raum Mary Kaldor und im deutschsprachigen Herfried Münkler sind. Der Terminus der Neuen Kriege ist als Sammelbegriff zu verstehen, denn die Konflikte sind häufig nicht direkt vergleichbar, weisen hingegen in ihrer Tiefenstruktur Gemeinsamkeiten auf:

„Eine unter Söldnern in den USA angeworbene Leibgarde für den neuen afghanischen Präsidenten ist nicht vergleichbar mit ehemaligen Militärs der südafrikanischen Apartheidsarmee, die heute für internationale Konzerne Ölpipelines in Nigeria schützen

⁴⁸ Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?, München 1992.

⁴⁹ Vgl. Huntington, S. 172 u. 372. Siehe auch Jordanova (2001), S. 43

oder ehemalige hochdekorierte Generäle der US-Armee, die Militärhilfe beim Aufbau der kroatischen Armee leisten und sie so in die Lage versetzen eine der größten ethnischen Säuberungen des Jugoslawien-Krieges zu führen, haben wenig gemein mit den Drogenhändlern im Kosovo oder Mazedonien, die sich im Gewand bewaffneter Repräsentanten „ethnischer Gruppen“ Konkurrenzschlachten liefern, bis sie von der internationalen Gemeinschaft unter Protektoratskontrolle in Regierungsfunktionen eingebunden werden“⁵⁰

Das jährlich erscheinende Konfliktbarometer des *Heidelberger Instituts für Internationale Konfliktforschung* gibt für 2002 43 militärische Auseinandersetzungen an, darunter nur einen zwischen Nationalstaaten (Afghanistan und den USA).⁵¹ Meist gleichen diese Konflikte eher Polizeiaktionen, bzw. unterliegen nicht den Kriterien eines „klassischen“ Krieges⁵², sondern sind asymmetrischer Natur.⁵³ Die sich gegenüberstehenden Kriegsparteien sind nicht gleichwertig, wie die USA und die Sowjetunion, die sich im Kalten Krieg in einer nuklearen Pattsituation unter Geiselnahme der Zivilbevölkerung beider Militärböcke befanden. Ein Krieg hätte unter diesen Umständen den Untergang der menschlichen Zivilisation bedeutet.⁵⁴ Die bewaffneten Konflikte verlagern sich zunehmend in die Staaten selbst unter Beteiligung von eben diesen regulären sowie irregulären Truppen und richten sich überwiegend gegen die Zivilbevölkerung.

Als kriegerische Akteure treten neben den staatlichen Armeen verstärkt Privatarmeen, Paramilitärs, private Militärunternehmen, Warlords und Söldner auf. Die unterschiedlichen Interessensgruppen sind dadurch gekennzeichnet, dass sie mehr Nach- statt Vorteile von einem dauerhaften Verzicht auf Gewalt haben.⁵⁵ Einen wichtigen Aspekt dabei spielt die Kriegsökonomie, das bedeutet, dass sich die Wirtschaft zunehmend, bedingt durch den Einfluss der neuen Kriegakteure, kriminalisiert. Schließlich benötigen sie zur Fortsetzung des Krieges Kapital, das sich nicht mehr mit legalen Mitteln akkumulieren lässt.

Die Neuen Kriege werden meist als Bürgerkriege oder Konflikte von geringer Intensität beschrieben, als lokal begrenzt jedoch mit globaler Interaktion. Teilweise nennt man sie auch „postmoderne Kriege“. Damit soll eine Abgrenzung zur klassischen Moderne aufgezeigt werden. Die Neuen Kriege trügen, laut Mary Kaldor, jedoch auch Elemente

⁵⁰ Azzellini / Kanzleiter, S. 9

⁵¹ Wobei jedoch der Krieg nicht gegen den souveränen Staat Afghanistan geführt wurde, sondern gegen die Taliban-Warlords und das internationale Terrornetzwerk der Al-Qaeda. Ähnlich verhält es sich mit der Operation *Enduring Freedom* im Irak.

⁵² Diesen Begriff prägte Clausewitz. Siehe hierzu: Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*, Frankfurt aM/Wien 1980.

⁵³ Vgl. Azzellini / Kanzleiter, S. 13

⁵⁴ Vgl. Münkler, S. 124

⁵⁵ Vgl. Münkler, S. 10

der Vormoderne in sich. Daher sei der Terminus postmodern in diesem Zusammenhang nicht adäquat.

Ein anderer Begriff, der in diesem Zusammenhang auftaucht, ist „entartete Kriege“. Diese kennzeichnen sich durch den Zerfall des nationalstaatlichen Gefüges und der regulären Streitkräfte. Zudem spielt in diesem Kontext die US-Strategie der Revolutionierten Militärpolitik eine Rolle, d.h. die Verlagerung von Bodentruppen zu einem Luftkrieg, das Ausblenden der tatsächlichen Lage in der Konfliktregion, mittels Inszenierung eines „klassischen“ Krieges für die Medienöffentlichkeit, wie es im Zweiten Golfkrieg geschah. Der bewusst medial inszenierte klassische Krieg ist damit aber noch lange kein klassischer Krieg, sondern ebenfalls oder genau deswegen ein Neuer Krieg.⁵⁶

Mit dem Begriff der Neuen Kriege wird zugleich impliziert, dass es alte Kriege gegeben hat. Eine klare Abgrenzung zwischen ‚Alt‘ und ‚Neu‘ anhand einer linearen Abfolge historischer Kriegoordnungen vom Söldnerwesen in der Antike, den nomadisierenden Heeren des Mittelalters, den Landsknechten des Dreißigjährigen Krieges, bis zu den stehenden Heeren und der Wehrpflicht, ist jedoch nicht existent.⁵⁷ Neue Kriege sind in vielerlei Form ein Rückgriff auf ‚alte‘ Kriegoformen, vor der Verstaatlichung des Krieges. Münkler benutzt beispielsweise den Dreißigjährigen Krieg als Analyserahmen und Vergleichsfolie für die Neuen Kriege, da damals ein ähnliches Konglomerat an Söldnern, Plünderungen, Verwüstungen, von außen einfließende Akteure, Aufbau einer Kriegoökonomie, sowie der Benutzung von Religion als Brandbeschleuniger vorzufinden ist, wie es auch in Bosnien-Herzegowina zu beobachten ist.⁵⁸

Boris Kanzleitner fasst das Phänomen der Neuen Kriege wie folgt zusammen:

„Deshalb können die Neuen Kriegen zugeschriebenen Phänomene schon in der Mehrzahl der Alten Kriege aufgewiesen werden: das sind zum einen die Missachtung des Unterschieds zwischen Kombattanten und Zivilisten und die flächendeckende Zerstörung der wirtschaftlichen Infrastruktur, das Ko-agieren staatlicher und nichtstaatlicher Akteure, extreme Asymmetrien zwischen den kriegführenden Parteien, die Entstehung von entstaatlichten Räumen, die Entgrenzung von juristischer und politischer Kodifikation und die Überdetermination von Ethnizismus, Rassismus oder Fundamentalismus.“⁵⁹

⁵⁶ Kaldor, S. 17-18

⁵⁷ Phase 2 Berlin, Wer vom Krieg für sich redet, sollte vom Krieg an sich schweigen. In: Phase 2/Nr.07/03, S. 14ff

⁵⁸ Vgl. Münkler, S. 75ff

⁵⁹ Azzellini / Kanzleiter, S. 15

2.3.2 Begriffsdiskurs

Herfried Münkler verwendet den, seiner Meinung nach, „unscharfen, aber offenen“ Terminus Neue Kriege angesichts der Unübersichtlichkeit der Konfliktgründe, auch wenn nicht alles ‚neu‘ ist.⁶⁰ Dies hat den klaren Vorteil die Gesamtheit eines Krieges respektive gewaltsamen Konflikts mit einzubeziehen, sich auf das Phänomen zu konzentrieren, ohne eine Reihe von Abgrenzungen vorzunehmen und den Paradigmenwechsel hervorzuheben. Münkler und Kaldor stimmen in diesem Falle überein, dass es sich bei dem Begriff insbesondere um eine deutliche Abgrenzung zu den klassischen Staatskriegen handelt, die immer noch in der Vorstellung von Krieg dominiert. Friedensbemühungen sind so im Vornhinein zum Scheitern verurteilt, da diese nicht an die neuen Ausgangslagen angepasst sind. Auch ist Bürgerkrieg keine zutreffende Bezeichnung, ist dieser doch eine gewaltsame innerstaatliche Auseinandersetzung um Macht und Herrschaft, bei der die siegreiche Partei die Macht im Staate an sich reißt und diese in Friedenszeiten auch konsolidiert.⁶¹ Zumal der Begriff „Bürgerkrieg“ per Definition einen innerstaatlichen Konflikt bezeichnet und somit den globalen Zusammenhängen in denen er stattfindet nicht ausreichend Rechnung getragen wird.

Ab welchem Zeitpunkt ein bewaffneter Konflikt als Krieg bezeichnet wird, ist heutzutage im Wesentlichen eine politische Entscheidung, die häufig auch auf eine mediale Vermarktung und wahrnehmungsbedingte Schlüsselreize abzielt. Dessen bewusst, argumentiert Kaldor folgendermaßen, warum die Neuen Kriege als Kriege benannt werden:

„Der Begriff Krieg dient dazu, den politischen Charakter dieser neuen Gewaltform hervorzuheben, auch wenn die Neuen Kriege gerade durch das Verschwimmen der Grenze Krieg (Üblicherweise als Gewaltform zwischen Staaten oder organisierten politischen Gruppen definiert), organisiertem Verbrechen (privat motivierte, normalerweise auf finanziellen Gewinn abzielende Gewalttaten privat organisierter Gruppen) und massiven Menschenrechtsverletzungen (von Staaten oder politisch organisierten Gruppen gegen das Individuum) geprägt sind.“⁶²

Auch Münkler ist mit dem Terminus Krieg, insbesondere seit 9/11 und dem *War on Terror* mit dessen inflationärem Gebrauch nicht glücklich:

⁶⁰ Münkler, S. 9

⁶¹ Vgl. Münkler, S. 44

⁶² Kaldor, S. 16

„So ist ‚Krieg‘ zu einem politisch umstrittenen Begriff geworden: Redet man einer Eskalation der Gewalt das Wort, wenn man ihn auf diese Phänomene anwendet? Oder verschließt man die Augen vor den neuen Entwicklungen des Kriegsgeschehens, wenn man, am herkömmlichen Modell des Staatenkrieges festhaltend, den substaatlichen Formen der Gewaltanwendung die Qualität eines Krieges abspricht? Vor allem in der Auseinandersetzung mit den jüngsten Formen des internationalen Terrorismus hat diese Frage erhebliche politische Brisanz gewonnen. Was als Krieg zu bezeichnen ist und was nicht, ist spätestens seit dem 11. September 2001 keine innerakademische Frage mehr, sondern eine Entscheidung von womöglich weltpolitischer Relevanz.“⁶³

2.3.3 Die Hauptmerkmale der Neuen Kriege

In den Kriegen im ehemaligen Jugoslawien sind die Tendenzen, sowie Spezifika der Neuen Kriege deutlich ausgeprägt. Aus diesem Grund sind sie ein guter Untersuchungsgegenstand. Der Krieg in Ex-Jugoslawien galt lange Zeit in den Medien als typisches Muster für einen ethnisch motivierten Konflikt, jedoch zeichnet die Beschäftigung mit der Form und Gestalt des Krieges ein anderes Bild, nämlich dass ethnische Differenzen erst durch die Akteure geschaffen wurden. Der Krieg war insbesondere ein Raubzug gegen die Zivilbevölkerung mit überwiegend ökonomischen Motiven, wie der eigenen Bereicherung. Es ist ein institutionalisiertes Netzwerk an organisierter Kriminalität entstanden, das im gesamten Westbalkan noch heute nachwirkt.⁶⁴

Im Folgenden sollen die fünf Hauptmerkmale neuer Kriege skizziert werden, um darauf aufbauend den Zusammenhang zu den zwei Spielfilmen *Welcome to Sarajevo* und *Warriors* inhaltlich, ästhetisch und narrativ in der Analyse nachvollziehen zu können.

⁶³ Münkler, S. 9

⁶⁴ Vgl. Azzellini / Kanzleiter, S. 10

2.3.3.1 Politik der Identität als Mittel zur Kontrolle der Bevölkerung

Die Untersuchung der Neuen Kriege hinsichtlich der Ziele, Art und Finanzierung zeigt Folgendes: Früher gehörten Ideologien und Geopolitik zu den Kriegszielen, in den Neuen Kriegen hingegen ist es die Politik der Identität – also der Machtanspruch aufgrund einer partikularen Identität (Nation, Clan, Sprache, Religion).⁶⁵ Jeder Krieg ist in gewisser Weise eine Identitätskonfrontation, z.B. Briten gegen Franzosen. Früher hingegen waren die Kriege mit staatlichen Interessen verbunden und einer Zukunftsvision, wie die europäischen Kriege um den Staatsbildungsprozess im 19. Jahrhundert. In der neuen Identitätspolitik wird ein idealisiertes Bild der Vergangenheit geschaffen, was zu der Annahme verleitet, es handle sich um Revisionismus. Dabei wurde die alte Geschichte neu erfunden, als die alte Quelle der Legitimation versiegte. Die Politik der Identität ist grundsätzlich auf Ausschluss angelegt und bringt eine gesellschaftliche Fragmentierung mit sich. In diesem Zusammenhang ist auch die jeweilige Diaspora von Bedeutung, da sich diese Gruppen ein Bild von ihrer alten Heimat schaffen oder Behalten, das in der Realität nicht existiert. Durch die finanzielle Zuwendung der jeweiligen Emigrantengemeinden erhöht sich die Durchhaltefähigkeit der Kriegsparteien.⁶⁶ Die Diaspora spielt somit in den neuen Nationalismen eine bedeutendere Rolle als früher, durch die realitätsferne Vorstellung ihrer alten Heimat. Diese wird beispielsweise an dem Druck der Deutsch-Kroaten auf die deutsche Regierung Kroaten anzuerkennen, deutlich.⁶⁷ Oftmals stellen sie Waffen, Geld und Know-How zur Verfügung, die in keiner Relation zu ihrer Gruppenstärke stehen. Die Schuldgefühle den Schwierigkeiten daheim entflohen zu sein, lässt sie aktiv werden. Unter diesen Voraussetzungen organisierte Tudman im großen Stile die Mobilisierung der US-Kroaten zum Parteitag der HDZ im Februar 1990. Die Einladung der Exilkroaten nannte er „die wichtigste Entscheidung seiner politischen Laufbahn“. So folgert Kaldor:

„Diese transnationale Organisationsform ermöglichte den Zugang zu Geldern und professionellen Wahlkampftechniken und, in der Folge, an Waffen und Söldnern. Sie brachte eine andere Form virtueller Realität mit sich, die aus der zeitlichen und räumlichen Distanz der Diaspora-Parteimitglieder rührte, welche nun der gegenwärtigen Situation ein Kroatienbild aus jenen Tagen überstülpten, als sie das Land verlassen hatten.“⁶⁸

⁶⁵ Vgl. Kaldor, S. 23ff

⁶⁶ Vgl. Münkler, S. 17

⁶⁷ Vgl. Kaldor, S. 145

⁶⁸ Kaldor, S. 75

Das Ziel des Alten Krieges war die Eroberung von Territorium. Der Neue Krieg setzt sich zusammen aus den Strategien des Guerillakrieges, dem Einnehmen von Gebieten mittels politischer Kontrolle und dem Anti-Guerilla-Krieg, der Destabilisierung durch die Verbreitung von Furcht und Hass. Der Neue Krieg ist also letztendlich die Kontrolle der Bevölkerung dadurch, dass Personen einer unterschiedlichen Identität „aus dem Weg geräumt“ werden. Die dominierenden Strategien hierfür sind demzufolge Massenvertreibung (politisch, ökonomisch, psychologische Formen) und physische Gewalt.

Die neue Politik der Identität ist aus der Desintegration moderner-autoritärer-zentralistischer Staaten hervorgegangen. In Jugoslawien führten demnach die ersten freien Wahlen zu einem Sieg der Nationalisten, da die Politiker, Parteien und ihre Programme sich noch nicht genügend profiliert hatten und sich der Nationalismus am besten dazu eignet, Gegensätze sichtbar zu machen.⁶⁹

Die Politik der Identität bedeutet einen politischen Machtanspruch aufgrund von ethnischer und religiöser Mobilisierung. Wobei Identität in einem sehr eingeschränkten Sinne gemeint ist, d.h. eine singuläre Identität wird in den Vordergrund gestellt – in Form eines Etiketts, eines *Labels* – das man von Geburt an besitzt und nicht durch Konvertierung, Überzeugung oder Assimilation bekommen kann. Denn das Prinzip dieser Art von Politik basiert auf Exklusivität, nicht auf Integration. Und kann in diesem Sinne als das Gegenteil der ‚Politik der Überzeugungen‘ angesehen werden. Die Politik der Identität besitzt einen rückwärtsgewandten Wertekanon entgegen der Politik der Überzeugung, die auf ein Zukunftsprojekt abzielt. Die Nationalisten machten es sich daher zur Aufgabe, immer mehr Unterschiede zu erfinden. Letztlich musste jedoch die Religion als der gravierende Unterschied erhalten, obwohl die meisten Jugoslawen säkularisiert waren.

Der studierte Psychologe und Anführer der bosnischen Serben Radovan Karadžić bekräftigte immer wieder, dass der Krieg aufgrund der ethnischen Gegensätze unausweichlich gewesen sei. Gemeinhin hieß es, dass nur der Kommunismus den Nationalismus in Schach gehalten habe. Diesem bestechend einfachen Argument bedienten sich auch viele UN-Vertreter, die durch ihr Mandat zur Unparteilichkeit verpflichtet waren und so der Schuldfrage elegant aus dem Weg gehen konnten.⁷⁰ Auf

⁶⁹ Vgl. Kaldor, S.137

⁷⁰ Vgl. Rieff, S. 105

politischer Ebene werden somit Machtansprüche auf der Basis scheinbar traditioneller Identitäten gestellt.⁷¹

Die Politik der Identität schließt alle Akteure, nicht nur die lokale Bevölkerung, mit ein: Journalisten, Politiker, Filmschaffende aber auch Intellektuelle sind davon nicht ausgenommen. Neutrale Beobachter existieren nicht. Daher scheint der Begriff treffender als Nationalismus, der nur die lokalen Akteure integriert. Jedoch wurden alle (auch die internationalen Akteure) von dem Virus der Politik der Identität infiziert – ob sie wollten oder nicht. Beispielsweise gerieten Vertreter der UNO in Verdacht pro-serbisch zu sein, wenn sie sich nicht dezidiert für eine Intervention in Bosnien aussprachen. Im Kapitel über die Rolle der Medien wird ebenfalls zu sehen sein, wie eine Vielzahl von Journalisten es sogar für ihre humanitäre Pflicht hielten, sich auf eine Seite zu stellen. Insbesondere jene, die in Bosnien vor Ort waren, konnten nicht länger neutral bleiben. Zum Beispiel sagte der britische Journalist Ed Vulliamy vor dem Haager Kriegsverbrechertribunal aus. Seine Entscheidung, die von Journalisten selbstverständlich kritisiert wurde, begründet er wie folgt:

„I've had many discussions about testifying at the Hague. Some colleagues whom I admire greatly say it is a mistake, that by going into the witness box you take a step across a line inappropriate for a reporter: I argue on two ground: legal and moral. Legally, if I saw an old lady mugged, I would expect to be called by the police to testify at the murder trial. The moral argument concerns neutrality. It is, of course, essential for a reporter to be objective so long as objectivity concerns the facts. Sometimes however these facts are so appalling that to remain neutral is not really neutral at all – there are moments in history when neutrality is complicit in the crime.“⁷²

Und der französische Philosoph Bernhard Levy sagt über seinen Dokumentarfilm *Bosna!*:

„There can be no question of making a balanced movie about Bosnia. We're living in crazy times. There's a growing cult of balance, of equidistance, as if the death of a torturer and his victim had the same value. They do not. Bosnia is just cause and to respond, as we have, to its destruction with the delivery of humanitarian aid is like bringing sandwiches to the gates of Auschwitz.“⁷³

Sich nicht auf eine Seite zu stellen gelingt nur dem toleranten Westen, attestiert Dina Iordanova: Es war ein gesellschaftspolitischer Zwang. Das westliche Prinzip der

⁷¹ Vgl. Kaldor, S. 120

⁷² Ed Vulliamy, Death That Created Justice, Guardian, 4.8.1998, S.9, Siehe auch Iordanova (2001), S. 149

⁷³ Iordanova (2001), S. 150

Relativierung, dass alle Konfliktparteien eine Mitschuld tragen, funktioniert in Ex-Jugoslawien nicht. Das Dilemma der ethnischen Exklusivität, schränkt die Freiheit des Individuums, sein eigenes Schicksal zu wählen, schließlich massiv ein.⁷⁴ Für andere wiederum stellte sich die Frage des Wählens jedoch überhaupt nicht. Beispielsweise kam der kroatische Warlord Goyko Sušak aus seiner Wahlheimat Kanada zurück, um paramilitärische Einheiten anzuführen, ebenso der serbische Warlord Kapetan Dragen aus Australien.⁷⁵ Eine kroatische Schauspielerin nahm nach dem Zerfall Jugoslawiens an einem Theaterfestival in Belgrad teil und wurde deshalb in ihrer Heimat massiv angegriffen. Sie wählte die Emigration – es ging in beide Richtungen. Die Logik der Identitätspolitik machte die Teilung zum Imperativ und wurde ironischerweise durch die westlichen Medien mit angeheizt: Denn für gute Storys braucht man klar definierte Charaktere, wer das nicht war, dem wurde keine Medienpräsenz zuteil.

„The collective media demonisation of the Serbs made it difficult to counteract the internal propaganda and delivered the Serbian population into the hands of Milošević and the nationalists.“⁷⁶

In einer Situation, in der die Wahlmöglichkeiten begrenzt sind, wird der Druck sich auf eine Seite zu stellen umso größer. Der Film *Pretty Village, Pretty Flame* beispielsweise thematisiert die Mitschuld aller Kriegsakteure. Jedoch hielten Kritiker es für problematisch, dass ein Serbe Regie führte und fragten, wie es denn sein könne, dass der Hauptaggressor seine Schuld auf die anderen abwälzen möchte. Auch der Film *Vukovar* (Boro Draskovic, YU/USA 1996) sorgte für eine ähnliche Kontroverse: eine Filmvorführung in der UNO in New York wurde von der kroatisch-amerikanischen Gesellschaft auf Intervention von der kroatischen UN-Mission gestoppt, da ein Darsteller, der ein Mädchen vergewaltigte, kroatisch spricht. Daraufhin wurde der Film aus dem Programm der Viennale genommen und als „serbische faschistische Propaganda“⁷⁷ gebrandmarkt. Das zeigt, wie hoch sensibilisiert das gesellschaftspolitische Umfeld, sowohl intern als auch extern war.

Für Münkler gehören diese Phänomene ebenfalls zum System der Neuen Kriege: Neutralität ist unerwünscht, wenn der Krieg als Rechtsdurchsetzung der Gerechtigkeit von den kriegsführenden Parteien gesehen wird. Gerade dadurch erscheint das Beharren der UNPROFOR auf Neutralität für alle Beteiligten, sei es die Presse, die

⁷⁴ Iordanaova (2001), S. 136ff

⁷⁵ Dasselbe gilt für jene Albaner, die im Sommer 1998 aus der Emigration zurückkamen, um für die UCK zu den Waffen zu greifen.

⁷⁶ Iordanova (2001), S.139, Siehe auch Michael Ignatieff. *Blood and Belongings*, S.52

⁷⁷ Vgl. Iordanova (2001), S. 146

Blauhelme selbst oder die Kriegsparteien, als schlichtweg absurd, weil diese Art von Neutralität ein überholtes Konzept aus den Tagen der klassischen Kriege ist.⁷⁸

2.3.3.2 Das Gewaltmuster: Kriegsverbrechen als Methode

Das Gewaltmuster basiert im Wesentlichen auf drei Faktoren: 1. Die Entstaatlichung der Gewalt, ermöglicht durch Kriegsführung mit leichten Waffen, die einfach zu bedienen sind und somit keine langen Ausbildungszeiten benötigen. Diese Verbilligung in der Kriegsführung führt zu 2. der Asymmetrisierung, der Konfrontation zwischen ungleichen Gegnern. Daraus ergibt sich 3. eine Automatisierung, in dessen Folge die regulären Armeen die Kontrolle über das Kriegsgeschehen verlieren und das Schlachtfeld jenen Akteuren überlassen müssen, denen die Auseinandersetzung zwischen Gleichartigen fremd ist.⁷⁹

Das Gewaltmuster, dem sich die Neuen Kriege nun bedienen, ist dementsprechend eine Mischform aus Guerillakrieg und Anti-Guerillakrieg. Es gibt keine Unterscheidung mehr zwischen Front, Hinterland und Heimat. Kampfhandlungen können durch diese Dezentralisierung überall aufflackern. Eine Konzentration an Kombattanten muss nicht stattfinden, wenn keine Entscheidungsschlachten, die für Clausewitz in der Kriegsführung noch eine zentrale Rolle einnahmen, geschlagen werden.⁸⁰ Anstelle der Entscheidungsschlacht rückt das Massaker als gewaltsame Durchsetzung der Interessen. Für ein Massaker müssen nicht die gesamten militärischen Kräfte gebündelt werden, die Kraftanstrengung ist gering, aber mit ungleich größerer Wirkung. Dies ist nur möglich in einer asymmetrischen Kriegstrategie. Wie die Massaker in Bosnien zeigten, folgten ihnen immer unmittelbar politische Entscheidungen der Internationalen Gemeinschaft.

⁷⁸ Vgl. Münkler, S. 114

⁷⁹ Vgl. Münkler, S. 11 und 68

⁸⁰ Vgl. Münkler, S. 25

2.3.3.3 Finanzierung durch Kriegsökonomie

Als Grundlage für das Verständnis von der Kriegsökonomie der Neuen Kriege, sollte kurz noch einmal auf folgendes hingewiesen werden: Bei symmetrischen Kriegen ist die Kostenverteilung zwischen den Kriegsparteien tendenziell symmetrisch aufgeteilt ist. Der Anreiz der Kostenersparnis durch Kriegsvermeidung ist bei beiden Seiten somit gleich groß. Bei asymmetrischen Kriegen ist die Kostenverteilung ebenso asymmetrisch, zumal die Kriegstreiber die Kosten nicht begleichen müssen, sondern die Zivilbevölkerung. Das mag zuerst banal klingen, aber macht schnell deutlich, dass die Verteilung zwischen Gewinn und Verlust äußerst ungleich verteilt ist. Zwar gab es auch schon vor den Neuen Kriegen Kriegsgewinnler, jedoch waren sie auf den Wirtschaftszweig der Rüstungsindustrie und der Truppenversorgung beschränkt und „kaperten“ oder „infiltrierten“ nicht nahezu die gesamte Wirtschaft des Landes.

In Spielfilmen tritt das Phänomen jedoch nur vordergründig in Form von Plünderung, Schmuggel, Tausch oder Benzinklau auf, da dies am sichtbarsten ist. Aber hier soll darauf eingegangen werden, welches komplexes System sich dahinter verbirgt.

Militärische Gewalt dient vorwiegend zur Selbsterhaltung der kriegsführenden Akteure. Wenn genügend Ressourcen vorhanden sind, kann der Krieg im Prinzip endlos dauern. Meist sind sie vorhanden, daher hat sich auch die Embargopolitik der Vereinten Nationen als bisher erfolglos erwiesen, die Konflikte wirtschaftlich auszutrocknen und dadurch den formalen Wirtschaftskreislauf zu unterbrechen.

Der Anstieg von Kriminalität macht die Unterscheidung zwischen politischer Gewalt und krimineller Gewalt schwer. Der Krieg wird finanziert mit Raub, Schmuggel, Geiselnahmen und Plünderungen, so dass kriminelle Gewalt unter einem politischen Deckmantel ausgeführt wird. Als Basis dient die entzweite Identitätspolitik, damit sich die Kriegsökonomie etablieren kann.

„Die ökonomische Analyse der Neuen Kriege erfasst eher die Bedingungen, unter denen sie möglich werden, als dass sie die ursprünglichen Motivationen der Kriegsakteure zu enthüllen versucht. Gleichzeitig macht sie aber auch deutlich, dass in vielen der Neuen Kriege politische Konflikte, die anfangs im Mittelpunkt gestanden haben mögen, im Verlauf des Krieges zunehmend von ökonomischen Interessen überlagert werden.“⁸¹

In die Gesamtheit der Kriegsökonomie fallen auch die unmittelbaren Kosten. Die Neuen Kriege sind eine billige Kriegsform, denn sie werden mit leichten Waffen und ohne gepanzerte Fahrzeuge geführt. Teures High-Tech ist für Massaker oder Vertreibung

⁸¹ Münkler, S. 163

unnötig. Die Bewaffnung ist billig. Die allseits beliebte Kalaschnikow kann auf dem Schwarzmarkt mittlerweile unter ihrem Herstellungswert erworben werden. Zudem ist sie leicht zu bedienen – eine lange und kostspielige Ausbildungszeit entfällt. Der Wegfall von Sold macht den Krieg nochmals billiger. Krieg ist durch die Trias von billiger Ausrüstung, Plünderung und organisierter Kriminalität wieder wirtschaftlich attraktiv geworden. Auf der anderen Seite steht die Teuerung des Krieges. Die Professionalisierung gut ausgerüsteter und ausgebildeter Soldaten ist nur noch für leistungsstarke Nationalökonomien zu tragen. Das derzeitige Engagement der USA im Irak ist mittlerweile trotz der massiven Privatisierungstendenzen ehemaliger staatlich-militärischer Kernbereiche, selbst für die USA wirtschaftlich kaum mehr tragbar.

Wegen der schwachen Inlandsproduktion – in Ex-Jugoslawien auch durch die internationalen Sanktionen – sind Plünderungen und Kapitalzuflüsse von außen, z.B. von der Diaspora, notwendig.

Kriegswirtschaft und Entstaatlichung des Krieges gehen hier Hand in Hand. Die Besoldung der Soldaten durch den Staat in den klassischen Kriegen, diente auch dazu Raub und Plünderung zu verhindern. Gehörte doch der Zugewinn des Krieges allein dem kriegsführenden Staat. Entfällt der Sold, sind Raub und Plünderung Tür und Tor geöffnet. Die Trennung von Gewaltanwendung und Erwerbsleben hebt sich auf. Die Schaffung von stehenden Heeren führte in modernen Staaten zu einer Grenzziehung zwischen Gewalt und Erwerbsleben, in dessen Folge die Gewaltmärkte geschlossen wurden. Angebot und Nachfrage von Gewalt sind aus dem Arbeitsmarkt verdrängt worden, der sich nun auf zivile Tätigkeiten beschränkte. Oft wird auf diese Periode als Militärisierung der Gesellschaft Bezug genommen, da die Soldaten, egal ob Frieden oder Krieg, entlohnt wurden, de facto war es jedoch eine Zivilisierung der Gesellschaft, wie nun die Privatisierung der Neuen Kriege zeigt, in denen wieder Gewalt zur Aneignung von Gütern und Dienstleistungen gebraucht wird.⁸²

So kämpften die meisten Freiwilligen in Bosnien primär aus wirtschaftlichen Interessen. Die Beute, die ihnen in den Häusern der Vertriebenen in die Hände fiel, erlaubte ihnen zeitweise einen Wohlstand, den sie als Zivilperson nicht erreicht hätten.⁸³ Gewalt wird somit zum beherrschenden Element der Tauschbeziehungen.⁸⁴

So richtete sich z.B. die erste große Offensive der bosnisch-muslimischen Armee (BMA), nicht etwa gegen Serben oder Kroaten, sondern gegen die von Muslimen beherrschte Enklave Bihac. Dort hatte sich eine autonome Zone gebildet, die mit Serben

⁸² Vgl. Münkler, S. 73/74

⁸³ Vgl. Münkler, S. 33

⁸⁴ Vgl. Münkler, S. 136

und Kroaten Handel betrieb, hier ging es also nicht um politische, sondern ökonomische Ziele.⁸⁵

Die Folgen der Kriegsökonomie sind weitreichend, die Gesellschaftspyramide widerfährt eine Umkehrung. In Jugoslawien wurde das wohlhabende Bürgertum vom Krieg ruiniert und demoralisiert. Mit jedem Monat verschlechterte sich seine soziale Lage. Wer jedoch vor den Kämpfen wenig besessen hat, für den war es entgegengesetzt. Einfache Bauernburschen und gerissene Stadtkids, hatten schnell erkannt, wie man sich mit der Waffe Vorteile verschaffen konnte.⁸⁶

Im Verlauf des Krieges sank die Industrieproduktion auf 10% des Vorkriegsstandes, die Arbeitslosigkeit lag bei 60-90%. Die Währung brach zusammen, Handel erfolgte entweder in D-Mark oder in Naturalien.

„Die meisten Menschen sahen sich vor die traurige Wahl gestellt: Sie konnten von humanitärer Hilfe leben, die jedoch zum Leben kaum reichte; sie konnten sich dem Militär anschließen oder kriminell werden (oder beides); sie konnten das Land verlassen. Viele entschieden sich für die letzte Möglichkeit, zumindest die Jungen und gut Ausgebildeten.“⁸⁷

Die paramilitärischen Gruppen, setzten sich daher aus ca. 80% gewöhnlichen Kriminellen und nur ca. 20% aus nationalistischen Fanatikern zusammen, die sich aber nicht lange hielten, Fanatismus schien schlecht fürs Geschäft gewesen zu sein. Das Recht als Erster zu plündern galt als eine Art Besoldung. Viele kriminelle Banden konnten im Krieg ihre Geschäfte der Vorkriegszeit ausbauen und hatten eine Art Startvorteil, da sie schon über kriminelle Strukturen verfügten.

„Paramilitärische Gruppen wurden für die Drecksarbeit – zum Sähen von Furcht und Hass, die sich in der bosnischen Gesellschaft noch nicht eingemischt hatten – praktisch angemietet. So war also eine mafiöse Wirtschaftsstruktur in die Art und Weise der Kriegsführung eingebaut, sie gab dem Krieg einen Selbstläufereffekt, denn er bot lukrative Gewinnmöglichkeiten und schützte die Kriminellen vor einer Gerichtsbarkeit, die in Friedenszeiten wieder in Gang kommen könnte.“⁸⁸

Tatsächlich gab es verschiedene Varianten der Zusammenarbeit insbesondere auf dem Schwarzmarkt, aber auch kurzfristige und auf örtlich begrenzte militärische Kooperationen. In einem Fall hörte die UNPROFOR ein Telefongespräch zwischen den

⁸⁵ Vgl. Holert, Tom / Terkessidis, Mark. Entichert. Krieg und Massenkultur im 21. Jahrhundert, Köln 2002, S. 16

⁸⁶ Vgl. Rieff, S. 188, sowie Münkler, S. 140

⁸⁷ Kaldor, S. 88/89

⁸⁸ Kaldor, S. 96

militärischen Ortskommandeur von Mostar und seinem serbischen Gegenspieler ab, in dem sie um den D-Mark-Preis feilschten, der für den Beschuss der Kroaten durch die Serben zu bezahlen wäre. Ein anders Beispiel ist der Verkauf der Stellungen des Berg Igman nahe Sarajevo an die Serben von paramilitärischen Verbänden im Juli 1993, um im Gegenzug die Schwarzmarktrouten zu kontrollieren.⁸⁹

Die strukturelle Arbeitslosigkeit, wie sie Jugoslawien schon vor dem Krieg erlebte und die im Laufe des Krieges immer stärker zunahm, führte dazu, dass ein großer Teil der Bevölkerung aus der Friedensökonomie ausgeschlossen wurde, der innerhalb einer sich etablierenden Kriegsökonomie größere wirtschaftliche Vorteile hatte. Die Warlords regulierten den Markt mittels Gewalt, sowie durch eine Transformation von Gewalt in Ware oder Dienstleistungen. Dieser Mechanismus kann sich jedoch nur dann etablieren, wenn der Staat nicht mehr in der Lage ist, seine eigenen Märkte zu schützen.⁹⁰

Zusammengefasst heißt das, Neue Kriege haben politische Zielsetzungen, die mittels der Politik der Identität erreicht werden können. Die mobilisierten Personenkreise setzen die Politik durch die Strategie der Vertreibung in die Tat um, um homogene Territorien zu schaffen. Diese Art von Politik ist jedoch auf eine ökonomische Basis angewiesen, die den Konflikt finanziert, sei es durch Plünderung oder organisiertes Verbrechen. Um den Machterhalt zu sichern, müssen die Kriegsparteien den Konflikt am Laufen halten. Durch die geringe Beteiligung der Bevölkerung an den Kriegshandlungen (in Bosnien nur 6,5%), ist nicht eindeutig zwischen Kriegsgebieten und befriedeten Gebieten zu unterscheiden. Auch private, öffentliche, zivile und militärische Bereiche sind kaum abgrenzbar. In den Kriegsgebieten gibt es „Inseln der Zivilität“ (Kaldor), aber die Öffentlichkeit weiß darüber weniger, als über die Kriegsgebiete, da diese einen höheren Nachrichtenwert besitzen.⁹¹

⁸⁹ Vgl. Kaldor, S. 91

⁹⁰ Vgl. Münkler, S. 34ff

⁹¹ Vgl. Kaldor, S. 185

2.3.3.4 Das Akteurskonglomerat

Die Veränderung der Kriegsform ist nicht nur durch die neuen Technologien, sei es in der Kommunikation (Internet, GPS, Satellit) gekennzeichnet, sondern auch an der sozialen Basis. Dazu kommen die Auswirkungen der zunehmenden Globalisierung: die Akteure der Neuen Kriege setzen sich zusammen aus internationalen Journalisten, privaten Militärfirmen (PMCs), Freiwilligen aus der Diaspora, internationalen Organisationen und Nicht-Regierungsorganisationen (NGOs). Das staatliche Gewaltmonopol wird von oben und unten verwässert, durch internationale Verpflichtungen wie der UNO (UN-Charta) von oben, von unten durch die Privatisierung der Gewalt.

Bosnien dient hier als gute Fallstudie, da viele Ressourcen und Akteure, staatlich wie nicht-staatlich, mobilisiert wurden. So konnten die regulären Streitkräfte auf den stark ausgeprägten militärischindustriellen Komplex Jugoslawiens zurückgreifen.

Bis 1986 machten die Rüstungsausgaben vier Prozent des Gesamtetats aus. Die Bundesarmee umfasste 70.000 Soldaten und Zeitsoldaten und 150.000 Wehrpflichtige. Darüber hinaus gab es noch die Territorialverteidigungseinheiten (TOs) der Republiken, die sich meist aus Reservisten zusammensetzten. Ihre Zahl wird auf eine Million geschätzt.^{92/93}

Die JNA und TOs lösten sich im Verlauf des Krieges in eine Vielzahl regulärer und irregulärer Truppen auf, zu den Teilverbänden gesellten sich Freiwillige, Kriminelle oder ausländische Söldner. Bei dem Zerfall eines Staates zerfällt auch das Militär und damit dessen Befehlshierarchie, was zwangsläufig zu Disziplinlosigkeit führt. Disziplinlosigkeit unter irregulären Truppen entsteht in Folge der Nicht-Kasernierung, dem Wegfall der militärischen Obhut. Die Konsequenz sind marodierende Truppenteile, die sich kaum

⁹² Vgl. Kaldor, S. 81ff

⁹³ Die Organisationsstruktur der jugoslawischen Volksarmee (JNA) basierte auf der Partisanen-Strategie, also auf dezentralisierten örtlichen Einheiten mit einem Machtzentrum auf der Bundesebene. Etwa 70% der Armeeingehörigen kamen aus Serbien-Montenegro, was sich in weiterer Folge für den Kriegsverlauf, während der Demobilisierung als äußerst problematisch herausstellte. In den Anfangstagen des Krieges aber noch keine Rolle spielte, da sich die JNA als Hüter der jugoslawischen Sache berufen fühlte, der gerade dann erstarkte als er sich auf Bundesebene auf dem Rückzug fand. Die JNA machte den Löwenanteil am Bundeshaushalt aus; 1991 schien es als wäre sie und der Bund der Kommunisten alles was von der jugoslawischen Idee übriggeblieben war – daher verband sich der ‚Jugoslawismus‘ in der Vorstellung der Menschen bald mit Totalitarismus und Militarismus. Ab 1991 galt die JNA als Werkzeug Miloševics. Die Kroaten und Slowenen bildeten daher heimlich aus den Verbänden der Territorialverteidigung und der Polizei Armeen aus. In Serbien führte der Plan „RAM“ (Rahmen) zur Bildung von paramilitärischen Gruppen, die verdeckt die Serben in Bosnien und Kroatien bewaffneten und organisierten.

noch von den paramilitärischen Einheiten unterscheiden, z.B. weil die Uniform abgelegt wird oder nur Teile davon getragen werden.⁹⁴

Zu Kriegsbeginn bildeten sich eine Vielzahl von Einheiten, die sich im Verlauf stärker konzentrierten und zentralisierten. In Bosnien gab es drei reguläre Armeen: 1. die bosnisch-serbische Armee (BSA) mit 75.000 Mann, 2. den kroatischen Verteidigungsrat (HVO) mit 50.000 Mann und 3. die Armee von Bosnien (ABiH) mit 92.000.⁹⁵

Nach dem Waffenstillstand in Kroatien zog sich die JNA nach Bosnien zurück und verließ Bosnien wieder offiziell im Mai 1992, doch viele blieben. 80.000 wechselten zur BSA. Die HVO-Milizen rund um die HDZ kooperierte mit der HV, der offiziellen kroatischen Armee, die aus den kroatischen TOs hervorgegangen war und von der US-amerikanischen privaten Militärfirma *Military Professional Resources Incorporated (MPRI)* aufgebaut wurde.⁹⁶

Bei Kriegsausbruch gab es noch keine bosnische Armee, die Verteidigung wurde lokal gelenkt, wie z.B. in Tuzla, durch die örtliche Polizei und patriotische Verbände. Demnach war die BSA am besten ausgerüstet, vor allem weil sie auf Material aus den Beständen der JNA zurückgreifen konnte, das in den Hügeln Bosniens gelagert war. Im Herbst 1993 wurde dann die ABiH gegründet, sie war bezüglich ihrer Ausrüstung auf Nachschubwege durch Kroatien angewiesen, da die UN ein Waffenembargo gegen Bosnien verhängte.

Unter den kroatischen paramilitärischen Gruppen war die bekannteste die HOS, einem Flügel der Partei des Rechts (HSP). Ihre Mitglieder trugen, in Nachahmung der Ustascha, schwarze Uniformen mit dem kroatischen Karomuster-Wappen. Bis 1993, als ihr Anführer Dobroslav Paraga wegen eines versuchten Umsturzes der kroatischen Regierung inhaftiert wurde, operierte die HOS in Zusammenarbeit mit der HVO.⁹⁷

In Sarajevo wirkten bis Herbst 1993 zwei berüchtigte Gangster, Caco und Celo. Bei Caco handelte es sich um einen Barmusiker namens Musan Topalovic. Celo war ein Krimineller, der gerade eine achtjährige Haftstrafe wegen Vergewaltigung abgesessen hatte. Die paramilitärischen Gruppen auf der bosnischen Seite waren allgemein unter der Bezeichnung *Grüne Barette* oder *Muslimische Streitkräfte (MOS)* bekannt und sollen unter dem Kommando der ABiH gestanden haben⁹⁸, schreibt Kaldor über die

⁹⁴ Die UN-Expertenkommission zählte 83 paramilitärische Gruppen auf dem Gebiet von Ex-Jugoslawien – 56 serbische (20-40.000 Mann), 13 kroatische (12-20.000 Mann) und 14 bosnische (4-6.000 Mann). Vgl. Kaldor, S.85

⁹⁵ Vgl. Kaldor, S.85

⁹⁶ Vgl. Kaldor, S. 83

⁹⁷ Vgl. Kaldor, S. 87

⁹⁸ Vgl. Kaldor. S.87

Ansammlung zwielichtiger Kämpfer in Bosnien. Als Haris Silajdžić im Herbst 1993 das Amt des Ministerpräsidenten übernahm, wurde der „Gangster-Guerilla“ das Handwerk gelegt und die reguläre ABiH geschaffen, aber bis zu dem Zeitpunkt verquickten sich gesetzlose und brutale Kämpfe mit Profitmacherei und Schwarzmarktgeschäften.⁹⁹

2.3.3.4.1 Rambo's Aura

Die paramilitärischen Einheiten sind im ehemaligen Jugoslawien zu einem Typus geworden: Sie manifestierten die Verbindung zwischen Krieg, Machismo, Mafia und Popkultur. In Jugoslawien wurden gewöhnliche Kriminelle aus den Gefängnissen gelassen, damit sie sich den paramilitärischen Einheiten anschließen konnten. Wohl aus dem Kalkül heraus, dass dieser Personenkreis es mit Recht und Gerechtigkeit nicht so Ernst nimmt. Selten sind Paramilitärs uniformiert, wenn doch tragen sie Phantasie-Uniformen, die an die Filmfigur John Rambo erinnern und mit Symbolen der globalen Massenkultur wie *RayBan*-Sonnenbrillen und *Addidas*-Schuhen regelrecht „aufgemotzt“ werden. In Folge werden einige Beispiele für diese Exponenten skizziert, um diesen Krieger-Typus zu beschreiben.

Meist gruppieren sich die Freischärler um eine Führerfigur. Manchmal werden sie sogar von der Regierung aufgestellt, um die Verantwortung für Gewalt nicht tragen zu müssen. So behauptete Šešelj, der Anführer der Tschetniks, stets, es sei Milošević gewesen, der seine paramilitärischen Einheiten ausrüstete und bewaffnete. Sie kooperierten mit der JNA und kämpften teilweise direkt unter ihrem Kommando. Šešelj kam in den 1980er Jahren ins Gefängnis, wegen antikommunistischer Schriften, vorher lehrte er an der Universität von Sarajevo. Nach seiner Entlassung ließ er sich in Belgrad nieder und schloss sich den Nationalisten an. Im Mai 1992 gewann seine Partei die *Serbische Erneuerungsbewegung* bei den Wahlen der Bundesrepublik Jugoslawien 33 von 138 Sitzen. Seine Truppe, die sogenannten „Šešeljovici“, die auch die Bärtigen genannt wurden, fielen häufig durch Trunkenheit auf, zudem rekrutierten sie auch Wochenend-Kämpfer.¹⁰⁰ Diesem Muster folgte auch der Kriminelle Arkan. Er brachte es zur Berühmtheit, die in einer Hochzeit mit der Turbo-Folk Sängerin Ceca 1995 gipfelte und durch seine Ermordung 2000 in Belgrad ein jähes Ende fand. Zuvor sagte er noch in einem Interview: „Mein Leben ist verlaufen wie ein Film — ein Mega-Thriller.“¹⁰¹ Er hatte die Aura von Rambo. Es entstanden Legenden nach dem Muster des edlen Kriminellen.

⁹⁹ Vgl. Rieff, S. 191

¹⁰⁰ Vgl. Kaldor, S. 86

¹⁰¹ Vgl. Holert / Terkessidis, S. 211

„They drive sports cars, exhibit overconfidence, talk of financial transactions only in Deutschmarks and have their specific views on violence and justice.“¹⁰², merkt Iordanova an. Arkan mit bürgerlichem Namen Željko Ražnatovic, hatte gute Verbindungen zum Geheimdienst und zur Mafia, während des Embargos kontrollierte er die Hauptschmuggelroute für Benzin zwischen Ungarn und Belgrad. Seine Paramilitärs, die *Tigers* terrorisierten 1992 Dörfer in Ost-Bosnien, raubten, plünderten. Die größte Legende um seine Person ist der Ausbruch aus einem schwedischen Gerichtssaal in den 1980ern. Aus niederländischen, deutschen, schweizerischen und belgischen Gefängnissen, in denen er wegen Bankraub und Drogenschmuggel saß, brach er ebenfalls aus. Von Interpol weltweit gesucht, fühlte er sich zuhause sicher.

Die Rekrutierung seiner *Tigers* fand über den Fußballfanclub von *Red Star*-Belgrad statt, der ihm gehörte, sowie eine Kette von Eisdielen, die sich gut zur Geldwäsche eigneten.¹⁰³ Er war ein Meister der Selbstinszenierung, der mit seiner Selbstdarstellung großen Erfolg hatte.

„Arkan’s coverage is the ultimate reminder that much more individualized attention was paid to the villain than to the victims in the Balkans conflict. Ironically, a good-looking criminal who fits the concept of Balkan thug stands a better chance of a career in public relations than any other politician or victims’ advocate.“¹⁰⁴

Das bekannteste Bild von ihm stammt vom Fotografen Ron Haviv: da steht er in seiner Phantasieuniform vor einem Panzer und hält ein kleines Tigerbaby im Arm, umrandet von den *Tigers* mit ihren automatischen Waffen. Der Bildausdruck ist Macho, spitzbübisch mit einem Schuss Glamour, was an John Wayne oder Sylvester Stallone erinnert.¹⁰⁵

Die Warlords arbeiteten zusammen mit der Mafia und hatten den Habitus neureicher Geschäftsmänner, kämpften aus Patriotismus und wurden als Volkshelden gefeiert, wie die Filme *Wounds* und *Pretty Village, Pretty Flame* zeigen. Ein besonderes Detail in den Ex-Jugoslawien-Kriegen ist die Herausbildung eines „paramilitärischen Prototyps“ Klischees, Vorurteile und Gerüchte vermischen sich mit Machismo und Hollywood-Kriegshelden zu neuen „Nationalhelden“. Dazu gesellen sich „Trupps lärmender Abenteurer, deren Erscheinungsbild durch exzessiven Alkoholkonsum und wochenlangen Verzicht auf körperliche Reinigung zwecks Konservierung der

¹⁰² Iordanova (2001), S. 179

¹⁰³ Vgl. Norbert Mappes-Niediek: *Balkan-Mafia. Staaten in der Hand des Verbrechens - eine Gefahr für Europa*. Berlin 2003, S. 26-34

¹⁰⁴ Iordanova (2001), S. 185

¹⁰⁵ Vgl. Iordanova (2001), S. 183

Kampfspuren geprägt war – ihnen allen ist gemein, dass sie sich nicht aus Landeskindern zusammensetzten, die in einer Mischung aus politischer Verpflichtung und patriotischer Bindung für die Sache kämpften, sondern aus vorwiegend finanziellen Interessen, gepaart mit Abenteuerlust.“¹⁰⁶, so Münkler.

2.3.3.5 Die Medien als integraler Bestandteil

Ebenfalls zu den Charakteristika der Neuen Kriege gehört der veränderte Umgang mit den Medien. Die Kameras der Weltpresse sind unverzichtbar, wenn es darum geht, militärische Niederlagen in Zugewinne politischer Legitimität umzuwandeln. Die Kriegsparteien nutzen die Anwesenheit der Weltpresse als wirksame Waffe. Mal wird sie aus einem Operationsgebiet herausgehalten, mal bewusst eingeschleust und wird so unfreiwillig zu einer kriegsbeteiligten Partei. Die medial hergestellte Weltöffentlichkeit ist zu einer Ressource geworden, bei der die schwächere Seite: „[...]Schutz und Deckung suchen. So nimmt die politisch-militärische Relevanz der beobachtenden Kameras in dem Maße zu, wie die Konflikte asymmetrisch werden. Die traditionelle Neutralität der Kriegsberichterstattung war offenbar an die Symmetrie des Krieges gebunden, während die wachsende Asymmetrie der Kriege, ihre Umstellung auf Goliath-David-Konstellationen, zu einer Partei ergreifenden und unterstützenden Beobachtung geführt hat. Unter diesen Umständen ist es für Planer eines Krieges nahe liegend sich selbst in der Davidrolle zu inszenieren.“¹⁰⁷ Die Entscheidung über Intervention oder Nicht-Intervention wird durch das Fernsehen vorbereitet, dabei geht es jedoch nicht um eine nüchterne Menschenrechtsargumentationen, sondern Emotionen sollen mobilisiert werden, um das rationale Kosten-Nutzen-Kalkül zu reduzieren.¹⁰⁸

„Der Kampf um die richtigen Bilder ist also immer auch ein Kampf für die Unterstützung oder Ablehnung der Bevölkerung für eine Politik der Intervention. Dass unter diesen Umständen den jeweils verbreiteten Bildern und Nachrichten zu misstrauen ist und dass sie keineswegs immer eine angemessene Berichterstattung über die Lage vor Ort darstellen, ist nicht verwunderlich.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Münkler, S. 41

¹⁰⁷ Münkler, S. 158/159

¹⁰⁸ Vgl. Münkler, S. 230

¹⁰⁹ Münkler, S. 230

2.3.3.6 Untergrabung des staatlichen Gewaltmonopols

Problematisch für diese Formen des bewaffneten Kampfes ist zudem die Jurisdiktion. Seit dem Ersten Weltkrieg befasst sich die Weltgemeinschaft mit der Gesetzgebung in Kriegssituationen. Da aber nun die Neuen Kriege nicht mehr zwischen souveränen Staaten geführt werden, greift das internationale Recht, bzw. Völkerrecht nicht, wird damit ausgehebelt oder zum zahnlosen Tiger degradiert. Eine Situation die letztendlich die Demokratie, bzw. den Staat als Besitzer des Gewaltmonopols aushöhlt. Denn die Haager Landkriegsordnung wie die Genfer Konvention mit ihren Zusatzprotokollen finden in den Neuen Kriegen kaum mehr Beachtung, weil Staaten, die Adressaten des Völkerrechts, für den Verlauf des Krieges unbedeutend geworden sind. Die Begrenzung von Gewalt durch ihre Verrechtlichung hat sich heute als überholtes Konzept herausgestellt.¹¹⁰

Diese Merkmale sind nicht voneinander getrennt zu betrachten, sondern bilden zusammen eine Einheit, durch die sich der Krieg automatisiert und zum Selbstläufer wird, die sich gegenseitig befeuern. Gerade diese Mischung aus undurchschaubaren Motiven und Ursachen, politischen Machtstreben, gepaart mit individueller Habgier und ethnisch-religiösen Tendenzen, macht es schwer eine stabile Friedensordnung zu etablieren. Monokausale Konfliktlösungsansätze, wie Imperialismustheorie oder Neo-Kolonialismus greifen ebenso zu kurz, wie die Konzentration auf kulturelle Gegensätze.¹¹¹ Eben aus diesen Gründen bewährt sich die Begrifflichkeit der Neuen Kriege.

¹¹⁰ Vgl. Münkler, S. 42/43

¹¹¹ Vgl. Münkler, S. 16/17

2.4 Exkurs: Neue Kriege – Ansichten von Umberto Eco

Meist ist die Debatte über die Formen der Neuen Kriege von einem politikwissenschaftlichen Diskurs geprägt. Daher sollte hier auch noch ein anderer Autor Einzug finden: Umberto Eco, bekannt durch seinen Bestseller *Der Name der Rose* und seine vielbeachtete Schriften zur Semiotik. Eingebettet ist seine Analyse zu den Neuen Kriegen in die Feststellung, dass die Geschichte seit Beginn des neuen Jahrtausends Rückschritte, statt Fortschritte mache. Als Beispiele dafür nennt er auch, die Rückkehr des heißen „Schießkrieges“ in Afghanistan und Irak sowie die Konfrontation zwischen Christentum und Islam, bei der man sich leicht an eine Neuauflage der Kreuzzüge erinnert fühlt. Ein wenig spöttisch bemerkt er, dass die Atlanten von 1914 ohne die Sowjetunion, und Jugoslawien wieder *up to date* seien, mit Ländern wie Montenegro.¹¹² Ermüdet von den Sprüngen kehre die Geschichte zur Tradition zurück.

Schon zu Beginn des Kapitels zu den Neuen Kriegen in seinem neuen Buch *Im Krebsgang voran – Heiße Kriege und medialer Populismus*, gibt Eco zu, in den letzten Jahren seine Überlegungen ständig revidiert zu haben. Das scheint ein gängiger Ansatz für die Neuen Kriege zu sein.

Für Eco ist der „Altkrieg“, so wie er es nennt (im italienischen *paleoguerra*): ein befriedetes Zentrum mit Kriegen an den Rändern. Seine Definition hierzu:

„Man führte Krieg, um den Gegner so zu besiegen, dass man aus seiner Niederlage einen Gewinn ziehen konnte, man suchte seine Intensionen zu verwirklichen, indem man dem Gegner zuvor kam, man tat alles Mögliche um ihn an seiner Intension zu hindern, man nahm einen Verlust von Menschenleben in Kauf, um den Feind einen noch größeren Verlust an Menschenleben zu zufügen. Für diese Ziele musste man alle verfügbaren Kräfte ins Feld führen. Außerdem wurde das Spiel nur zwischen zwei Kontrahenten gespielt. Die Neutralität der anderen, die Tatsache, dass sie durch den Krieg andere keinen Schaden erlitten, sondern womöglich von ihm profitierten, war eine notwendige Bedingung für die Handlungsfreiheit der Kontrahenten. Ach ja, es gab auch noch eine letzte Bedingung: man musste wissen, wer der Feind war und wo er stand. Deshalb war in der Regel der Zusammenstoß frontal und zog zwei oder mehr erkennbare Territorien in Mitleidenschaft.“¹¹³

¹¹² Vgl. Eco, Umberto: *Im Krebsgang voran. Heiße Kriege und medialer Populismus*, München 2007, S. 11

¹¹³ Eco, S. 20

Dass sich diese Voraussetzungen massiv geändert haben, ist nicht zu übersehen. Der Kalte Krieg markiert daher deutlich den Übergang. Es war ein ‚kriegerischer‘ Frieden, der die Stabilität im Zentrum garantierte – den USA und der Sowjetunion – aber an den Rändern Kriege in Form des Altkrieges erlaubte (Afrika, Vietnam, Nahost). Bei einer Betrachtung des Übergangs wird deutlich, dass die Kriege an den Rändern auch nach dem Fall der Sowjetunion weiter schwelten. Ein anderes Beispiel ist der Einmarsch der Amerikaner in Kuwait, nachdem der Irak, der die zweitgrößten Ölreserven der Welt besaß, seinen Nachbarstaat mit den viertgrößten Ölreserven 1990/91 überfiel.¹¹⁴ Wegen Streitigkeiten über die Nutzung im Grenzgebiet, hatten die Amerikaner geglaubt, das Eingreifen sei nach dem Motto rechtfertigen, „hätte man Hitler schon bei dem Einfall in Polen gestoppt, wäre der 2. Weltkrieg verhindert worden“. Aber sie merkten rasch, dass der Krieg nicht mehr zwischen zwei Fronten verlief. Der „Skandal“ durch die Anwesenheit einer Vielzahl amerikanischer Journalisten und mengenmäßig ebenso eine noch größere Zahl pro-irakischer Moslems in den Ländern der antiirakischen Allianz war gemacht. Das mag auf den ersten Blick als unerheblich erscheinen, zeigt aber deutlich, dass in einem Krieg erheblich mehr Akteure eingebunden sind, als zunächst vermutet. Es ist heute nicht mehr vorzustellen, dass ein Krieg ohne journalistische Berichterstattung geführt wird. Allerdings positionieren sich die Medien dadurch, ob sie wollen oder nicht, als Akteur .

Zu Zeiten des Zweiten Golfkrieges hatten nicht nur pazifistische Bestrebungen, wie die des Papstes, eine Plattform in den Medien gefunden, sondern auch die pro-irakische Front. Demzufolge erteilte die Informationsindustrie ständig dem Gegner das Wort, während es das Ziel einer jeden Propagandalogik ist, eben dieses zu beschneiden. Das Ergebnis liegt auf der Hand: die Demoralisierung der Bevölkerung. Im Zweiten Golfkrieg spielten die Medien somit eine gewichtige Rolle. Anhand von ihnen lässt sich zeigen, dass die Meinungsführerschaft in den westlichen Ländern (außer den USA), fast geschlossen gegen den Krieg war. Man bedenke die Tatsache, dass in Deutschland kein Karneval gefeiert wurde, da es unpassend erschien zu Kriegszeiten, eine landesweite Feier abzuhalten. 2007 nach vier Jahren Irakkrieg und sechs Jahren Krieg gegen die Taliban in Afghanistan, würde niemand mehr zu derartig drastischen Maßnahmen oder Initiativen greifen. Daher hat Eco Recht, wenn er sagt, er habe seine Vorstellung von Krieg in den letzten zehn Jahren mehrmals überdenken müssen.

¹¹⁴ Vgl. Zumach, Andreas: Die kommenden Kriege: Ressourcen, Menschenrechte, Machtgewinn. Präventivkrieg als Dauerzustand?, Köln 2005, S.121

Clausewitz, der immer noch der Referenzautor zur Theorie der Kriege ist, sagt, dass es zur Bedingung eines Sieges gehöre, dass der moralische Zusammenhalt besteht. Ein interner Feind, dürfe daher nicht geduldet werden. Der Bürger müsse glauben, der Krieg werde für eine gerechte Sache geführt.¹¹⁵

Doch dieses Konzept existiert nicht mehr. Der Tod des Feindes ist kein Abstraktum mehr, sondern kommt *live* ins Wohnzimmer. Und so war der zweite Golfkrieg, der erste Krieg in dem die (zivilen) Opfer des Gegners bedauert wurden. Die Konsequenz für die Kriegsführenden ist eindeutig: sie, müssen die Zahl der Verluste vertuschen. Durch die Information sitzt der eigene Feind mitten unter uns. Das klingt selbstverständlich banal, weil die kritische Öffentlichkeit meist – schon aus moralischen Gründen - nach Argumenten gegen den Krieg sucht und nicht dafür. Hier erleben wir die Zeitenwende. Mit den Anfängen in Afghanistan und im Irak, wo man dezidiert sagen kann, dass insbesondere die US-amerikanische Öffentlichkeit nicht daran interessiert war, Argumente gegen den Krieg zu finden, sondern den Krieg als einen gerechten Krieg, als Antwort auf 9/11, den Angriff auf ihr eigenes Land, zu betrachten.¹¹⁶ Im *War on Terror* unterließen Journalisten und Medien, die im ersten Golfkrieg so aktiv dem Gegner die Stimme erteilt hatten es bewusst, ihm das Wort zu erteilen. Dies ist jedoch nicht ausschlaggebend, denn in einer globalisierten Welt, sind die Grenzen, woher Information kommt fließend, und wenn nicht im Westen darüber berichtet wird, dann übernimmt dies die Seite des Kriegsgegners. Aus dieser Situation heraus gibt es kaum noch militärische Überraschungsaktionen. Es herrscht, laut Eco, ein Gleichstand. Ausgehend davon, dass ein Krieg geführt wird, um die Machtverhältnisse neu zu ordnen, eine Politik mit militärischen Mitteln fortgesetzt wird, so muss seit dem Zweiten Weltkrieg allerdings eingeräumt werden, dass die Nachkriegsordnung eine Zementierung der Kriegsergebnisse darstellte und kein neues Gleichgewicht entstanden ist. Doch es stellt sich die Frage, ob es jemals wirklich anders gewesen ist. Laut Eco ist dies ein „hegelsches Vorurteil“, nach welchem Geschichte immer eine Richtung hat – eine Richtung zum Fortschritt.¹¹⁷ Das Argument hat jedoch ebenso wenig Beweislast, wie die Annahme Menschen könnten ihre Probleme mit Alkohol lösen. Ist der Rausch des Alkohols verflogen, sind die Probleme immer noch die alten. So ähnlich hält es sich auch mit dem Krieg. Abschließend zum zweiten Golfkrieg: der Gegner Saddam Hussein wurde nicht vernichtet, also tauchte das Problem wieder, wenn auch mit einer gewissen Zeitverzögerung, auf der politischen Tagesordnung auf. Aber auch dieses Phänomen hängt mit den Medien zusammen: „[...]sie verkaufen per Definition Glück und nicht Leid,

¹¹⁵ Vgl. Eco, S. 23

¹¹⁶ Vgl. Eco, S. 26

¹¹⁷ Vgl. Eco, S. 25

daher waren sie gezwungen, in die Logik des Krieges ein Prinzip des maximalen Glücks und minimaler Opfer einzuführen.“¹¹⁸

Als ein Krieg nach Prinzip des maximalen Glücks, kann auch der Krieg im Kosovo verstanden werden. Die Bombardements gegen Serbien dauerten siebzig Tage, man war gezwungen etwas zu erfinden, nämlich die Mär von der „intelligenten Bombe“. Dass Kriegsgerät als intelligent verkauft werden kann, ist ein anderes Kapitel, aber allein die Tatsache, dass die Bevölkerung im Glauben gelassen wurde, man müsse nicht gegen den Krieg sein, weil es intelligente Bomben gäbe, mutet tatsächlich skurril an. Umberto Eco fasst seine Gedanken zum Krieg zusammen, indem er schreibt, die Vorteile einer friedlichen Globalisierung würden mit den Nachteilen derer bezahlt, die an den Rändern des Systems lebten. Vom Übergang der Altkriege zu den Neukriegen gebe es drei Phasen:

„1. Die Altkriege erzeugen ein vorübergehendes bilaterales Gleichgewicht zwischen zwei Kontrahenten und ließen ein allgemeines Gleichgewicht an den Rändern der neutralen bestehen. 2. Der Kalten Krieg erzwang im Zentrum der beiden Welten ein tiefgefrorenes Gleichgewicht um den Preis vieler vorübergehender Ungleichgewichte an allen Rändern, die von vielen kleinen Altkriegen erschüttert wurden. 3. Der Neukrieg verspricht ein konstantes Ungleichgewicht im Zentrum – das zum Gebiet täglicher Unruhen und permanenter Terroraktionen geworden ist, aus denen dann Altkriege wie in Afghanistan resultieren.“¹¹⁹

¹¹⁸ Eco, S. 27

¹¹⁹ Eco, S.42

3. Visualisierung der Neuen Kriege

Im vorangegangenen Kapitel wurde deutlich, dass die Neuen Kriege anhand von sozio-politischen Zusammenhängen erklärbar sind. Seit dem Ende des Kalten Krieges haben sich diese jedoch radikal verändert – mit dem Triumph des Neo-Liberalismus, der Beschleunigung der Globalisierung, die die Welt gleichzeitig integriert, sowie fragmentiert und das Raum/Zeit-Gefüge zunehmend reduziert. Einhergehend mit diesen Entwicklungen, sind, wie bereits beschrieben, auch Veränderungen in den Ausformungen des Krieges zu beobachten. Die visuellen Medien sind in den Neuen Kriegen integraler Bestandteil, sowohl des Kriegsverlaufs, als auch des Beginns geworden.¹²⁰

Paul Virilio formuliert in seiner Abhandlung *Krieg und Kino. Die Logistik der Wahrnehmung*, die zentrale These, Krieg und technologische Entwicklungen stünden in kausalem Zusammenhang. Er argumentiert, die Entwicklung von Photographie hin zu bewegten Bildern sei untrennbar mit den Kriegsgeschehen des 20. Jahrhunderts verbunden. Sie seien zu einer Symbiose verschmolzen. Die Symbiose von Visualisierung des Krieges und dem tatsächlichen Krieg werde nun spätestens mit dem Zweiten Golfkrieg offensichtlich.

Daher wird kurz, bevor im Detail auf die Rolle der Medien in Kriegen allgemein und im Besonderen auf Bosnien eingegangen wird, eine kurze Zusammenfassung der Veränderungen angefangen vom Industriellen Krieg bis hin zu den Neuen Kriegen, in Hinsicht auf die Kommunikationstechniken, vorangestellt: Die Alten Kriege waren Streitigkeiten von Nationalstaaten über Territorien. Große Teile der Bevölkerung wurden für den Krieg mobilisiert, dies führte zu einer Gegenüberstellung einer Vielzahl an Soldaten. Die zentralisierte Kriegsführung wurde von einem Kommandostab gelenkt. Die Medien unterstützen hierbei das nationale Interesse am Krieg oder wurden, falls sie das nicht taten, mit Zensur belegt.¹²¹ Heute sind wir jedoch mit einem Medienpluralismus konfrontiert. Wie sich dieser auf kriegerische Konflikte auswirkt, soll im Folgenden skizziert werden.

¹²⁰ Vgl. Webster, Frank: *Information Warfare in the Age of Globalisation*, in: Thussu, Daya Kishan (Hg.): *War and the media - reporting conflict 24/7*, London 2003, S. 57

¹²¹ Vgl. Frank Webster (2003), S. 61ff

Es gibt keine Massenmobilisierung mehr, der Krieg wird von einer relativ geringen Anzahl von Soldaten geführt, die Bevölkerung besitzt nur eine Kriegserfahrung aus zweiter Hand.

Die Öffentlichkeit muss nun für den Krieg nicht als Kämpfer mobilisiert werden, sondern als Zuschauer, somit müssen die Medien den Krieg rechtfertigen und nicht „nur vom Schlachtfeld“ berichten. Als Legitimation gelten Verstöße gegen, bzw. die Missachtung der universellen Menschenrechte. Ohne den Ereignissen von Srebrenica und der Tragödie in ganz Bosnien, lässt sich beispielsweise der NATO-Einsatz im Kosovo 1999 nicht erklären. Die Medien, insbesondere den Visuellen, erhalten somit eine Schlüsselstellung. Denn ohne die Berichterstattung im Fernsehen, gibt es keine Bilder des Schreckens, die die Öffentlichkeit mobilisieren und emotionalisieren, damit eine Bereitschaft entsteht in die Konflikte militärisch einzugreifen.

Auch Münkler schreibt den Medien in den Neuen Kriegen eine tragende Rolle zu. Über sie gelangen beispielsweise Bilder in die Öffentlichkeit, mit denen die Gewaltakteure versuchen die Entscheidungen auf politischer Ebene zu beeinflussen. Das begänne mit der Beauftragung von Werbeagenturen, die das Image des Landes aufpolierten, bis hin zu Gewaltakten von Terrorgruppen, die damit ihre Nachrichtenpräsenz erhöhten.

Der Kampf mit Waffen würde zunehmend ergänzt durch den Kampf mit Bildern. „Auf jeden Fall aber stellt die Nutzung der Bilder vom Krieg als ein Mittel zu seiner Führung die Verwandlung von der Kriegsberichterstattung in einen Berichterstattungskrieg dar.“¹²² Dieses Muster hat den Begriff des *Information-Warfare* geprägt, dass der Kampf um (politische) Macht ein Kampf um Bilder ist.

Da der Hypothese nachgegangen wird, inwiefern selbst Filmmacher und nicht nur die Film-Zuschauer von den Bildern des Krieges in den Medien geprägt sind, werden ein paar grundsätzliche Fragestellungen über die Rolle und den Einfluss der Medien in Krisensituationen und Konflikten angestellt. Das Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf die Phänomene des CNN-Effekts, des *Agenda-Settings* und den parteiischen Journalismus. Diese Phänomene führen zu einer „symbolischen Sicherheitspolitik“ – wie es in Diplomatenkreisen genannt wird. Diese Termini treten in diesem Zusammenhang immer wieder auf und sollten daher Beachtung finden, obgleich sie für den Medienkonsumenten meist im Unsichtbaren bleiben.

¹²² Vgl. Münkler, S. 52

Eine ausführliche Medienkritik bzw. -analyse würde klarerweise den Rahmen der Arbeit sprengen.¹²³ Daher werden nur Tendenzen aufgezeigt, die alle einzeln betrachtet, diskussionswürdig sind. Dies liegt auch daran, dass die Thematik über die Rolle und den Einfluss der Massenmedien gerade in den letzten Jahren enorme an Brisanz gewonnen hat – man denke nur an die mediale Farce der US-Administration um die vermuteten Massenvernichtungswaffen im Irak. Die Medien- und Kommunikationswissenschaft ist einem Diskurs unterworfen, der derweil keine empirisch abgesicherten Ergebnisse zulässt, da oftmals wissenschaftliches Neuland betreten wird. Insbesondere bei dem Einfluss der Medien auf die Öffentlichkeit, Respektive der agierenden Akteure, handelt es sich häufig um Hypothesen, deren Bestätigungen noch auf sich warten lassen, da es an empirischer Nachweisbarkeit mangelt. Zumal die Beschäftigung mit diesen Phänomenen eine noch sehr junge Disziplin darstellt.

Der Begriff Medien wird hier verwendet als Plural von Medium und bezieht sich somit auf die Mechanismen der Informationsvermittlung und weniger auf spezifische Mediengenres. Diese Definition hat sich insbesondere im angelsächsischen Raum durchgesetzt, im deutschsprachigen ist es schwerer die Begrifflichkeiten zu trennen und wird teilweise in der Literatur nicht eindeutig abgegrenzt. Daher wirken Argumente oft wie Plattitüden, wenn von den Medien als Gesamtheit gesprochen wird, also in einer vereinfachten Form gebraucht und die Vielfalt der Medienlandschaft somit nicht berücksichtigt wird. In der deutschsprachigen Literatur wird meist auf die „Massenmedien“ verwiesen, also jene Mediengenres, die eine große Breitenwirkung erzielen, als das Fernsehen oder auflagenstarke Tageszeitungen, wie jenen Boulevard-Zeitungen, mit einem hohen Unterhaltungswert. Unter den Oberbegriff Medien fällt somit ebenfalls der Printjournalismus. Allerdings wird hier der Focus auf die visuellen Bildmedien gerichtet. Eine dezidierte Abgrenzung im Hinblick auf den Einfluss der Öffentlichkeit scheint jedoch schwer möglich, unterliegen Print- und visuelle Medien doch einer gegenseitigen Wechselwirkung, insbesondere in Bezug auf die Konfliktnarration. Zumeist wird der Narrativ eines Konflikts von den Printmedien entwickelt und dieser in den visuellen Medien mit Bildern untermauert.

Jene Bilder transportieren und verfestigen die Vorstellungen über den Krieg in den Köpfen der Menschen, mehr als das geschriebene Wort. Mittels Sprache wird die Wirklichkeit immer konstruiert.

¹²³ Siehe auch: Meder, Gerhard / Reimann, Michael: Chronik des Bosnien-Konfliktes, <http://www.uni-konstanz.de/FuF/wiwi/kempf/dis-33-1.html>, 05.06.2009

„Sie musste sich – anders als Fotografie und die bewegten fotografischen Bildmedien Film und Fernsehen – nie von ihrem epistemologischen Anspruch, Realität zu repräsentieren, lösen. Sprache war immer schon Vermittlung: Deutung von Wirklichkeit, die sich im Deutungsprozess neu zusammenfügt.“¹²⁴ Zudem kommt dem Printjournalismus in seiner Ausformung der Qualitätszeitungen eine gesonderte Rolle zu: Einerseits titulieren Medienwissenschaftler sie als Kommunikation zwischen den gesellschaftlichen Eliten, die jedoch nicht über einen Einfluss in der breiten Öffentlichkeit verfügen, andererseits stellt sich die Frage, ob die Printmedien in den letzten Jahren primär Instanzen des Einspruchs waren oder gar die Konflikte forcierten, dadurch, dass sie Meinungen bilden – und das mehr als alle andern Medien, nach wie vor.¹²⁵ Diese zwei konträren Thesen sollten in Folge berücksichtigt werden, wenn Printmedien genannt werden.

Die Visualisierung der Neuen Kriege beinhaltet ebenso, den medialen Markt der Nachrichten auch als solchen zu betrachten. Es wäre sicherlich naiv anzunehmen, sie verfolgten nur den Selbstzweck die Öffentlichkeit aufzuklären. Mit dem Einzug der Privatisierung des Fernsehens ist der Markt ungleich härter geworden und auch öffentlich-rechtliche Sender greifen auf externes Bildmaterial zu, das ihnen von Privatsendern, wie CNN gegen Bezahlung, zur Verfügung gestellt wird. Von globalen Krisenherden zu berichten ist kostenaufwendig. Das muss sich mittels der Quote wieder bezahlt machen.

Ferner wird die Etablierung von Narrativen zur Entschlüsselung der Codes anhand der Muster der Konfliktberichterstattung analysiert, sowie der Einfluss der Medien auf den Rezipienten und in dessen Folge der Handlungsdruck auf die politischen Akteure. Dieser spiegelt sich weitgehend in der ‚visuellen Politik‘ wider. Der Ansatz der visuellen Politik kommt aus der Politikwissenschaft und beschäftigt sich mit der Verbildlichung und der damit verbundenen Symbolik des Politischen. Diese Mechanismen unterliegen einer Verzahnung, so dass es schwer fällt, die Macht der Bilder und den Markt der Bilder, wie den Krieg der Bilder und den Bilderkrieg einzeln, ohne den Kontext des anderen zu betrachten.

¹²⁴ Preußner, Heinz-Peter (Hg.): Krieg in den Medien. Amsterdam 2005, S. 14-15

¹²⁵ Vgl. Preußner, S. 23

3.1 Visuelle Medien als integraler Bestandteil der Neuen Kriege

“There is a wide consensus that without television, it would not have been possible to wage a war on such a scale at the time of Yugoslavia’s break-up, and the tv was the key element in creating the inflammatory and irreconcilable fear of the newly found enemies.”¹²⁶ **Dina Iordanova**

Ohne Medienpräsenz werden keine Kriege mehr geführt. Auf der *Fourth World Report Contributors Conference* des CNN im Mai 1993 in Atlanta, sagte der damalige UNO Generalsekretär Boutros-Ghali: „Die Medien geben heute nicht einfach die Nachrichten wieder. Das Fernsehen ist zu einem Teil der Ereignisse geworden, über die es berichtet. Es hat die Art und Weise verändert, wie die Welt auf Krisen reagiert.“¹²⁷ Insbesondere in Bezug auf die Berichterstattung über Jugoslawien zeigte er sich besorgt, dass durch die von den Fernsehnachrichten erzeugten Emotionen, die Arbeit der Vereinten Nationen untergraben werde.

„Dass es in dem Beziehungsdreieck Medien, Krieg und Politik ein vielschichtiges und offensichtlich unauflösbares Konfliktpotential gibt, kann man sehr gut an der Geschichte der modernen Kriegsberichterstattung nachvollziehen. Dabei zeigt sich, dass Medien durch das Zusammenwirken von Inhalt, Struktur und Funktion eben nicht nur Berichtersatter über Kriege sind, vielmehr sind sie als Technologien und Produzenten oder Vermittler von Informationen gleichzeitig auch Teil von Kriegen.“¹²⁸

3.1.1 Die Fernsehnachrichten: Genre und Ritual

Der Medienwissenschaftler Tim Allen schlägt als Definition für Konflikt vor, dass ein Konflikt ein solcher ist, wenn es die Fernsehnachrichten behaupten.¹²⁹ Der Krieg werde somit erst zum Krieg durch die internationale Berichterstattung; in Zusammenspiel mit der Existenz von Echt-Zeit-Bildern, erlange die Gewalt eine politische Dimension, die lokal begrenzt geblieben wäre, wenn nicht international darüber berichtet worden

¹²⁶ Iordanova (2001), S. 167

¹²⁷ Brock, Peter, S. 18

¹²⁸ Beham, Mira: Kriegsberichterstattung – Vom Telegrafen zum Echtzeitkrieg und Internet, in: Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung (Hg.): Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus. Dialog Bd. 52, Wien 2007, S. 39

¹²⁹ Seaton, Jean: Understanding not Empathy, in: Thussu, Daya Kishan (Hg.): War and the media -reporting conflict 24/7. London 2003. S. 45-55, S. 45

wäre.¹³⁰ Das mag auf den ersten Blick sehr vereinfachend und provokativ klingen, aber wirft die Frage auf, welchen Stellenwert die Medien in der Gesellschaft einnehmen. Wenn beispielsweise *The Economist* über Tartastan als neuen Krisenherd schreibt, ist das von geringerer Wichtigkeit, als wenn Tartastan der Aufmacher in den Abendnachrichten ist, weil *The Economist* in dem Fall eben auch ein Medium der Elitenkommunikation ist.

Die Einbeziehung der Fernsehnachrichten ist daher unerlässlich, wenn man Muster und Einfluss der Medien beschreiben möchte. Michael Ignatieff hat dazu einige grundsätzliche Thesen aufgestellt und betrachtet die Fernsehnachrichten als eigenes Genre. So schreibt Ignatieff, es sei Zeit näher die Fernsehnachrichten in den Blickpunkt zu rücken, vor allem den Einfluss, den das System der Programmplanung auf das moralische Verhältnis der Fernsehzuschauer zu den dargestellten Ereignissen habe. Wenn man sagt, Fernsehen sei als passives Erlebnis zu verstehen, dann ist damit gemeint, dass wir uns des Wesens der visuellen Autorität, der wir uns beugen, nicht bewusst sind. Fernsehnachrichten sind ein sehr junges Genre. Die halbstündlichen Nachrichtensendungen, die ganz selbstverständlich anschaut werden, sind kaum mehr als dreißig Jahre alt doch haben wir uns ihre Codes unterschwellig eingeprägt. Daraus folgert Ignatieff, dass mit zunehmender Vertrautheit diese Symbolsprache jedoch immer deutlicher erkennbar und somit zu einem Thema gesellschaftlicher Relevanz werde. Fernsehnachrichten sind wie der Roman oder das Drama eine literarische Gattung: Sie stellen ein System visueller Autorität dar, eine zwingende Anordnung von Bildern mit einer festen zeitlichen Abfolge. Viele Konventionen des Genres wurden aus Zeitung und Rundfunk übernommen: dass Inlandsnachrichten wichtiger sind als Auslandsnachrichten; dass Nachrichten davon handeln, was in ‚der Nation, der ‚Welt‘ innerhalb eines Tages geschah; dass die Nachricht von gestern, keinen Neuigkeitswert mehr hat; dass einige Nachrichten gute Nachrichten sein müssen. Zu diesen bestehenden Konventionen hat das Fernsehen zwei neue hinzugefügt: dass Nachrichten, um überhaupt einen Nachrichtenwert zu haben, in ein fünfzehn-, dreißig- oder sechzigminütiges Sendeformat passen müssen. Einige Konsequenzen sind daher nur allzu bekannt: Der Inhalt des gesamten Skripts der halbstündigen Abendnachrichten des Fernsehsenders CBS passt auf drei Viertel der Titelseite der *New York Times*.¹³¹

¹³⁰ Vgl. Allen / Seaton, S. 2-4

¹³¹ Vgl. Michael Ignatieff: Die Zivilisierung des Krieges. Ethnische Konflikte, Menschenrechte, Medien. Hamburg 2000, S. 36-37

Jean Seaton nennt die Fernsehnachrichten eine „tragische Unterbrechung unseres Alltages“, sie zeigten den „Kontrast zwischen Komfort und Horror“:

„News is how we know ourselves and the world. News is often routine and weary, repeating and inventing stories rather than finding and showing us what we need to understand. The reality is that we appreciate – or even enjoy – thrillingly disturbing news“.¹³²

Damit verfolgen Seaton und Ignatieff eine ähnliche Argumentationslinie, nämlich, dass die Nachrichten eine rituelle Form eingenommen haben, bei der es weniger um den gezeigten Inhalt geht als vielmehr um die Selbstkonstruktion der Betrachter und deren Identität:

„Der den Fernsehnachrichten zu Grunde liegende Mythos lautet: Nachrichten liefern ein Bild dessen, was in einem gegebenen Zeitraum ‚im Land‘, in ‚der Welt‘ passiert ist. Millionen Menschen suchen auf den Bildschirmen nach Anzeichen für ihre (imaginäre) kollektive Identität.“¹³³

Die Nachrichtenredakteure liefern uns das, was wir wissen müssen – soweit die gängige Annahme. Tatsächlich erfahren wir aber das, was sich „in die chronologischen Beschränkungen des Genres einfügen lässt. In diesem zirkulären Vorgang werden Nachrichten als System von Autorität bestätigt, als nationale Einrichtung einer privilegierten Rolle als Identitätslieferant und Pulsnehmer der Nation.“, schreibt Ignatieff.¹³⁴

„Der Kampf um die Repräsentation ist ebenso wichtig geworden, wie der Kampf um die Macht.“¹³⁵ Daher sind die Nachrichten nicht nur ein „autoritäres System“, sondern befinden sich ebenso im Wettstreit von Interessengruppen, die mittels dieses Mediums um Macht ringen. Ignatieff betont in diesem Kontext, der Verzerrungseffekt des Genres bliebe dadurch unbemerkt, da die sich Verzerrung nur auf politische Inhalte beschränke. „Nachrichten sind mythische Erzählungen einer gesellschaftlichen Identität, fabriziert aus Waren, die auf einem internationalen Markt gehandelt werden. Abendnachrichten lassen sich als Markt verstehen, auf dem entsetzliche Bilder um Neunzigsekunden-Sendeplätze miteinander konkurrieren.“¹³⁶

Der allabendliche Rhythmus der Nachrichten unter dem Diktat der Zeit und der Vermischung der unterschiedlichen Storys, lässt dem Zuseher keine Zeit zur Reflexion

¹³² Seaton (2003), S. 47

¹³³ Vgl. Ignatieff (2000), S. 37

¹³⁴ Vgl. Ignatieff (2000), S. 38

¹³⁵ Ignatieff (2000), S. 37

¹³⁶ Ignatieff (2000), S. 39

über das Gesehene und erstarrt im Ritual. „Am Ende verwandeln die Nachrichten alle Realität in Neunzigsekunden-Übungen ihres eigenen Repräsentationsstils.“¹³⁷, folgert Ignatieff. Dadurch werde deutlich, dass die Medien nicht ein ‚Extra‘ sind, wie wir die Konflikte der Welt verstehen, sondern wir sähen die Welt durch ihre Augen. Denn sie liefern uns die Bilder. Die Herausforderung für die Nachrichtenberichte ist nun, diese zu simplifizieren, ohne sie zu trivialisieren und einen passenden Rahmen für die Ereignisse zu finden.¹³⁸

Die Fernsehnachrichten werden als Vehikel zum Transport von Wahrheit gesehen, der Gedanke, dass sie ‚Wahrheit‘ erst schaffen, da sie Blicke lenken, ist vollkommen ausgeblendet. Die TV-Krisenberichterstattung ist selektiv, es ist schlicht unmöglich von allen Krisenherden auf der Welt mit der gleichen Intensität zu berichten, daher tendieren aus nachvollziehbaren Gründen nationale Rundfunkanstalten verstärkt dazu, über jene Konflikte zu berichten, an denen eigene oder US-amerikanische Truppen beteiligt sind. Denn die amerikanischen Medien, wie CNN, sind zu globalen Leitmedien geworden. Durch ihre Marktmacht verfügen sie über die Finanzmittel, die kostenintensive Infrastruktur bereitzustellen. Somit wird nur ein selektiver Ausschnitt des Konflikts gezeigt.

„Television is impressionistic, selective, superficial and sensationalistic, and very poor at covering the complexities of any situation. This is not a criticism of television, but simply a description of a medium in which an ‘in-depth’ item lasts for 150 seconds. An even larger limitation is paced upon television as news medium by its economic structures as a business, which is heavily based on entertainment.“¹³⁹

Dieser Unterhaltungsfaktor manifestiert sich oftmals in der sogenannten Human Interest/Touch Story: früher übernahmen sie die Rolle des populistischen Gegenspielers der spröden Regierungsinformationen. Heute jedoch haben sie den Nachrichtenwert neu definiert. Nicht selten fragt sich der Zuschauer, weshalb ein solch belangloser Bericht gesendet wird, hat er doch nichts mit den anderen ‚harten Fakten‘ zu tun. Hierbei wird insbesondere der Übergang von Entertainment zu Infotainment kritisiert. Denn das sogenannte Infotainment lässt die Grenze zwischen Information und Unterhaltung verschwimmen. „Problematisch am Fernsehen ist nicht, dass es uns unterhaltsame Themen präsentiert, problematisch ist, dass es jedes Thema als unterhaltsam präsentiert (...), die Nachrichtensendung ist ein Rahmen für Entertainment

¹³⁷ Ignatieff (2000), S. 41

¹³⁸ Vgl. Seaton (2003), S. 51

¹³⁹ Stephen Badsey: The Influence of the media on recent British military operations, in: Ian Stewart/Susan L. Carruthers: War, Culture and the Media. Representations of the Military in 20th Century Britain, Wiltshire 1996, S. 5-21, S.15

und nicht für Bildung, Nachdenken oder Besinnung.“¹⁴⁰, konstatiert Neil Postman in seinem viel beachteten Buch *Wir amüsieren uns zu Tode*.

3.2 Medienmacht und Medienmarkt

Die Macht der Medien und ihr Einfluss auf die Öffentlichkeit ist ein sehr strittiges Thema. Es wird allerdings kaum jemand anzweifeln, dass die Medien über *eine* Macht verfügen. Jedoch wie sich diese tatsächlich manifestiert, kann letztendlich nur vermutet werden. Eine oft beschworene Allmacht besitzen sie dennoch nicht. Hier haben sich Schlagworte wie Agenda-Setting, CNN-Kurve, CNN-Effekt und Mogadischu-Effekt etabliert, um den vagen Einfluss der Medien auf die internationale Politik zu benennen. Stephen Badsey betont, dass diese Phänomene sich in den 1990er Jahren etabliert hätten und mittlerweile untrennbar verbunden seien mit der Kommunikation in Krisenzeiten. Das Agenda-Setting, der CNN-Effekt, die CNN-Kurve und der Mogadischu-Effekt gehen hierbei oftmals ineinander über: Durch mediale Berichterstattung rückt ein bisher wenig beachteter Konflikt auf die politische Bühne. Dies nennt man dann Agenda-Setting und ist als Begriff an sich wertfrei. Der CNN-Effekt ist eine Art Agenda-Setting verbunden mit medialer Hysterie. Die CNN-Kurve umschreibt das öffentliche Interesse, das für gewöhnlich im Laufe der Zeit wieder abflaut und zu einem Mogadischu-Effekt werden kann. Dieser wiederum bezieht sich auf das Entstehen des Drucks, die eigenen Truppen bei Verlusten aus einem Krisengebiet wieder abzuziehen. Oft entsteht in diesem Zusammenhang, was Experten wie Professor Lawrence Freedman „symbolische Sicherheitspolitik“ nennen: Militärische Operationen würden häufig lediglich als „Show“ für die Öffentlichkeit unternommen. Beispielsweise habe die Stationierung der EG/Nato Marine an der Adriaküste im Juli 1992 zur militärischen Beobachtung dazu gedient sich innenpolitisch zu rechtfertigen, habe jedoch nicht zum Ziel gehabt, den Konflikt zu lösen oder zu einer langfristigen Befriedung beizutragen.¹⁴¹

Der Einfluss der Medien auf die öffentliche Meinung wurde in der Medienwissenschaft im Laufe der letzten 50 Jahre oft diskutiert. Hier ein ganz grober Überblick: Ging man in den 1950er Jahren noch davon aus, dass der Medienkonsument passiv, die von den

¹⁴⁰ Postman, Neil: *Wie amüsieren uns zu Tode*. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a.M. 1998, S. 190

¹⁴¹ Vgl. Badsey, S.5-6

Medien vorgegebene Meinung aufsauge, so etablierte sich in den 1960er Jahren zunehmend das „Zwei-Stufen-Modell“, das besagt, dass nach der Informationsaufnahme ein zweiter Schritt folge, nämlich die Reflexion des Medienkonsumenten anhand der individuellen Sozialisation. Die Frankfurter Schule führte die Begrifflichkeit ein, die Medien als Geschäft, Ware und Industrie zu bezeichnen. In diesem Zuge entstand auch das Modell der „Werte-Dominanz“, nach dem jene Medien über einen höheren Einfluss auf die öffentliche Meinung verfügen, wenn sie die sozialen und wirtschaftlichen Werte der Gesellschaft unterstützen. Beispielsweise sei kriminelle Gewalt illegitim, aber staatliche legitim, da in einem liberal-demokratischen Gesellschaftsmodell der Staat das Gewaltmonopol besäße, in dessen Namen auch Kriege geführt werden könnten, ohne dass es den gesellschaftlichen Moralvorstellungen grundsätzlich widerspreche.

Die jüngsten Entwicklungen seit dem Zweiten Golfkrieg und den Kriegen im ehemaligen Jugoslawien bis hin zum *War on Terror* haben in der Medienwissenschaft die Debatte um den Einfluss der Medien wieder neu aufleben lassen. Ist doch der Medienkonsument mit einer quantitativen Häufung von Kriegsgeschehnissen in den Medien konfrontiert; von der Baudrillard behauptet, dass sie (tatsächliche inhaltliche) Information gefährde.¹⁴² „Mit einem Informationsüberfluss würde die Immoralität einer Gesellschaft gefördert, da nichts mehr Konsequenzen hat. Das Individuum lebt danach in einer Informationswelt, die ihm das eigene Erlebnis erspart.“¹⁴³, so Baudrillard.

Während die Politiker den Mogadischu-Effekt oder die CNN-Kurve zur Orthodoxie erhoben haben und sich hierbei immer wieder auf den Vietnamkrieg beziehen, was gleichzeitig mit der Dominanz der USA auf dem militärischen, wie medialen Sektor zusammenhängt, betrachten Medienwissenschaftler, insbesondere die von Politikern beschworene Allmacht der Medien, mit großer Skepsis. Denn als Konsequenz daraus, werden militärische Luftoperationen, wie im Golfkrieg und in Bosnien 1993-1994, dem Einsatz von Bodentruppen vorgezogen. In Bezug auf Bosnien 1993-94 führte das zu einer Uneinheit möglicher militärischer Operationen.¹⁴⁴ Aus der Perspektive der Regierung sind Lufteinsätze das beste Instrument, um den Einfluss der Medien auf militärische Operationen gering zu halten. Denn das Videomaterial der installierten Kameras in den *Missiles* wird direkt vom Militär zur Verfügung gestellt, das dadurch auch die Kontrolle über die Bilder besitzt. Das klingt recht paradox: unter dem

¹⁴² Vgl. Baudrillard, Jean: *The Gulf War did not take place*, Indianapolis 1995, S. 61-67

¹⁴³ Petersen, Christer (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und in den Medien*, Kiel 2004, S. 74

¹⁴⁴ Vgl. Badsey, S.7-12

öffentlichen Druck keine eigenen Verluste zu erleiden, hat sich die Militärstrategie dem Diktat der Medien unterworfen, mit dem positiven Nebeneffekt, auf diese Weise die Medien-Bilder kontrollieren zu können.

Auch der Kommunikationswissenschaftler Stephen Badsey hält den unmittelbaren CNN-Effekt für zu kurzgreifend. Seine Ansicht belegt er mit dem Artikel einer britischen Zeitung aus dem Jahr 1992, in dem veröffentlicht wurde, dass der amerikanische Präsident George Bush, nur zwanzig Minuten, nachdem er, die Bilder von ITN (Independent Television News) über die serbischen Gefangenenlager in Bosnien gesehen hatte, seine Politik gegenüber Serbien geändert habe. Es sei nicht wirklich empirisch nachzuweisen, ob dies nun der einzig ausschlaggebende Grund gewesen sei oder nicht. Trotzdem will Badsey den starken Einfluss der Medien auf die Außenpolitik und die politische Agenda nicht von der Hand weisen, sondern unterstreicht, dass jene diese tatsächlich, nicht nur punktuell, sondern fortwährend bestimmten. Diese Entwicklung resultiere aus der immensen Schnelligkeit der Berichterstattung, so dass Politiker nur noch auf sie reagieren könnten, statt selbst die Initiativen zu ergreifen. Für problematisch hält Badsey zudem, die Indifferenz zu der Regierungen neigen, nämlich die publizierte Meinung (*published opinion*) nicht von der öffentlichen Meinung (*public opinion*) zu trennen.¹⁴⁵

3.2.1 Mediale Einflussphären im Bilderkrieg auf die Politik

Reinhard Wesel geht in seinem gleichnamigen Essay der Frage nach, welche besondere Bedeutung Massenmedien für die internationale Politik haben und ob sie die Politik bedrängen oder gar verdrängen. Darin betont er, dass die Medien selbst keine politischen Entscheidungen treffen, sondern die handelnden Akteure. Medien zwingen nicht zum Handeln, auch wenn oftmals dieser Eindruck entstehe. Dies geschehe nicht zuletzt durch die politischen Akteure, die ihre eigene Verantwortung teilweise mangels eigener Konzepte zur Konfliktbeilegung an die Medien übertragen werde.¹⁴⁶ In Krisenfällen, wie in Ex-Jugoslawien, bei denen Politiker oftmals unschlüssig seien, wie sie handeln sollten, geben sie ihren Einfluss an die Medien ab. Wobei die Medien

¹⁴⁵ Vgl. Badsey, S. 13-14

¹⁴⁶ Vgl. Wesel, Reinhard: Haben Massenmedien eine besondere Bedeutung, in: Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse, Wien 2002, S. 163-185, S. 165

bereitwillig das entstandene Machtvakuum füllen. Das geschehe insbesondere bei Konflikten, in denen keine klaren eigenen Staatsinteressen vorliegen und keine eigenen Soldaten mit dem Leben bedroht seien.¹⁴⁷

Da sich Politiker und Militärs des immensen Einflusses der Medien bewusst sind, hat sich seit dem zweiten Golfkrieg ein neuer Akteur etabliert, nämlich private PR-Agenturen, die von Regierungen beauftragt werden, ihr Image zu verbessern oder professionelle ‚Meinungsmache‘ zu betreiben. Das eklatanteste Beispiel ist die sogenannte Brutkasten-Story der Agentur *Hill & Knowlton*, die zu einem Umschwung der öffentlichen Meinung in den USA führte, einen Krieg gegen den Irak (Zweiter Golfkrieg) zu beginnen. Der Auftritt einer Augenzeugin vor dem Arbeitskreis für Menschenrechte im amerikanischen Kongress und vor dem Sicherheitsrat der UNO wurde inszeniert: Unter Tränen berichtete die Augenzeugin, dass irakische Soldaten Säuglinge aus den Brutkästen herausrissen und sie auf dem kalten Boden sterben ließen. Später stellte sich heraus, dass sie die Tochter des kuwaitischen Botschafters in den USA war.¹⁴⁸

Die Konsequenzen und Ausformungen der Engagements von PR-Agenturen in Bosnien werden in Kapitel 3.3.1 nochmals gesondert aufgegriffen.

Die Journalistin Mira Beham unterstreicht den Einfluss der Medien auf die Politik in ihrem Essay *Kriegsberichterstattung*, man könne kaum treffender die Bedeutung von Medien in Zeiten von Krisen, Kriegen und Konflikten beschreiben, als mit dem Slogan der US-amerikanischen PR-Agentur *Rendon Group*: „Information als Element der Macht“. Verkürzt heißt das: Information ist Macht und wer die Kontrolle über die Information besitzt, der hat auch die Kontrolle über unsere Vorstellungen über den Krieg und das Bildmaterial – die Eindrücke/Images, die in unseren Köpfen entstehen.¹⁴⁹ Eben um diese Macht der Bilder ist ein Krieg der Bilder entstanden zwischen PR-Agenturen und den Verteidigungsministerien, der auf dem Rücken der TV-Nachrichten ausgefochten wird, die schließlich unter dem Zwang stehen immer neues Bildmaterial zu liefern, um ihre Marktanteile zu sichern.

„Geht man nun davon aus, dass den Massenmedien in den politischen Prozessen des internationalen Systems eine Schlüsselstellung zukommt, da sie nicht nur politische

¹⁴⁷ Vgl. Seaton (1999), S. 55

¹⁴⁸ Vgl. Merlino, Jacques: Da haben wir voll ins Schwarze getroffen. Die PR-Agentur Ruder Finn, in: Klaus Bittermann, *Serbien muss sterben*. Berlin 1994. S. 153-163, S. 158

¹⁴⁹ Vgl. Beham (2007), S. 39

Entscheidungen durch die Berichterstattung vorbereiten und damit den Rahmen definieren, in dem die Entscheidungen als akzeptierbar und konsensfähig angesehen werden, kommt den Auslandberichterstatlern in der internationalen Kommunikation die Rolle des Diplomaten zu. [...]Diese Bedeutung der Medien führt zu einer immer stärkeren Anpassung der (Außen)-Politik an die Medienzwänge und bringt gleichzeitig mit sich, dass die Politik die Medien benutzt: Unterwerfung und Instrumentalisierung: Politik und Medien machen sich gegenseitig zum Opfer. Für die Politik bedeutet dies, dass nicht die substantielle Politik im Vordergrund steht, sondern die nachrichtenadäquate Verpackung politischen Handelns. Es geht um Nachrichtenwerte, und gute Public Relations-Berater sind nicht nur in der Lage, Nachrichtenwerte zu erkennen, sondern sie können auch Nachrichten inszenieren. Sie werden zu Schöpfern von Ereignissen, und die internationale Kommunikation gerät zunehmend unter den Einfluß von PR-Maßnahmen“¹⁵⁰

Nichtsdestotrotz sind Medien eine wichtige demokratische Säule in liberalen Gesellschaftssystemen. Heinz Loquai beschreibt sie als den „Blutkreislauf der Politik“, indem sie Informationen aufnehmen, verarbeiten und weitergeben. Sie haben schließlich eine Kontrollfunktion gegenüber der Politik inne, durch das Aufdecken von Skandalen und sind zugleich auch Meinungsbildner.¹⁵¹ In Krisenzeiten jedoch geraten sie häufig zwischen die Fronten der Politik und können ihrer Aufgabe neutral zu berichten oftmals nicht mehr nachkommen.¹⁵² Die Kontrollfunktion, die auf innenpolitischer Ebene weiterhin gut funktioniert, sei in der internationalen Berichterstattung nicht mehr gegeben.

3.2.2 Das Muster der Konfliktberichterstattung

Die Konfliktberichterstattung obliegt gewissen Mechanismen, die häufig nach vergleichbaren Mustern ablaufen. Seeßlen beschreibt dies anhand der Berichterstattung nach den Terroranschlägen des 11. September 2001. In etwas abstrakterer Form kennzeichnet dies auch den Prozess in Ex-Jugoslawien. In der ersten Phase entstehen bestimmte Schlüsselbilder, die die Grundnarration bzw. den Konsens über den Konflikt

¹⁵⁰ Beham (1996), S. 145/146

¹⁵¹ Vgl. Loquai, Heinz: Sprache des Krieges, Bilder des Krieges: Medien als Kriegstreiber. In: Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung (Hg.): Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus. Dialog Bd. 52, Wien 2007, S. 56

¹⁵² Vgl. Petersen, S. 69

festlegen. In der zweiten Phase führen Zweifel an der entfalteten Bilderwelt zu einem Auseinanderbrechen des Konsenses. Der aufklärerische Impuls setzt ein. Hier entstehen dann zwei unterschiedliche Fraktionen: die Relativisten, die zu einer Besonnenheit aufrufen und das andere Lager, das zu einem Fundamentalismus übergeht und Bilder- und Denkverbote ausspricht.¹⁵³

„Die Aufspaltung des Bildes und der Erzählmaschine, führt zu einer rituellen Selbstbeschreibung der Medien und einer schrittweisen Annäherung an Differenzierungen. Die Phase drei liegt zwischen den Parametern ‚Rückkehr zur Normalität‘ und ‚Ergreifung von Gegenmaßnahmen‘ und sortiert die Partialinteressen.“¹⁵⁴

Das Modell ist einfach: Zuerst wird die Stimmung emotional erregt und dann mit sachlicher Information abgekühlt. Aufgeheizt wird der Zuseher mit Mitgefühl. Die Wirkung des emotionalen Arguments wird dabei durch den öffentlichen Geschmack bestimmt und nicht von den Medien vorgegeben. Michael Ignatieff stellt in seinem Buch *Die Zivilisierung des Krieges* die Frage, weshalb sich Menschen für andere Menschen verantwortlich fühlen, welche „Drehbücher und Erzählungen des Engagements“ Menschen dazu bringe, anderen helfen zu wollen, mit denen sie nichts weiter verbinde als die Zufallsbekanntschaft mit den Fernsehbildern der Gräuel.¹⁵⁵

Das Fernsehen, so Ignatieff, habe sich zum privilegierten Vermittler von Moralbeziehungen zwischen Fremden entwickelt und unsere Grenzen der Moralität geographisch ausgeweitet.¹⁵⁶

Obwohl der Blick des Mediums Fernsehen kurz, intensiv und illoyal ist und die Halbwertszeit der moralischen Anliegen, die es sich zueigen macht, schnell wieder abflaut, schaffen diese Bilder es, eine Empathie mit den Opfern zu erzeugen.¹⁵⁷ Aber es macht uns auch zu „Voyeuren des Leids“, zu „Touristen in den Landschaften des Schreckens“.¹⁵⁸ Denn die „Fernsehbilder können nichts erklären, sie liefern nur Momentaufnahmen.“¹⁵⁹, folgert Ignatieff.

¹⁵³ Vgl. Seeßlen, Georg: Krieg der Bilder - Bilder des Krieges, S. 50-54

¹⁵⁴ Seeßlen, S. 54

¹⁵⁵ Vgl. Ignatieff (2000), S.8

¹⁵⁶ Vgl. Ignatieff (2000), S. 15

¹⁵⁷ Ignatieff (2000), S. 17

¹⁵⁸ Vgl. Michael Ignatieff (2000), S. 18

¹⁵⁹ Ignatieff (2000), S. 18

3.2.2.1 Herstellung des Interpretationsrahmens / Framing

Es steht außer Frage, dass Medien der wichtigste Vermittler von Informationen sind und sie nehmen in Kriegen, an denen man nicht selbst teilnimmt, somit ein Informationsmonopol ein. In dieser Position haben sie zwei Funktionen: Zum einen seitens der Militärs und der Politiker die Kriegsziele zu vermitteln und zum anderen, den gesellschaftlichen Auftrag Informationen für die Bevölkerung bereit zu stellen, um den Bürgern die Möglichkeit einer Meinungsbildung über die politischen und militärischen Vorgänge zu offerieren und gleichzeitig einen Rahmen für Interpretation und Einordnung der Ereignisse zu bieten. Durch dieses *Framing* werden Themen in einen bestimmten Interpretationszusammenhang gestellt, um die Meinungsbildung des Rezipienten zu beeinflussen. Dieser *Frame*/Rahmen wird oft von der Politik geschaffen und von den Medien übernommen.¹⁶⁰ Damit ein Konflikt es in die Nachrichten schafft, muss demnach zuerst ein Kontext hergestellt werden: der einfachste Weg hierzu ist der über die vermeintlich schuldlosen Opfer.

Denn die Ethik des Opferseins ruft nur dann Empathie hervor, wenn das Opfer auch schuldlos ist. Doch in den Neuen Kriegen, wenn der Nachbar den Nachbar tötet, die Grenze zwischen Kombattanten und Zivilisten verschwindet, fällt es schwer, zwischen Unschuldigen und Schuldigen zu unterscheiden. Die Serben, zunächst Täter, wurden zu Opfern, Muslime und Kroaten, zuerst Opfer, ebenso zu Tätern. Die Suche nach schuldlosen Opfern ist in diesen Fällen zwecklos.¹⁶¹ Es stellt sich eine moralische Empörung ein, die in weiterer Folge in die misanthropische Resignation umschlägt: „Es sind alle verrückt geworden.“ Die Fernsehbilder als moralische Vermittlerinstanz können die Folgen des Krieges zeigen, nicht jedoch erklären, weshalb Menschen anderen Menschen so etwas Schreckliches antun und weshalb sich Gewalttätigkeit an manchen Orten bezahlt macht.¹⁶²

¹⁶⁰ Vgl. Loquai, S. 60

¹⁶¹ Vgl. Ignatieff (2000), S. 33-34

¹⁶² Vgl. Ignatieff (2000), S. 35

3.2.2.2 Agenda-Setting – Agenda-Building: oder der CNN-Effekt

Das Konzept des *Agenda-Settings* beruht darauf, dass aus einer Vielzahl von Nachrichten ein ganz bestimmtes Thema in den Vordergrund gerückt und damit auf einen Tagensordnungspunkt der Agenda der internationalen Politik gesetzt wird. Denn nur Themen, die in den Nachrichten abgehandelt werden, sind in einer Mediendemokratie von allgemeinem Interesse. Auch die Informationen zu diesem Thema entnimmt der Bürger fast ausschließlich aus den Medien. Mit der Konsequenz, dass andere Themen auf der Agenda nach unten rücken, resümiert Heinz Loquai, der ehemalige Brigadegeneral und Leiter des Zentrums für Verifikationsaufgaben der deutschen Bundeswehr.¹⁶³

Als Beispiel für *Agenda-Setting* nennt er das „Massaker von Racak“ im Kosovo, mit dem die Öffentlichkeit kriegsbereit gemacht werden sollte. Mit hoher Sicherheit sei es eine normale Schießerei zwischen Bürgerkriegsgegnern gewesen. Und der „Hufeisenplan“ zur Vertreibung aller Kosovoalbaner, mit dem der deutsche Verteidigungsminister Scharping die Bombardierung Jugoslawiens gerechtfertigt habe, sei eine Erfindung des Bundesverteidigungsministeriums gewesen, um die, erst nach der NATO-Bombardierung einsetzenden großen Flüchtlingsströme, zu begründen.¹⁶⁴

Die Intervention in Somalia 1992¹⁶⁵ ist das bestuntersuchte Fallbeispiel für das *Agenda-Setting* sowie den CNN-Effekt, der hier besonders deutlich ist und den Mogadischu-Effekt, der so seinen Namen bekam. Noch im März 1992 blockierten die USA im Sicherheitsrat die Entsendung von Friedenstruppen. Ende November 1992 zeigten sie sich dazu bereit, bis zu 30.000 Soldaten in die Region zu entsenden, um die erste rein humanitäre Intervention in der Geschichte der UNO zu beginnen. Was war passiert? – Mitte Juni 1992 vermeldete der UN-Sonderbeauftragte für Somalia, täglich würden bis zu 5000 Kinder verhungern und das Internationale Rote Kreuz sprach von der größten humanitären Katastrophe der Welt. Bis zu fünf Millionen Menschen seien bedingt durch den Krieg vom Hungertod bedroht. Der UNO Generalsekretär warf dem Sicherheitsrat vor, sich nur um den Krieg der Weißen in Europa zu kümmern. Im August traf eine Reihe von Politikern in Somalia ein und die Medien berichteten eifrig.¹⁶⁶ Somalia war

¹⁶³ Vgl. Loquai, S. 59

¹⁶⁴ Vgl. Ellsäßer, Jürgen: *Kriegsverbrechen. Die tödlichen Lügen der Bundesregierung und ihre Opfer im Kosovo-Konflikt*, Hamburg 2000, S. 63-76

¹⁶⁵ Der Bürgerkrieg brach jedoch schon 1988 aus und zu dem Zeitpunkt der „Operation Restore Hope“ war der Staat schon längst blutig zerfallen.

¹⁶⁶ Vgl. Beham (1996), S. 127ff

somit auf der außenpolitischen Agenda durch die breite Medienberichterstattung von unten nach oben gerutscht.

Eine omnipräsente Echtzeitberichterstattung ändert die Form der außenpolitischen Entscheidungsprozesse, indem die Medien die Agenda, insbesondere in akuten Krisen, mitgestalten bzw. auf die Agenda der internationalen Politik setzen, während den Entscheidungsträgern die Möglichkeit einer substanziellen Analyse der Faktenlage zu nichte gemacht wird. „So kann es zu außenpolitischen Schnellschüssen kommen, die weder demokratisch legitimiert, noch fachpolitisch begründet sind; statt der Meinung professioneller Eliten geben möglicherweise nur noch emotionale oder moralisierende Populisten die Entscheidungsmaßstäbe vor.“¹⁶⁷

Mit dem *Live on Air*-Modus werden sowohl Politik, als auch Journalisten unter Druck gesetzt. Es bleibt weder Zeit für Recherche noch für Reaktion. Diese Unmittelbarkeit des *live*-Sendens bringt eine (gewollte) Authentizität mit sich. Der Zuschauer soll *live* dabei sein und (Augen)-Zeuge der Ereignisse werden. Die Glaubwürdigkeit entstehe durch die Bildsprache, so Petersen.¹⁶⁸

Das führt in letzter Konsequenz dazu, dass der aufgebaute Handlungsdruck zu einem kurzatmigen Aktivismus verleitet, der nicht der Problemlösung dient und durch die Beschränkung auf Spektakuläres zu einem Verlust der Komplexität und von Zusammenhängen führt. Sie erzwingen kurze humanitäre und/oder militärische Einsätze wie im Kosovo oder Somalia, da bei längeren Einsätzen, wie der Zweite Golfkrieg zeigt, das Interesse der Bevölkerung nachlässt oder gar die Pro-Kriegsstimmung in eine Anti-Kriegsstimmung umschlägt, wenn die eigenen Verluste gesellschaftlich nicht mehr tragbar erscheinen.¹⁶⁹ Hiermit flaut die CNN-Kurve wieder ab und es kommt zum Mogadischu-Effekt, jenem raschen Abzug der US-Armee aus Somalia ohne die militärische Mission erfüllt zu haben.

Der deutsche *Tagesschau*-Moderator Ulrich Wickert fasst dieses Phänomen ähnlich zusammen: „Wenn irgendwo in der Welt alle Fernsehkameras, Kriegsberichterstatter und Satellitenschüsseln zusammengezogen werden, steigt das politische Fieber.“¹⁷⁰ Schon 1989 berichtete der amerikanische Privatsender *Cable News Network* (CNN) *live* vom Platz des Himmlischen Friedens in Peking und zeigte Bilder von den Demonstrationen, die rund um den Globus gesendet wurden. Es folgten der Zweite

¹⁶⁷ Wesel (2002), S. 171

¹⁶⁸ Vgl. Petersen, S. 79

¹⁶⁹ Vgl. Wesel (2002), S. 173

¹⁷⁰ Vgl. Beham (1996), S. 128

Golfkrieg, Somalia und immer wieder der Balkan. Seit dem Irakkrieg 1991 werden die Medien nun an ihrem CNN-Effekt bemessen. Eine Zeit lang galt der Sender sogar als 16. Mitglied des UN-Sicherheitsrates.¹⁷¹

3.3 Die Berichterstattung über Ex-Jugoslawien

„In Bosnia the cameras had firmly taken over from arms, giving a clear indication that, with time, media had acquired an equal combat power.“¹⁷² **Dina Iordanova**

Bisher ist der allgemeine Mechanismus der internationalen Konfliktberichterstattung kurz skizziert worden, daher wird in Folge auf die Besonderheiten des Balkankrieges näher eingegangen. Es wurde dargestellt, dass der Zerfall Jugoslawiens in den 1990ern kein Einzelfall auf dem Globus war, Krisenherde gab es genug. Nicht nur Somalia fesselte einige Zeit die Weltöffentlichkeit, sondern hauptsächlich der medial perfekt aufbereitete Golfkrieg. Der Golfkrieg war ein mediales Heimspiel der Amerikaner kurz und (medial) sauber. Keine US-Soldaten wurden nackt durch die Straßen in Bagdad gezerrt, wie in Mogadischu, und CNN übertrug live die nächtlichen Luftangriffe in schwarz-grün, was den Begriff ‚Videospielkrieg‘ prägte.

Doch in Jugoslawien war die Konfliktsituation um ein Vielfaches komplexer, darüber hinaus spitzte er sich im Schatten des Golfkrieges zu. Hinzu kam die Verwirrung über die kulturellen, politischen, historischen, ethnischen und religiösen Zusammenhänge in Kombination mit einer Unkenntnis über den Balkan. Noch im September 1991, als der Krieg in Kroatien schon voll entbrannt war, bekannte eine Autorin einer großen deutschen Tageszeitung: „Mein Gott, wir wussten ja nicht einmal, dass es in Jugoslawien Serben, Kroaten, Slowenen gibt. Was sollen wir nun schreiben?“¹⁷³ Dieser Unkenntnis liegen zwei Faktoren zu Grunde: Erstens wurde vom jugoslawischen Staat über Jahre hinweg ein homogenes Nationalbild nach innen und außen vertreten, zweitens basierte die Kenntnis der Westeuropäer auf touristischen Erfahrungen und auf „Pilgerfahrten linksintellektueller Kreise“, die das jugoslawische Modell der Arbeiterselbstverwaltung als vorbildhaft priesen. Für beide Wahrnehmungsperspektiven war die Vielfalt der Kulturen nur exotisches und folkloristisches Beiwerk. Über den

¹⁷¹ Vgl. Wesel (2002), S. 166

¹⁷² Iordanova (2001), S.11

¹⁷³ Beham (1996), S. 57

Kontakt mit Gastarbeitern aus Jugoslawien wurde das Land in den Kontext des armen Südens eingeordnet.¹⁷⁴

Dieses verschwommene Jugoslawien-Bild führte zu einer Orientierungslosigkeit, die den Konflikt lange prägte und steuerte. Die Koordinaten des Kalten Krieges besaßen keine Bedeutung mehr und mussten erst neu geschaffen werden. Im Kalten Krieg war der heiße Krieg nur eine vage Bedrohung, der an den Rändern als Stellvertreterkriege ausgetragen wurde.

Das Auseinanderbrechen des jugoslawischen Staates ließ hinsichtlich staatlicher Images und Nationenbilder Leerstellen entstehen. Man wusste nicht, wer die Kroaten, Serben usw. eigentlich waren, welche Ansprüche sie erhoben oder welche Ziele sie verfolgten. Die Konfliktstruktur und die Gründe, weshalb sie sich bekämpften waren nicht ersichtlich.¹⁷⁵ Es mussten somit neue Erklärungsmuster gefunden werden.

3.3.1 Aufbau nationaler Images

„Vielleicht stehen wir am Anfang einer Ära, in der kein UN-Sanktionspaket mehr vollständig ist, wenn es nicht ein Verbot der Beschäftigung von PR-Firmen enthält.“¹⁷⁶
Lord Owen

Die kroatische Regierung erkannte zuerst, dass sie, um ihre Unabhängigkeit auf die internationale Agenda setzen zu können, etwas für ihr Image tun müsse, um ihr Anliegen zu legitimieren. Denn der Vertrag von Brioni vom 7. Juli 1991 besagte, dass die jugoslawischen Völker selbst über ihre Zukunft entscheiden müssten. Eine Sezession rückte damit in weite Ferne. Daraufhin beauftragte die kroatische Regierung am 12. August 1991, die US-amerikanische PR-Agentur *Ruder Finn Global Public Affairs*, die später auch PR-Kampagnen für Bosnien und die albanischen Kosovaren übernahm. Die Kampagne war nicht spannungsreduzierend angelegt, sondern fand sich klar auf Polarisierungskurs. Das Image, das Kroatien aufbaute, war das Bild des jahrzehntelang unterdrückten Kroatiens unter dem „Serbokommunismus“. Erfolgreich wurde das Stereotyp der Zugehörigkeit der katholischen Kroaten zu der westlichen

¹⁷⁴ Vgl. Beham (1996), S. 157

¹⁷⁵ Beham (1996), S. 159

¹⁷⁶ Owen, David: *Balkan-Odyssee*, München/Wien 1996, S. 163

Zivilisation aufgebaut und die Serben an den Rand der Barbarei gedrückt, die jahrhundertlang unter der osmanischen Herrschaft verwildert seien.¹⁷⁷

Bosnien hatte es im Gegensatz zu Kroatien noch schwerer, ein Image aufzubauen. Es war eine Vielvölkerrepublik im Vielvölkerstaat und dadurch schwer vermittelbar, weshalb dort nun Krieg herrschte. Man hoffte auf das politisch einflussreiche Amerika und nahm am 23. Juni 1992 ebenfalls die PR-Agentur *Ruder Finn* unter Vertrag. Laut Eigenauskunft im Rechenschaftsbericht des amerikanischen Justizministeriums verfolgte *Ruder Finn* das Ziel, die Tragödie Bosniens und das Stillschweigen der westlichen Politik publik zu machen. Dies geschah durch gezielte Platzierung von Leitartikeln in großen Tageszeitungen, Kontakten zu Medienvertretern und Politikern, oder Beratertätigkeiten für den Sicherheitsrat bezüglich der SC RES 770/771. Das dichte Netzwerk, das die Agentur gesponnen hatte, bot der Regierung Izetbegovic eine große Plattform, um den Konflikt aus ihrer Sicht darzustellen.¹⁷⁸ Als Vorteil erwies sich das schon kreierte Negativimage der Serben „in ihrem nationalen Größenwahn sich Teile Bosnien-Herzegowinas einverleiben zu wollen“, so dass die Lesart des Konfliktes demselben Muster wie Kroatien folgte. Da vorhandene Images leichter aufgenommen werden als Neue, konnten die Informationen umso wirksamer gestreut werden.¹⁷⁹

In den Balkankriegen waren mehr als dreißig amerikanische PR-Agenturen für die Kriegsparteien tätig, neunzig Prozent davon für die serbischen Kriegsgegner. Der größte Coup war die Gewinnung der jüdischen Kreise, so dass man mit einem Schlag die Serben mit den Nazis gleichsetzen konnte und Begriffe wie Völkermord, Genozid, Holocaust, Auschwitz verwendet werden konnten. Aus historischen Gründen war dies kein leichtes Unterfangen, da die Geschichte Kroatiens und Bosnien-Herzegowinas antisemitische Tendenzen aufwies. Das Buch von Tudman *Irrwege der Geschichte*¹⁸⁰ wurde zudem des Antisemitismus bezichtigt. Skepsis gab es auch gegenüber der Izetbegovic' islamischen Deklaration von 1970, der einen fundamentalistischen Islam in Bosnien forderte.¹⁸¹ Über die problematische Bezeichnung Holocaust und Genozid schrieb George Kenney, der ehemalige Leiter der Jugoslawien Abteilung im US State Department, in einem Artikel im April 1995 im *New York Times-Magazine*. Er stützte sich in seinen Berechnungen über die tatsächlichen Opferzahlen auf Quellen des Roten

¹⁷⁷ Vgl. Beham (1996), S. 163/164

¹⁷⁸ Vgl. Rechenschaftsbericht von Ruder Finn an das US-Department of Justice, 30. November 1992, No. 4315

¹⁷⁹ Vgl. Beham (1996), S. 170ff

¹⁸⁰ Vgl. Tudman, Franjo: *Bespuca povijesnih zbivanja*, Zagreb 1979

¹⁸¹ Vgl. Izetbegovic, Alija: *Islamska deklaracija*, Sarajevo 1990, and *The Islamic Declaration*. Sarajevo 1990

Kreuzes und anderer seriöser Analytiker, dass die „epische“ Zahl von 250.000 Opfern nicht haltbar sei, sondern schätzte sie auf 25.000 – 60.000. Er wolle keine „Zahlenhuberei“ betreiben, meinte aber, dass es eine Rolle spiele, wenn mit Begriffen wie Holocaust operiert werde, weil dies die Maßstäbe bezüglich anderer Konflikte verschiebe.¹⁸²

US-Oberstleutnant John E. Sray¹⁸³, Chef des UNPROFOR-Nachrichtendienstes, resümierte, der größte Verlust den die Serben erlitten hätten, sei der Propagandakrieg gewesen. Die PR-gesteuerte Kampagne war, so Sray: „erfolgreich in der einseitigen Darstellung nur von Serben begangenen Verbrechen, die alle anderen moralischen Urteile korrumpierte. Leidende Serben in muslimischen Gefangenenlager wurden dargestellt als leidende Muslime in serbischen Lagern; die ethnische Säuberung von Seiten der Bosnier wurde ignoriert; Statistiken von Mischehen wurden aufgeblasen, um das Bild einer friedlichen Koexistenz vor dem Krieg zu manipulieren; das Ausmaß der Unterstützung (der bosnischen Serben) durch Serbien wurde ebenfalls aufgeblasen oder erfunden, um Handelssanktionen oder Embargos zu erzwingen; militärische Vorteile der bosnisch-serbischen Armee, wurden erklärt mit der angeblich mangelhaften Ausrüstung der Muslime; über bosnisch-muslimische militärische Offensiven (viel häufiger als serbisch-bosnische) wurde absichtlich nicht berichtet; Behauptungen über Massenvergewaltigungen wurden willkürlich produziert und von den Medien verbreitet; und die Aufzählung lässt sich mit viel abscheulicheren Beispielen fortsetzen, die von der Öffentlichkeit ohne die geringsten Zweifel hingenommen wurden.“¹⁸⁴

Um eine gerechte Politik zu machen, muss laut Mira Beham mit vier Mythen aufgeräumt werden: Erstens die bosnischen Muslime als unschuldige Opfer der serbischen Aggression zu sehen, denn teilweise hätten sie die Serben bewusst provoziert, um sie zu militärischen Gegenangriffen zu bewegen, wie die Stationierung von Artillerie am Kosevo-Krankenhaus in Sarajevo zeige. Von dort wurde auf serbische Stellungen gefeuert, woraufhin die Serben gezwungen waren, auf das Krankenhaus zu schießen. Durch den zweiten Mythos, die Bosnier seien militärisch inkompetent, da es an guter Ausrüstung mangle, hätten sie die Internationale Gemeinschaft zwingen wollen, das Waffenembargo gegen Bosnien-Herzegowina aufzuheben. Bei einer zahlenmäßigen

¹⁸² Kenny, George: “The Bosnia calculation: How many have died?” In: The New York Times Magazine, 23. April 1995, siehe auch Beham (1996), S. 190

¹⁸³ Vgl. Sray, Lieutenant Colonel John: „Selling the Bosnian myth to America – Buyer Beware“. Foreign Military Studies Office, Fort Leavenworth, Kansas, Oktober 1995 (<http://fmso.leavenworth.army.mil/documents/bosnia2.htm>.(01.06.2008)

¹⁸⁴ Vgl. Beham (1996), S. 178-179

Überlegenheit seitens der bosnischen Muslime (140.000 gegenüber 70.000 bosnische Serben), sei das größte Hemmnis die schlechten militärischen Strukturen und die Inkompetenz der Offiziere gewesen. Dem dritten Mythos, die bosnischen Muslime seien die rechtmäßigen Eigentümer des bosnischen Territoriums, müsse widersprochen werden: Schon vor dem Krieg seien 64 Prozent des Territoriums überwiegend von Serben besiedelt gewesen, da sie, im Gegensatz zu den Muslimen, die Handel betrieben und sich überwiegend in Städten angesiedelt hatten, eine agrare Lebenskultur besäßen. Der vierte Mythos, die bosnische Regierung vertrete eine multiethnische, liberale Demokratie westlichen Zuschnitts, sei nicht aufrechtzuerhalten. Denn propagandistisch habe die Regierung durchaus diese Ziele vertreten, die insbesondere an den Westen gerichtet gewesen seien, um Unterstützung zu erhalten. Gleichzeitig seien die städtischen Eliten von einem liberalen Weltbild geprägt gewesen, jedoch konnten in Segmenten der Gesellschaft und Institutionen durchaus auch Elemente einer islamischen Radikalisierung ausgemacht werden.¹⁸⁵

Ähnliche Ansichten, wie die der Journalistin Beham und US-Oberstleutnant Sray, teilten auch andere Militärs, die in Bosnien stationiert waren: Die UNO habe den Propagandakrieg gegen die bosnische Regierung verloren und Generäle wie Briquemont, Rose oder MacKenzie hätten sich als ‚pro-serbisch‘ diffamieren lassen müssen. Dieses Argument vertritt beispielsweise auch der amerikanische Journalist David Rieff in seinem Buch *Schlachthaus*. Jedoch macht er keinen Hehl aus seiner pro-bosnischen Haltung und seiner Überzeugung für den parteiischen Journalismus.

Im Gegensatz zu Bosnien richtete sich der serbische Propagandafeldzug nicht nach außen, sondern an die eigene Gesellschaft. Das Totalembargo verhinderte die Beauftragung einer PR-Agentur. So musste die Agentur *Saatchi & Saatchi*, den Auftrag ablehnen, da die Kommunikationswege aus Serbien heraus weitgehend abgeschnitten waren.¹⁸⁶

Noel Malcom konstatierte, nachdem er in den Jahren 1991 und 1992 *Radio Television Belgrad* gesehen hatte, er könne nachvollziehen, weshalb viele einfache bosnische Serben zur Überzeugung gelangt seien, dass sie von Ustascha-Horden, fundamentalistischen Dschihadisten oder wem auch immer bedroht werden. Das könne

¹⁸⁵ Vgl. Beham (1996), S. 179-182

¹⁸⁶ Beham (1996), S. 192

man sich ungefähr so vorstellen, als ob das ganze amerikanische Fernsehen vom Ku-Klux-Klan übernommen werde.¹⁸⁷

Durch die internationale Dämonisierung und durch vereinfachte Berichterstattung, wurden die Serben leichter zugänglich für nationalistische Propaganda. Der größte Zersetzungsfaktor für die serbische Zivilgesellschaft war, dass die Serben, die von der ganzen Welt als Aggressor wahrgenommen wurden, sich als die Opfer fühlten oder sich seitens ihrer Politiker die Opferrolle haben einreden lassen – fast wie eine kindliche Trotzreaktion. Dass es soweit kommen konnte, hängt mit dem Zerfall des gemeinsamen jugoslawischen Kommunikationsraumes zusammen. Denn parallel zu dem Zerfall auf wirtschaftlicher Ebene, zerteilte sich in Jugoslawien auch der gemeinsame Kommunikationsraum. Seit Beginn der 1970er Jahre hatte jede Republik ihren eigenen Fernsehsender, was sich insbesondere Milošević zu Nutze machte.

„Tatsächlich man kann sagen, dass die serbische Öffentlichkeit lange vor dem Ausbruch des realen Krieges einen virtuellen erlebte – einen virtuellen, der die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion verschwimmen ließ, so dass der Krieg zu einem Konsortium wurde, in dem die Schlacht auf dem Amselfeld von 1389, der 2. Weltkrieg und der Krieg in Bosnien zu Momenten eines einzigen Geschehens wurden“¹⁸⁸, so Mary Kaldor.

Und Dina Iordanova resümiert:

“As a result of mass-mediated indoctrination, each side is convinced that the other is intent on killing them as soon as the possibility arises. A potential aggressive action would then seem justified, as it is seen as preventing a situation in which one is liable to be vanquished. It is only in this process of consolidating the pillars of national identity by cultivating the image of the enemy that the stress on tradition, history and culture becomes important.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ Malcom, Noel: Geschichte Bosniens, Frankfurt aM 1996, S. 288

¹⁸⁸ Kaldor, S. 73

¹⁸⁹ Iordanova (2001), S.168

3.3.2 Komplexitätsreduzierung in den Fernsehnachrichten

„Was weiß der, der statt der Sache einzig deren Bild zu Gesicht bekommt oder, wie in den Fernsehnachrichten, ein Kürzel von einem Bild oder, wie in der Netzwelt ein Kürzel von einem Kürzel?“¹⁹⁰ **Peter Handke**

Einen weiteren wichtigen Aspekt in Hinblick auf die Berichterstattung über die Staatszerfallskriege um die Nachfolge Jugoslawiens ist das von den Medien transportierte Bild des ‚alten Hasses‘, das gebetsmühlenartig als Kriegsgrund heruntergebetet wurde. Wobei in Betracht gezogen werden muss, dass nach dem Ende des Kalten Krieges, es für die Medien ungleich schwerer wurde, die weltweit stattfindenden Konflikte der Öffentlichkeit zu erklären, da gängige Muster zur Einordnung fehlten. Diese Leerstelle konnte durch ethnische Interpretationsmuster gefüllt werden. Als massives Problem der Berichterstattung, stellte sich heraus, dass ethnische Differenzen nicht als sozialer Prozess verstanden wurden, sondern als natürlich gegeben. Es kann daher durchaus als ein Versäumnis der westlichen Medien gesehen werden, nicht deutlich gemacht zu haben, dass ethnische Unterschiede keine biologischen sind, sondern es sich um soziokulturelle Konstrukte handelt. Erst im Falle des Gewaltausbruchs wird die ethnische Identität zum sozialen Fakt. Die ethnischen Unterschiede werden nicht mehr beschrieben, um Unterschiede der Kriegsparteien zu verdeutlichen, sondern gelten gleichzeitig als Erklärungsmuster, was dazu führe dass Ethnizität als Konzept per se mit Rückständigkeit verbunden und als Synonym für Gewalt benutzt wird. Damit übernehmen die Medien die Logik der Kriegsparteien, denn aus anthropologischer Sicht gibt es keine ethnischen Unterschiede zwischen Bosniern, Serben und Kroaten, wie der Anthropologe Marcus Banks in einem Essay über den Einfluss des Konzepts Ethnizität im Bezug auf die Berichterstattung über Bosnien-Herzegowina schreibt.¹⁹¹

Die Berichterstattung über Peacekeeping-Missions, die gängige Art und Weise um in ‚ethnische‘ Konflikte einzugreifen, ist ebenso wie ihre Ausführung bislang unterentwickelt. Die Verletzlichkeit der Medien, spiegelt zugleich auch die Unsicherheit der Blauhelme vor Ort wider. Die kriegsführenden Parteien verstehen es, auf besonderes zynische Weise die leidende Bevölkerung und die unsichere Position der Blauhelm-Soldaten zu benutzen, um die Medien zu manipulieren. Die Journalisten spielen eine große Rolle in der Erklärung des Konflikts, wissen aber oftmals nicht, wie

¹⁹⁰ Peter Handke: Gerechtigkeit für Serbien, in: Süddeutsche Zeitung vom 5./6./7 und 13./14. Januar 1996

¹⁹¹ Vgl. Banks, Marcus: Ethnicity Bosnia Reports, in: Allen, Tim / Jean Seaton (Hg.): The Media of Conflict. War reporting and Representations of Ethnic Violence, London/New York 1999, S. 135-152, S. 147ff.

sie mit dieser Verantwortung umgehen sollen. So schreibt Jean Seaton in seinem Essay *The New ‚Ethnic‘ Wars and the Media*, dass Journalismus, die Kunst des Umgangs mit Klischees sei. Guter Journalismus könne mit ihnen spielen und die Klischees ins Wanken bringen. Dennoch muss die Sprache der Vermittlung stets so gewählt werden, dass das Publikum ihr auch folgen kann. Unter dem Druck von Deadlines, geringen Nachrichtenwerten und einem Publikum mit geringer Aufmerksamkeitsspanne beginnen viele Journalisten und Redakteure Wörter wie Ethnizität, Tribalismus und Geschichte zu verwenden, um die Neuen Kriege zu verstehen.¹⁹² So sei ein seltsames Paradoxum in der Medienlandschaft entstanden: Naturkatastrophen und Dürren werden anhand von ihren Ursachen erklärt oder man suche nach ihren Ursachen, doch bei Bürgerkriegen gibt man sich damit zufrieden, dass sie unaufhaltbar und unlösbar seien.¹⁹³

3.4 Kriegsbilder – Bilderkrieg

„Bilder werden erzeugt, Bilder werden unterdrückt, Bilder werden montiert und manipuliert, sie werden hervorgehoben und zum verschwinden gebracht. Niemand glaubt an die ‚Wahrheit‘ dieser Bilder, aber es gibt auch niemanden, der wüsste, wie anders etwas von der Welt zu erhalten ist.“¹⁹⁴ **Georg Seeßlen**

In diesem Kapitel wird die von den Medien geschaffene Bilderwelt auf den Spielfilm transformiert. Einige essentielle theoretische Überlegungen über die Kriegsbilder und ihr Zeichensystem werden miteinbezogen. Zudem wird ein kurzer Abriss zu Krieg und Massenkultur vorangestellt. Das Spannungsfeld zwischen Kriegsbildern und Massenkultur, das das kulturelle Gedächtnis formt, soll in Folge zu den Bildwelten des Films hinführen. Denn: „Die Prägekraft von Spielfilmen übersteigt den Gehalt der Nachrichten, die sich nur mit dem Tagesgeschäft befassen, um ein vielfaches. Für das kulturelle Gedächtnis scheinen sie unverzichtbar.“¹⁹⁵, so Preußner und betont außerdem, „[...]dass man in der Regel durch die Medien Zugang (informativ oder deutend) zum Kriegsgeschehen bekommt, ist keine Theorie, sondern eine Binsenweisheit. Immer wird

¹⁹² Vgl. Seaton (1999), S. 59

¹⁹³ Vgl. Seaton (1999), S. 60

¹⁹⁴ Seeßlen, S. 7

¹⁹⁵ Preußner, S. 21

ein Bild der Wirklichkeit konstruiert, wenngleich mit unterschiedlichen Aussageimpulsen.¹⁹⁶ Daraus folgert er:

„Die meisten aber wissen, was sie vom Kriege wissen, durch die Medien, genauer – für die heutige Zeit – durch Massenmedien. Medienkanäle liefern die Neuigkeiten über Waffengänge und Zerstörungen, der Eroberungen und Verluste. Medienkanäle deuten in ihren fiktionalen Sparten, insbesondere Spielfilm und Literatur, das über Medien erlebte für die Gesellschaften und ihre Erinnerungskulturen aus.“¹⁹⁷

3.4.1 Krieg und Massenkultur im kollektiven Gedächtnis

Die Grenzen zwischen Massenkultur und Krieg sind fließend geworden. 1980 zog der Schauspieler Ronald Reagan ins Weiße Haus ein und suchte dort nach dem ‚War Room‘ aus dem Film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Kubrick, UK 1964). 1983 benannte er sein Raketenabwehrsystem *Star Wars*, nach dem gleichnamigen Film von George Lucas, der sich erfolglos gerichtlich dagegen wehrte.¹⁹⁸

Tom Holert und Mark Terkessidis beschreiben in ihrem Buch *Entsichert - Krieg und Massenkultur im 21. Jahrhundert* die Neuen Kriege als massenkulturelle Kriege, die sich insbesondere durch die kommerziellen Bilder konstruierten. An dem *War on Terror* werde dies besonderes sichtbar: der Krieg werde verallgemeinert und kulturisiert, habe keine zeitlich und räumliche Begrenzung, sondern sowohl im Zentrum wie an der Peripherie fände die Vermittlung auf der Ebene der symbolischen Kommunikation statt.¹⁹⁹ „Im massenkulturellen Krieg werden die Kämpfer, die Kommunikationsmittel, die Legitimation sowie die Ziele in der Massenkultur produziert.“²⁰⁰ Zudem würden Konflikte außerhalb des Westens auf die Hollywood-Formel „arme Opfer, böse Täter“ reduziert. Schurken wie Milošević und Saddam Hussein würden „hollywoodesk“ überzeichnet.²⁰¹ An den Kriegsschauplätzen, wie dem ehemaligen Jugoslawien, ist der Krieg ein „Krieg als Kultur der Massen“ – die Bevölkerung, insbesondere die Jugend wird durch den Krieg sozialisiert, „und richten ihre Lebensweise, ihre ‚Landkarten der Bedeutung‘, aber

¹⁹⁶ Preußner, S. 21

¹⁹⁷ Preußner, S. 21

¹⁹⁸ Vgl. Holert / Terkessidis, S. 49

¹⁹⁹ Vgl. Holert / Terkessidis, S. 67ff

²⁰⁰ Holert / Terkessidis., S. 12

²⁰¹ Vgl. Holert / Terkessidis, S. 14

auch ihre ästhetische Produktion auf den Krieg ein.“²⁰² Während in Hollywood-Filmen Helden glorifiziert werden, schaffen es Warlords wie Arkan (Siehe Kapitel Rambos Aura) selbst zu einer lebenden Legende nach bestem Hollywood-Vorbild zu werden. Krieg als „Kultur der Massen“ bezieht sich von der Definition her auf Kaldors These, dass das Kriegsziel der Neuen Kriege, die Politik der Identität ist. Durch die kulturelle Überformung des Konflikts, dienen kulturelle Symbole zur Abgrenzung vom Anderen.²⁰³

3.4.2 Bilder als Zeichen

Fotografisches Material wirkt dominant gegenüber dem bewegten Bild. Denn Fotografien setzen sich besser ins Gedächtnis als bewegte Bilder, da das Gedächtnis mit Standbildern arbeitet. Fotografien über Gräuel belasten, weil sie als Dokumente wahrgenommen werden. Ihr Verfahren zwingt zur Genauigkeit. Das Gezeigte ist Abbild der Wirklichkeit.²⁰⁴ „Mit Sprache hingegen kann die Realität nur vermittelt wiedergegeben werden. Dieser fundamentale Einwand gilt für Fakten, für Fakes und Fiktionen gleichermaßen. Nachrichten vom Krieg wollen Wahrheitsaussagen sein; schlimmstenfalls spiegeln sie das nur vor, um zu fälschen.“ Die fiktionalen Bildmedien hingegen, leisten eine Art der Aufarbeitung des Kriegstraumas.²⁰⁵ Und setzen damit den Krieg in das kollektive Gedächtnis. Bilder haben einen Anspruch auf Wahrheit, auch wenn sie nur montierte Ausschnitte sind, ist die Kamera in der Lage, die Dimensionen zu verfälschen.²⁰⁶ Interessant ist, dass der Mythos der Authentizität der Bilder nicht nachgelassen hat, auch wenn wir wissen, dass Bilder gefälscht werden können.²⁰⁷ Bilder werden bevorzugt dazu benutzt den Wahrnehmungshorizont der Menschen zu beeinflussen. Denn Bilder wirken unmittelbar auf die kognitive Landkarte, die sich der Mensch von seiner Umwelt macht und die bei der Bewertung von Situationen hilft. Diese spiegelt wider, wie sich der Mensch seine Wirklichkeit denkt und nicht wie sie wirklich ist.²⁰⁸

²⁰² Holert / Terkessidis, S. 66

²⁰³ Vgl. Holert / Terkessidis, S. 15

²⁰⁴ Vgl. Preußner, S. 14-15

²⁰⁵ Preußner, S. 20

²⁰⁶ Vgl. Rüdiger Voigt: Der Kampf um die Herzen. Filme als Waffen der Kriegspropaganda, in: Stefan Machura, Rüdiger Voigt: Krieg im Film, S. 23-57, S. 23 (23-57)

²⁰⁷ Vgl. Voigt, S. 26

²⁰⁸ Vgl. Voigt, S. 27

Kriegsbilder sind unterschiedlich, es gibt nicht das Bild, die Verbildlichung des Krieges, kein Zeichen des Krieges. Jedoch kann von zwei Hauptzeichensystemen gesprochen werden: das Erste dient zur Abschreckung. Die Darstellung von Gewalt, soll dessen Legitimation entziehen. Wobei eingewandt wird, dass dieses moralische Ziel, durch die Vielzahl der Bilder mittlerweile erreicht sein müsste. Somit wird argumentiert, dass durch das Überangebot von Gewaltdarstellungen ein Abstumpfen in der Wirkung eingetreten sei.²⁰⁹ Das zweite Zeichensystem dient zur Legitimation von Gewalthandlungen. In diese Kategorie fallen beispielsweise Werbefilme der Armeen zur Rekrutierung, aber gewissermaßen auch jene Filme, in denen „für eine gerechte Sache“ gekämpft werde.

„So leitet die Frage nach Motiven, die zu verschiedenen Zeiten und unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen als ‚echte‘ Bilder vom Krieg gelten über zu den Rezeptionsbedingungen der Bilder.“²¹⁰

Der Kult der Nähe hat im Journalismus Einzug gehalten – ein ‚Kult von Augenzeugenschaft und Evidenz‘, nennt es Tom Holert. „Die Kamera soll also ein zuvor visuelles Unbewusstes sichtbar und einer Bewertung zugänglich machen.“²¹¹ Das Bild soll eine emotionale Reaktion der Abneigung gegenüber der Gräueltat hervorrufen, doch die zweidimensional in Serie produzierten Bilder schaffen das immer weniger, der Zuschauer wendet sich ab. Der Kontext der Bilder des Konfliktes erscheint prinzipiell unverständlich. „Ohnehin ist das Foto strukturell, wie Roland Barthes geschrieben hat, eine ‚Botschaft ohne Code‘. Zunächst ist es scheinbar wenig mehr, als eine Abbildung dessen, was irgendwo wirklich passierte. Erst durch die Verweise auf den überlieferten Zeichenvorrat des Publikums, erhält das Bild einen Zusammenhang.“²¹² Also muss ein Kontext aus dem Zeichenvorrat der Zuschauer konstruiert werden, das kann zum einen mit historischen Allegorien geschehen, hierbei sei der Zeichensatz allerdings gering. Daher wird bevorzugt die Holocaust-Allegorie verwendet. Diese ruft zur Tat auf, einen potentiellen Genozid unter allen Umständen zu verhindern. Die Allegorie des Zweiten Weltkrieges verweist hingegen auf einen ‚gerechten‘ Krieg, Vietnam dagegen ist eher als ‚Warnung‘ zu verstehen. Die andere Möglichkeit ist die Verwendung kulturell verankerter Symbole, welche aus dem ‚Archiv des eigenen kulturellen Imaginären‘

²⁰⁹ Vgl. Jens Baumgarten, Jens Jäger, Martin Knauer. Krieg als inszenierte Wahrheit?, in: Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.), Frankfurt aM 2003, S. 12

²¹⁰ Baumgarten, S. 13

²¹¹ Holert / Terkessidis, S. 184

²¹² Holert / Terkessidis, S.185, siehe auch Roland Barthes: Die Photographie als Botschaft, in: ders. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt aM 1990. S. 11-27

stammen. „Als Ergebnis entsteht ein Bild, das den Prozess einer De- und Rekontextualisierung durchlaufen hat.“²¹³

Wenn ein Bild zum Symbol des Krieges auf dem Balkan geworden ist, ist es das Konterfei von Milošević. Die Opfer wurden im Gegensatz zu den Tätern nicht individualisiert. Sie zeigen Flüchtlingsströme oder ausgemergelte Internierte hinter Stacheldraht – aber die Ikonographie dieser Bilder ist schon besetzt, auch wenn gerade hier die Rekontextualisierung bewusst gewollt war, eben um auf die Holocaust-Allegorie zu verweisen. Das Bild vom ‚Schlächter des Balkan‘ visualisierte den gesamten Konflikt eines Jahrzehnts auf dem Balkan. „Durch die Individualisierung des Konflikts befand sich das westliche Publikum dem Bösen quasi von Angesicht zu Angesicht gegenüber.“²¹⁴

Milošević wurde zur perfektionierten Metapher für Schuld und Verantwortung. „Die Medien erlaubten die Individualisierung als Simulation von Face-to-Face-Kommunikation und der Politik die Simulation einer realistischen Handlungsoption.“²¹⁵

Die Bildkommunikation des zweiten persischen Golfkrieges oblag hingegen einer unterschiedlichen Strategie. Durch das Nichtvorhandensein von Journalisten am Boden gibt es kein dominantes Standbild. Man redete von chirurgischen Eingriffen – das klingt sauber, nicht nach Tod und Verwüstung und tatsächlich galt die Maxime den Tod aus der Bilderwelt auszublenden.²¹⁶ Die Effizienz des Krieges scheint im Bild manifest geworden zu sein.²¹⁷ Die Reduktion des Bildes auf den Volltreffer, den Strike der Rakete, kommt der Erinnerungsleistung positiv entgegen.²¹⁸ Hinsichtlich der untersuchten Bilder des Golfkrieges wurde festgestellt, dass sie keine Assoziationen mit Krieg wecken, sondern eher an Videospiele erinnern (nicht zuletzt weil in den Raketen Kameras eingebaut waren und der Zuschauer somit den Blick aus der Perspektive des Flugkörpers einnahm). „Die Verknüpfung von Krieg und Videospiele wurde so als neue Form der Wahrnehmung und der Kriegführung erfunden.“²¹⁹ Peter Loizos sieht den technischen Triumph des Golfkrieges als „pessimistischen Ausblick in die Zukunft“, es sei denn wir finden Wege die Komplexität und Kausalität in Bilder zu fassen, die

²¹³ Holert / Terkessidis, S. 186

²¹⁴ Holert / Terkessidis, S.195

²¹⁵ Vgl. Holert / Terkessidis, S. 196

²¹⁶ Vgl. Lohoff, Markus: Krieg zwischen Science und Fiction. Zur Funktion technischer Bilder im 2. persischen Golfkrieg, in: Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.), Frankfurt aM 2003, (S. 105-132), S. 105

²¹⁷ Vgl. Lohoff, S. 105

²¹⁸ Vgl. Lohoff, S. 112

²¹⁹ Lohoff, S. 119

Abstraktion, die funktionale Zerstörung, die Abkopplung von normaler menschlicher Erfahrung, sonst müssen wir uns entweder mit der Trivialisierung oder Glorifizierung von Kriegsbildern zufrieden geben.²²⁰ Markus Lohoff rät dem Rezipienten deshalb: „Will man Bildberichte in angemessener Weise als Informationsmedium nutzen, dann darf man nicht deren Suggestionskraft erliegen, sondern ihre Konstruktivität und Kontextualität erfassen.“²²¹

„Bilder sind ihrem Wesen nach mehrdeutig. Sie sind nie bloß wahr oder falsch, sondern zuerst suggestiv. Ein nicht gefälschtes Bild muß nicht notwendig die Wahrheit sagen, und ein gefälschtes Bild verrät zumindest etwas Wahres über die Beziehung von Sendern und Empfängern.“²²², hält Seeßlen fest. Das Buch *Krieg der Bilder - Bilder des Krieges* von Georg Seeßlen befasst sich mit den Kriegsbildern im *War on Terror*, dennoch lassen sich auch Rückschlüsse ziehen zu den Ereignissen auf dem Balkan: es geht hierbei um drei komplexe Systeme, „[...]die miteinander ein weiteres meta-komplexes System ergeben: die Medien, der Krieg und der politisch-ökonomische Zusammenhang. Diese drei Systeme verhalten sich nicht mehr hierarchisch zueinander, sondern schieben einander an und schaukeln sich hoch. So wenig nun jedes einzelne dieser Systeme hinreichend zu beschreiben ist, so wenig ist es von irgendeiner Seite her zu ‚kontrollieren‘. Die Produktion der Bilder, das Marktgeschehen und der Krieg sind unbeherrschbar.“²²³

„Das komplexe System Krieg und das komplexe System Bilderproduktion haben einen Versuch der Verschmelzung unternommen.“²²⁴, schlussfolgert Seeßlen.

²²⁰ Vgl. Loizos, Peter: A Duty of Care?. Three Granada Television Films Concerned with War, in: Allen, Tim / Jean Seaton (Hg.): *The media of Conflict: War Reporting and Representations of Ethnic Violence*. London/New York 1999, S. 102-124, S. 105

²²¹ Lohoff, S. 106

²²² Seeßlen, S. 44

²²³ Seeßlen, S. 8

²²⁴ Seeßlen, S. 17

3.5 Krieg und Film

Nachdem das vorangegangene Kapitel ausführlich der Rolle und dem Einfluss der Bilderwelt der TV-Nachrichten gewidmet wurde, ergibt sich die Fragestellung, inwieweit die Nachrichtenbilder die ästhetische Grundlage für die Spielfilme bilden. Ob die Narrative der ‚News‘ sich auch im Spielfilm widerspiegeln, wird dann in den Filmanalysen behandelt.

Wichtig für die Herleitung sind daher zum einen, eine Diskussion über das Genre Kriegsfilm und zum andern, die visuelle Politik und Wahrnehmung der Zuschauer.

3.5.1 Das Genre Kriegsfilm und seine Stilmittel

3.5.1.1 Begriffsdefinition Kriegsfilm und sein Diskurs

Im Zuge von *Nine-Eleven* und dem *War on Terror* hat die Genre-Diskussion über den Kriegsfilm einen neuen Schub bekommen, nicht zuletzt wegen der Kriege der 1990er Jahren. Nach dem 2. Golfkrieg setzte ein Revival an Filmen über den 2. Weltkrieg ein. Laut Holert ist das folgendermaßen erklärbar: „Der Kampf für eine gerechte Sache weckt Nostalgie in Zeiten eines Krieges, der schwer verständlich ist.“²²⁵

Bis zum Paradigmenwechsel durch den Vietnamfilm wurde Kriegsfilm wie folgt definiert: Der Kriegsfilm ist die „filmische Reflexion technischer moderner Kriege seit dem 1. Weltkrieg“, die sich im „Rahmen von historisch verbürgten Kriegen“ bewegt und als wichtiges Merkmal den „Kampf“ aufweist.²²⁶ In Historienfilmen wie *Alexander* (Oliver Stone, USA 2004) oder *Troja* (Wolfgang Petersen, USA 2004), finden viele Schlachten statt, dennoch gelten sie nicht als Kriegsfilme. Bürger legt die Definition nicht so eng und ordnet auch Action-Filme, wie *Rambo* (Sylvester Stallone, USA 2008) oder *The Matrix* (Andy Wachowski / Larry Wachowski, USA 1999) dem Genre Kriegsfilm zu, da sie kriegerische Botschaften transportieren. Jedoch hält er den Begriff Kriegsfilm für unzureichend und führt daher den Begriff des kriegssubventionierten Films²²⁷ ein und bezeichnet damit all jene Produktionen, die den Krieg weder verharmlosen noch

²²⁵ Vgl. Holert / Terkessidis, S. 58

²²⁶ Vgl. Peter Bürger (2007); S. 46

²²⁷ Vgl. Peter Bürger (2007) S. 46ff

glorifizieren, aber Krieg als Option zur Lösung von Konflikten anbieten. Dazu gehören auch Science-Fiction-Filme. Denn das Perfide dabei ist, dass Krieg massenkulturell hoffähig gemacht und nicht etwa als etwas Unmenschliches abgetan wird. In der Vergangenheit haben sich die Menschen bekriegt, tun es heute noch und demzufolge auch in der Zukunft. Hinzu kommt, dass, wie Peter Bürger nachzeichnet, insbesondere das Science-Fiction-Genre das Potential hat, die technologischen Entwicklungen des (US)-Militärs positiv in Szene zu setzen.

Mit einbezogen werden aber auch Filme, in denen der Krieg nicht unmittelbar sichtbar ist und lediglich die Folgen eines Krieges gezeigt werden. Hier hat sich auch z.B. das Sub-Genre der Heimkehrerfilme herausgebildet, zu denen *Rambo I* (Ted Kotcheff, USA 1982) gerechnet wird.

Petersen argumentiert in eine andere Richtung und zieht eine klare Trennlinie zwischen Historienfilm und Kriegsfilm. Anders als beim Kriegsfilm bleiben beim Historienfilm „[...]Darstellung und auch Legitimation dieser Kriege gänzlich arbiträr sowie das dargestellte politische System. Ob historisch belegbar oder nicht, bleiben sie kaum mehr als eine filmische Behauptung. Die Kriege des 20. Jahrhunderts sind jedoch geprägt vom politischen Habitus der Gegenwart, und innerhalb ihrer Darstellung vermag der Zuschauer sehr wohl zwischen Recht- und Unrechtmäßigkeit einer geführten Auseinandersetzung zu unterscheiden. Gleichwohl sich diese Kompetenz allzu oft nur auf dürftiges Faktenwissen und eine Vielzahl fragwürdiger Klischees stützt, die zudem meist fiktionalen Medien und weniger dem Geschichtsunterricht entstammen.“²²⁸

Die sehr enge Definition, dass Kriegsfilme Schlachten beinhalten, ist insbesondere in Bezug auf die Neuen Kriege nicht mehr haltbar, da schon die Abhandlung über die Neuen Kriege gezeigt hat, dass Schlachten zwischen den zwei Feindparteien nicht im Zentrum der Kriegshandlungen stehen. Es zeichnet sich daher eine Definition ab, die all diese Phänomene mit einbezieht und letztendlich die Trennlinie zwischen Kriegsfilm und Anti-Kriegsfilm auflöst. Beispielsweise der Film *Jarhead* (Sam Mendes, USA 2005) über den Irakkrieg handelt davon, dass Soldaten nicht zum Schuss kommen, in *Welcome to Sarajevo* sind die Protagonisten Journalisten, in *Warriors* UNO-Blauhelme. Der Feindbeschuss ist marginal. So richtig gekämpft wird selten. Trotzdem dient der Krieg all diesen Filmen als Handlungshintergrund.

Kriegsfilme, auch wenn sie auf realen Ereignissen beruhen, sind in ihrer Kriegserfahrung meist auf andere Kriege transferierbar. Was allerdings nicht gleich zu setzen ist mit einer Loslösung zeitgeschichtlicher Referenz. Das Gegenteil ist der Fall,

²²⁸ Petersen, S. 137/138

gerade der Bezug zu realen Ereignissen und der Versuch, dokumentierte Konflikte und Kriege in ein quasi fiktives Spielfilm-Milieu zu verlegen, macht die Spannung des Films aus. „[...] Die betrifft nicht mehr nur eine Gegenüberstellung von *facts* und *fiction*, von geschichtlicher Wahrheit nachgestellter oder deren virtuellen Animation. Es geht auch um Biographien, um Lebenswege und Lebenslügen, um eine kaum in Worte fassbare Gefühlswelt, die mit dem Thema Krieg und Frieden verbunden ist.“²²⁹

Die Interpretation von Kriegsfilmen findet nicht vordergründig aufgrund ihrer Faktizität statt, sondern anhand ihrer Inszenierung. Weiter stehen die Vermittlung des Kriegsgeschehens und ihre Aufarbeitung im Zentrum. Kriegsfilm mal als sorgloses Actionspektakel, mal als differenzierte Kritik. Sie etablieren eine ethische Ästhetik, um zu zeigen wie schmutzig und grausam der Krieg ist.²³⁰

Der Krieg wird anhand einer Operation oder Mission gezeigt, nicht im Allgemeinen, um den Krieg begreifbar zu machen, indem man nur einen Ausschnitt zeigt. Das hat jedoch auch formale filmische Gründe, nämlich die zeitliche und räumliche Grenze.²³¹

Durch die Neuen Kriege kommt es somit zu einer Veränderung des Genres. Bei diesen Filmen ist für simple Feindbildorientierungen oder einseitige Stellungnahmen kein Platz. Denn „[...]die Konflikte sind viel zu komplex, vielschichtig, von historischen oder persönlichen Erfahrungen der Betroffenen geprägt, als dass sie sich in ein einfaches Schwarz-Weiß Schema einordnen ließen oder einem simplen chronologischen Erzählstrang folgten.“²³²

3.5.1.2 Der Anti-Kriegsfilm und seine Abgrenzung zum Kriegsfilm

Der Anti-Kriegsfilm grenzt sich vom Kriegsfilm dadurch ab, dass er die Sinnlosigkeit des Krieges darstellt und den Feind nicht anonymisiert. Im Anti-Kriegsfilm ist das Menschenopfer umsonst, es gibt hier kein höheres Ziel, für das es sich lohnt, sein Leben aufs Spiel zu setzen. Politische Konflikte werden auf dem Rücken der einfachen Soldaten ausgetragen, die sie in ihrer Komplexität nicht verstehen.²³³

²²⁹ Strübel, S. 50

²³⁰ Vgl. Petersen, S. 155

²³¹ Vgl. Petersen, S. 170

²³² Strübel, S. 70

²³³ Vgl. Strübel, S. 9

Als genauere Definition dient: Kriegsfilme seien all jene Filme, die sich mit der direkten oder indirekten Wirkung des Krieges und seinen Folgen auseinandersetzen. Bei der Unterscheidung von Anti-Kriegsfilm und Kriegsfilm wird davon ausgegangen, dass die Gewaltdarstellung im Kriegsfilm quasi einen Selbstzweck verfolgt.

„[...] Im Anti-Kriegsfilm müssen in 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 seiner adäquaten Gestaltung werde die Entmenschlichung, Entgrenzung und Absurdität des Krieges nachvollziehbar.“²³⁴

Wenn man heute die meisten Kriegsfilme und Anti-Kriegsfilme genauer betrachtet, so ist die Unterscheidung der beiden Genres anhand der politischen Intention zu ziehen und weniger anhand der Ästhetik. So meint Preußner, „der Anti-Kriegsfilm ist brutal wie jede Kriegsverherrlichung und im Verlangen abzuschrecken und zu schockieren vielleicht noch forciert auf Gewalt ausgerichtet.“²³⁵, um die Schrecken des Krieges zu verbildlichen.

Der Kriegsfilm arbeitet, vielleicht mehr als andere Genres, mit Klischees. Der Gegner wird automatisch zum Feind, mit dem man kein Mitleid haben darf. Dadurch grenzt er sich vom Anti-Kriegsfilm ab – bei ihm bleiben auch die Gegner Menschen und keine Bestien, die vernichtet werden müssen. Ein anderer Ansatz zur Abgrenzung ist, dass der Anti-Kriegsfilm sich mit der negativen Wirkung und den Folgen für die Soldaten des Krieges auseinandersetzt. Dass jedoch in vielen Fällen eine klare und eindeutige Trennung nicht möglich ist, liegt auf der Hand, insbesondere wenn Kriegsfilm und Anti-Kriegsfilm sich der gleichen Ästhetik bedienen.²³⁶

Kriegsfilme oder Anti-Kriegsfilme spiegeln auch die Bewusstseinslage der Gesellschaft wider, das zeigt sich an dem Paradigmenwechsel des Kriegsfilms zum Anti-Kriegsfilm mit dem Film *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, USA 1979). Nach dem Massaker von My Lai, konnte der Krieg nicht mehr schwarz-weiß gezeigt werden und das Genre wurde zunehmend politisiert.²³⁷

²³⁴ Strübel, S. 44

²³⁵ Preußner, S. 21

²³⁶ Vgl. Machura / Voigt, S. 12

²³⁷ Vgl. Machura / Voigt, S. 11

3.5.2 Kriegsfilm und Wahrnehmung

Krieg ist in unserer Gesellschaft televisuell geprägt, denn der Anteil der Bevölkerung, die an einem Krieg teilgenommen hat oder teilnehmen wird, nimmt, wie bereits erwähnt, stetig ab. In die Friedensmissionen der UNO ist nur ein marginaler Anteil der Bevölkerung involviert. Welche Auswirkung das auf die Soldaten und ihr Umfeld haben kann, zeigt der Film *Warriors* recht deutlich (siehe Kapitel 4). Der 1. und 2. Weltkrieg durchzog noch alle Schichten und gesellschaftlichen Gruppen und war damit ein Kollektivereignis, ebenso gilt das bedingt auch für den Vietnamkrieg und den derzeitigen Irakkrieg für die USA.

Trotz vieler globaler Konflikte gibt es nur wenige unter ihnen, die über die Nachrichtendauer hinweg emotionales Engagement erlangen. Kino bietet sich hierfür als fiktionales Analogon zu den journalistisch-neutralen Nachrichtenbildern an²³⁸ – als Aufarbeitung von Inhalten und Ereignissen. Somit hat sich nicht nur die Wahrnehmung der Zuschauer geändert, sondern auch die Wirkungsweise der Filme.

Film ist im visuellen Zeitalter ebenso Ort des kollektiven Gedächtnisses wie Bilder, Fotos, Denkmäler oder Museen. Seit Mitte der 1990er wird daher auch im Diskurs der Geschichtswissenschaft vom sogenannten *pictorial turn*²³⁹ gesprochen. Denn künstlerische Ausdrucksformen wie Film sind maßgeblich an der Konstruktion von Deutungsmustern und kulturellen Selbstverständnissen beteiligt.²⁴⁰

„Mehr als alle anderen Medien verfügt der Film, auch aufgrund seiner visuellen Erziehung der Zuschauer und der Codierung dramaturgischer Effekte über ein reichhaltiges Angebot an emotionalen Wiedererkennungseffekten und Signalwirkungen, die bis in die Tiefenebene der subjektiv erfahrbaren Gefühlswelt reichen. Indem die Grenze zwischen Imagination und Realität, zwischen Fakten und Fiktion nicht mehr erkennbar ist, in dem Maß, in dem die empirische Wahrheit, die Abfolge historischer Ereignisse nicht mehr falsifizierbar oder verifizierbar wird, entwickelt das Medium Film seine ihm eigene Suggestivkraft.“²⁴¹

Genau hierin liegt die Diskrepanz zwischen den ‚alten‘ und den ‚neuen‘ Kriegsfilmen: damit das Genre seine intendierte Wirkung erzielt, muss die gezeigte Kriegshandlung im Allgemeinwissen bekannt sein. Ansonsten ist es dem Zuschauer nicht möglich, den Film

²³⁸ Petersen, S. 133

²³⁹ Siehe hierzu Gerhard, Paul (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006.

²⁴⁰ Vgl. Krause, Peter / Schwelling, Birgit: *Filme als Orte der kollektiven Erinnerung: Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in Apokalypse Now*, in: Strübel, Michael (Hg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse*, Wien 2002, S. 93-108, S. 94ff

²⁴¹ Strübel, S. 8

und seine Handlung zu dekodieren.²⁴² Das Faktenwissen zur historischen oder politischen Sachlage kann durchaus marginal sein und ist oft vermengt mit Klischees oder Halbwissen. Jedoch muss dem Rezipienten die Möglichkeit gegeben werden zwischen Gut und Böse, Richtig oder Falsch zu unterscheiden, um die Handlung in seiner *mental map* einzuordnen. Wenn jeglicher inhaltlicher Bezug fehlt, die Handlung in den eigenen vorhandenen Kontext einzusetzen, kommt der Film beim Zuseher nicht an. Es entsteht eine klassische Sender-Empfänger-Problematik.

Es muss visuell spürbar gemacht werden, was Krieg heißt. Ohne emotionale Betroffenheit des Protagonisten, die auf den Rezipienten umgelegt werden kann, funktioniert der Kriegsfilm im Besonderen und der Film im Allgemeinen nicht. Sich in einen Kriegsfilm einzuleben, wird zunehmend schwierig, wenn die persönlichen Kriegserfahrungen nicht vorhanden sind. So muss mit dramaturgischen, stilistischen Mitteln gearbeitet werden, damit der Krieg im Kinosaal ankommt. Manche Filmemacher meinen, sie müssten den Weg des immer Lauteren, mehr Blut, mehr Realismus gehen. Als Paradebeispiel gilt hierzu *Saving Private Ryan* (Spielberg, USA 1998).

Die Gewaltdarstellung wird als Selbstzweck inszeniert, wenn das Publikum sich an Gewaltszenen befriedigt, oder um Sympathie für die Opfer zu erzeugen. „Ähnlich wie bei Antikriegsromanen gibt es ein Missverhältnis zwischen der ästhetischen Gestaltung und dem Problem der allgemeinen Darstellung von Kriegserfahrung. Die Entmenschlichung der Soldaten, der Bluttausch in dem die Massaker stattfinden, wird zum Vorwand genommen, um Actionszenen zu inszenieren, deren Gewalttätigkeit kaum mehr zu überbieten ist“,²⁴³ resümiert Strübel und fordert, dass für den Betrachter *facts* von *fiction* klar in seiner Codierung getrennt werden müssen, damit erkennbar sei, was Realität, inszenierter Realismus und der durch Bild und Ton dokumentierte Bericht sei.²⁴⁴ Ansonsten hält Strübel es für nicht legitim, sich der Intention eines Anti-Kriegsfilms zu bedienen, um Sadismus, Folter oder Vergewaltigung darzustellen.

„Krieg als elementare Erfahrung, vor allem die Verknüpfung mit anderen existenzprägenden Ereignissen wie Liebe und Tod, stößt beim Kinopublikum auf einen hohen Identifikationswert. Denn der einmalige besondere Vorteil des Mediums ist nah dran zu sein und doch weit weg, per Knopfdruck kann man das schreckliche Geschehen verlassen und in die (meist) friedlichere Realität zurückkehren. Authentizität und virtuelle Realität werden hier zusammengeführt und bilden eine Einheit.“²⁴⁵

²⁴² Vgl. Petersen, S. 109

²⁴³ Strübel, S. 65

²⁴⁴ Vgl. Strübel, S. 67

²⁴⁵ Strübel, S. 8

Wer über die Interpretationsherrschaft der Bilder verfügt, bestimmt die Spielregeln, was Richtig und was Falsch ist. Filme sind zu Waffen geworden im Medienkrieg um die ‚Wahrheit‘.²⁴⁶ So schreibt Virilio: „Anders gesagt, geht es im Krieg weniger darum, materielle – territoriale, ökonomische – Eroberungen zu machen als vielmehr darum, sich der immateriellen Felder der Wahrnehmung zu bemächtigen.“²⁴⁷ Denn Film hat Einfluss auf die Gefühlskultur und kann in indirekter Form das Verhalten der Zuschauer steuern.²⁴⁸ Sie zeigen nicht, was die Betroffenen erlebten, sondern sind fiktionale Darstellungen, die auf die Gefühle der Zuschauer zielen.²⁴⁹

Als Ausgangslage für die Wahrnehmung von Krieg und dessen visuelle Rezeption steht in der westlichen Wertegemeinschaft der Konsens der Ablehnung von Krieg, jedoch ist eine wachsende Akzeptanz zu verzeichnen, mit wachsender räumlicher und kultureller Distanz – wenn Gewalt nur ausgeübt, aber nicht erlitten wird.²⁵⁰

²⁴⁶ Voigt, S. 23

²⁴⁷ Virilio, S. 9

²⁴⁸ Vgl. Voigt, S. 24

²⁴⁹ Vgl. Voigt, S. 40

²⁵⁰ Vgl. Baumgarten, S. 11

4. Filmanalysen:

Ästhetik, Narration, Filmsprache der Neuen Kriege

In dem folgenden Kapitel, das die praktische Auswertung der Arbeit bildet, werden wie schon eingangs erwähnt, zwei Filme analysiert: *Welcome to Sarajevo* und *Warriors*.

Welcome to Sarajevo ist eine Kinoproduktion des bekannten Regisseurs Michael Winterbottom und ist die international aufwendigste Produktion über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien. *Warriors* hingegen ist eine BBC-Fernsehproduktion. Beide zeichnen den Blick von außen, also den westlichen Blick auf den Krieg in Bosnien nach, wenn auch auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Sind bei *Welcome to Sarajevo* internationale Journalisten die Protagonisten, so sind es bei *Warriors* die UNO-Blauhelme.

Da sich diese Arbeit mit der Visualisierung der Neuen Kriege befasst, finden die Charakteristika der Neuen Kriege und ihre Akteure besondere Berücksichtigung in der Analyse. Hierbei dreht es sich um die Darstellung der Politik der Identität; brutale Gewaltexzesse, wie Vergewaltigung; die Ökonomie des Krieges; Vertreibung und die Rolle der internationalen Akteure – hier insbesondere die UNO (*Warriors*) und die internationalen Journalisten (*Welcome to Sarajevo*).

Stefan Machura ist der Ansicht, dass sich Kriegsfilme und Anti-Kriegsfilme in der Analyse, insbesondere den formalen Aspekten, kaum unterscheiden. Sowohl bei Anti-Kriegsfilm als auch Kriegsfilm stehen für ihn vier Fragen im Mittelpunkt: (1) Den Stellenwert des Films in seiner Zeit, (2) das reale Kriegsgeschehen, (3) die intendierte Botschaft und (4) die politischen Mythen, die in dem Film umgesetzt werden.²⁵¹ Diese vier Aspekte werden ebenso in der Analyse thematisiert. Daraus folgert Machura:

„Gegenstand der Analyse sind die im Film verwendeten Bilder (Metaphern), Sprache, Formensprache, Deutungsmuster und weitere kulturelle Muster. Daraus ergeben sich Fragen nach der Darstellung des Krieges selbst, der Soldaten, dem Selbstverständnis der kriegsführenden Gesellschaft und der ‚Anderen‘, also des Feindes bzw. Gegners in diesem Krieg. Dabei spielt auch die Ästhetik des Films eine wesentliche Rolle. Die Frage drängt sich auf, inwieweit die im Film dargestellte Gewalt als notwendiges filmisches

²⁵¹ Vgl. Machura / Voigt, S. 15

Ausdrucksmittel eingesetzt wird oder ob sie als Selbstzweck dient und der Verweis auf ihre Notwendigkeit zur Sensibilisierung der Zuschauer lediglich Alibi charakter hat.“²⁵²

Die Analyse wird ebenso folgende Punkte einbeziehen: Erstens was sagen Kriegsfilme über den Kriegsgrund und zweitens wie wird er gezeigt und erzählt?

Der zweite formelle Aspekt der Analyse ist das Konzept der Komplexitätsreduzierung. Dieses dient dazu, die Handlung verständlich zu machen, daher beziehen sich Filme auf Operationen oder Missionen und nicht den gesamten Krieg. Ob diese Verkürzung sich für den Zuschauer als schlüssig erweist, soll in Folge ebenso untersucht werden.

4.1 Welcome to Sarajevo

4.1.1 Schauplatz und Handlung

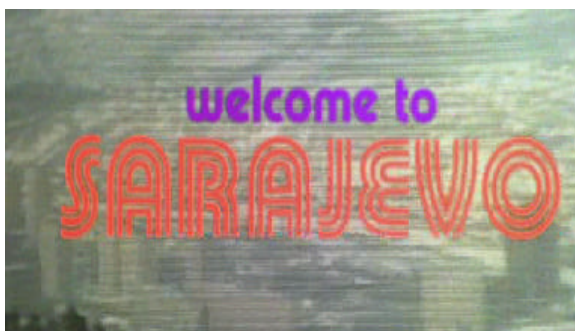
Belagertes Sarajevo 1992: Der britische ITN-Reporter Michael Henderson (Stephen Dillane) und der Amerikaner Jimmy – Flynn – Floyd (Woody Harrelson) sind auf der Suche nach Storys, die ihre Heimatredaktionen interessieren könnten. Zusammen mit der Produktionsleiterin Jane Carson (Kerry Fox) und der freien Journalistin Annie McGee (Emily Lloyd) hasten sie durch Sarajevo und lernen das Leben der Bewohner der belagerten Stadt kennen. Henderson macht eine Reportage aus einem Waisenhaus, in dem etwa zweihundert Kinder direkt an der Frontlinie leben. Er und die Entwicklungshelferin Nina (Marisa Tomei) versuchen, die Kinder aus der Stadt zu evakuieren. Die Fahrt wird von Serben gestoppt, die einige Kinder von ihren Betreuern wegnehmen. Henderson bringt ein kleines Mädchen namens Emira außer Landes und adoptiert sie. Als er ein Jahr darauf zurückkommt, ist die Lage in Sarajevo unverändert.

Sarajevo wurde während seiner Belagerung zu einem Symbol. Zu einer Märtyrerstadt, in der die Bewohner das Ideal einer offenen, multikulturellen Gesellschaft gegen hasserfüllte Nationalisten verteidigten. Viele Bilder des Krieges entstanden in der Stadt und sind im kollektiven Gedächtnis geblieben: Die brennende Nationalbibliothek, die Sniper-Alley, Tote auf den Straßen, Schlangen an Wasserstellen. Hier bekam der Krieg

²⁵² Vgl. Machura / Voigt, S. 15

einen klar definierten Raum und ein Gesicht. Der Krieg war überschaubar, auf die Stadt begrenzt. Dass so viele Bilder aus Sarajevo kamen, liegt sicherlich auch daran, dass der internationale Pressecorps sein Lager im *Holiday Inn* bezogen hatte. Diesem Thema widmet sich der Film *Welcome to Sarajevo* von Michael Winterbottom.

Sonst hatte bis dato die Stadt wenig Aufmerksamkeit erregt, von der Ermordung Franz Ferdinands 1914 ist sie wieder bis zu den Olympischen Winterspielen 1984 in den Winterschlaf gefallen, aber gerade das Bild, dass eine Olympiastadt ein Kriegsschauplatz wurde, erregte die internationale Öffentlichkeit. Somit ist der Titel des Films *Welcome to Sarajevo* gut getroffen - es war der Slogan der Olympischen Spiele (siehe Abb. 1). Und es mag für viele Besucher, während des Krieges zynisch gewirkt haben, die alten Schilder mit dem Maskottchen und dem Schriftzug *Welcome to Sarajevo* zu sehen (siehe Abb. 2). Winterbottom kommt in einem Interview auf die Frage nach dem Filmtitel zu sprechen. Lange war der Arbeitstitel des Films schlicht „Sarajevo“. Denn der Buchtitel der Vorlage *Natasha's Story* sei keine Option gewesen, da der direkte Bezug zu Sarajevo und dem Krieg fehlt. So entschied man sich für den Titel *Welcome to Sarajevo* nachdem mit den Dreharbeiten in Sarajevo begonnen wurde und Winterbottom die alten Werbetafeln der Olympischen Spiele sah.²⁵³



© Miramax Films

Abbildung 1



© Miramax Films

Abbildung 2

²⁵³ Vgl.

http://www.indiewire.com/article/an_interview_with_michael_winterbottom_director_of_welcome_to_sarajevo/ (23.03.2008)

Sarajevo und seine Bewohner wirken sympathisch. Das Bild der Zivilbevölkerung wird verkörpert durch Risto (Goran Visnjic), der als Fahrer für die Journalisten arbeitet, und seine Freunde. Sein Vorgänger wurde entlassen, weil er Benzin abgezweigt hatte. Risto hat in Großbritannien studiert und spricht daher perfekt Englisch. Er spiegelt wider, dass die Zivilbevölkerung von Sarajevo während des Krieges als Identifikationsobjekt der westlichen Öffentlichkeit diente und dementsprechend medial inszeniert wurde. Das typische Bild des Bewohners von Sarajevo war der mittelständisch, multikulturell geprägte Intellektuelle. Genau diesen Typus repräsentieren Risto und seine Freunde. Mit ihnen kann sich auch der westliche Filmzuschauer identifizieren und leidet mit ihnen unter der Belagerung. So endet auch der Film, dass sein Freund ein Konzert unter dem Titel „Save Sarajevo“ gibt. Dies hatte er schon vorher versprochen, sobald Sarajevo auf der Skala der schlimmsten Orte der Welt nicht mehr Nummer 14, sondern die Nummer eins werde.

4.1.2 Ästhetische und narrative Mittel

Welcome to Sarajevo basiert auf *Natasha's Geschichte* des ITN Reporters Michael Nicholson von 1993, das auf wahren Begebenheiten beruht.²⁵⁴ Wie schon eingangs erwähnt adoptierte er ein Mädchen aus dem Waisenhaus. Das Buch beschreibt großteils das Einfügen Natashas in die britische Gesellschaft und die Problematik rund um ihre Adoption.

Im Zentrum des Films steht somit eine Human Interest Story. Iordanova sieht in der Human Interest Story ein typisches Muster der Opferberichterstattung, durch die Emotionalisierung wird der Hintergrund der Konflikte entweder vereinfacht oder gar nicht dargestellt. Der Focus zielt auf eine oberflächliche Emotionalisierung, anstatt sachbezogener Analyse, und dient dazu, das Gewissen der Macher und Zuseher zu befriedigen. Dies wird auch am Film *Welcome to Sarajevo* deutlich. Am besten eignen sich hierzu Kinder, denn die sind per Definition unschuldig. Männliche Opfer treten bei Human Interest Storys nur marginal auf. Somit eignet sich auch die Rettung der Kinder eines Waisenhauses gut für eine Filmhandlung.²⁵⁵

²⁵⁴ Nicholson, Michael: *Natasha's Story*, London 1993.

²⁵⁵ Vgl. Iordanova (2001), S. 191ff

Der Drehbuchautor Frank Cottrell Boyce gab freimütig zu, für den Film gearbeitet zu haben, weil er das Geld brauchte und sagte, er wisse zumindest eine Tatsache über den Krieg, nämlich, dass sich niemand dafür interessiere, aus dem einfachen Grund, weil er sich bis dato auch nicht dafür interessiert habe. Das Team von *Welcome to Sarajevo* wollte einen politisch korrekten Film machen, aber über etwas, das sie selbst nicht interessiert, sich aber gut im eigenen Portofolio macht, schreibt Iordanova leicht überspitzt.²⁵⁶

Flynn, der einen amerikanischen Star-Journalisten verkörpert, sagt im Film treffend: „Everybody knows me, but no one knows Sarajevo.“, um damit seinen auf Effekthascherei abzielenden Report zu rechtfertigen, in dem er hilft ein Opfer von der Straße zu tragen.

Trotz der teilweise schlechten Kritiken wurde Michael Winterbottom 1997 für die Goldene Palme und für den Gold Hugo des Chicago International Film Festival nominiert. Der Film wurde in Sarajevo, in Skopje und in Kroatien gedreht. Die Produktionskosten betragen schätzungsweise 9 Millionen US-Dollar. Der Film spielte in den Kinos der USA ca. 1,13 Mio. US-Dollar ein.²⁵⁷

Es stellt sich die Frage, ob das von Michael Winterbottom gezeichnete Bild Sarajevos und der Arbeitsbedingungen der Krisenreporter realistisch ist. Immerhin wird in dem Film zum einen mit dokumentarischem Material gearbeitet, zum anderen beruht der Film auf einem realen Ereignis, das auf der Adaption des Buches beruht. Hier soll nun keine Übersetzungskritik des Buches in einen Film dargestellt werden. Was allerdings bei dem Film ins Auge sticht ist, dass er recht klischeehaft wirkt und überzeichnet inszeniert ist. Das zeigt sich z.B. in der Szene, in der ein nackter Junge hinter dem Bus, der die Kinder evakuiert, hinter her rennt (siehe Abb. 3) – ein Verweis auf das bekannteste Bild des Vietnam-Krieges. Das Mädchen Kim Phuc flieht dort vor dem Napalm-Angriff der Amerikaner. In *Welcome to Sarajevo* ist es nur ein höchst fraglicher, bizarrer Einfall des Regisseurs, bei dem unklar ist, weshalb die Einstellung überhaupt verwendet wird. Soll damit suggeriert werden, hätte es damals in Vietnam auch eine Hilfsorganisation gegeben, die Kinder aus den umkämpften Gebieten evakuiert hätte, wären sie keine Opfer geworden? Oder soll die Kontinuität des Schreckens aufgezeigt werden, der auf dem Rücken der Kinder und somit an wehrlosen, unschuldigen Opfern ausgetragen wird? Anzunehmen, dass die zweite Option durchaus zutrifft, schließlich ist das Leid der Kinder das zentrale Thema des Filmes. Ein anderer, durchaus schlüssiger

²⁵⁶ Vgl. Iordanova (2001), S. 151

²⁵⁷ Vgl. <http://www.imdb.de/title/tt0120490/business> (10.02.2009)

Interpretationsansatz ist aus der Lektüre von *Natasha's Story* zu entnehmen. Darin schildert Nicholson, der schon seit Jahrzehnten als Kriegsberichterstatter im Einsatz ist, dass er das erste Mal in Vietnam den Kindern im Kriegsgebiet helfen wollte. Auch die Adoption eines Babys aus Vietnam wurde von ihm in Erwägung gezogen.²⁵⁸ Zudem gibt Nicholson an, dass das letzte Image, das er aus Sarajevo hat, als der Konvoi die Stadt verlässt, ein Mann ist, der hinter dem Bus herrennt.²⁵⁹



©Miramax Films

Abbildung 3

Grobkörniges Material, welches in Filmen verwendet wird, suggeriert automatisch Authentizität.²⁶⁰ Dadurch bekommt der Film einen Dokumentar-Charakter und führt somit zu einer Vermengung von *Fiction*- und *Non-Fiction*-Elementen. Zudem dient es der Emotionalisierung der Zuschauer, weil sie sich denken, es handle sich um reale Ereignisse, so dass nicht behauptet werden kann, es sei alles nur ‚Filmblut‘, bzw. eine erfundene Handlung. Dadurch ist aber auch der Zuschauer mehr dazu gezwungen Stellung zu beziehen und kann sich weniger entziehen.

Das wohl bekannteste Filmbeispiel hierfür ist *Saving Private Ryan*. Mit Effekten wie Grobkörnigkeit, Farbfilter und Verwacklung des Bildes werden Sequenzen hergestellt, die einen dokumentarischen Charakter aufweisen: „Die Manipulation wird also gezielt eingesetzt, um das Nicht-Manipulierte, Nicht-Perfekte vorzuspiegeln.“²⁶¹

Auf der formalen Ebene wird insbesondere das Konzept der Abbildung der Wirklichkeit untersucht. Denn „mit Filmen wie diesen (*Welcome to Sarajevo*) werden die Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm fließend. Zugleich wird das Engagement des Antikriegsfilms verknüpft mit konkreten Fällen von Menschenrechtsverletzungen.“²⁶²

²⁵⁸ Vgl. Nicholson, Michael: *Natasha's Story*, London 1993, S. 34/35

²⁵⁹ Vgl. Nicholson, S. 51

²⁶⁰ Vgl. Petersen, S. 97

²⁶¹ Peter Bürger (2007), S. 18

²⁶² Strübel, S. 68

Das Kino auf der Suche nach Authentizität greift zu Bildern, die immer schwerer, als inszeniert zu identifizieren sind. Andererseits greift die Politik zu Bildern, die sich immer mehr der imaginären Realität des Kinos annähern.²⁶³

Genau dieses ästhetische Mittel benutzt *Welcome to Sarajevo*. Die Vermischung von Dokumentar-Stil, echtem Footage und fiktionaler Handlung wird bewusst eingesetzt. Schon in der Eröffnungssequenz wird Material aus Vukovar verwendet, das aus der Perspektive eines fahrenden Panzers in schwarz-weiß gedreht wurde, als die serbischen Freischärler um Šešelj dort siegreich, nach erbitterten Kämpfen einziehen und die nicht-serbische Bevölkerung zwingen, die Stadt zu verlassen. Dann folgt die Überblendung in einen TV-Nachrichtenbeitrag des Reporters Henderson. Die Bilder wurden tatsächlich in vielen Berichten verwendet, wie die Recherche ergab.²⁶⁴ Auch ITN sendete von dort.²⁶⁵



..... ©Miramax Films

Abbildung 4



..... ©Miramax Films

Abbildung 5

²⁶³ Vgl. Petersen, S. 145

²⁶⁴ Vgl.

<http://www.youtube.com/watch?v=hBLcg2TSA2s&feature=Playlist&p=D18C1E60E5D6C8FE&index=0&playnext=1> (12.04.2009)

²⁶⁵ Vgl. Nichols on, Michael: *Natasha's Story*, London 1993, S. 3/4

Im Verlauf des Filmes wiederholt sich diese Methodik. Filmszenen, die von den Reportern gedreht werden, sind durch ihr Flimmern zu erkennen. Der Zuschauer nimmt damit die Perspektive des Kameramanns ein. Immer wieder werden Bilder von Opfern eingeschnitten und meist kurz danach oder davor von Politikern. Die wichtigste Szene ist als der englische Premierminister John Major vor dem Parlament in einer Rede sagt, es sei am besten, die Kinder nicht ihrem gewohnten Umfeld zu entreißen und aus dem Kriegsgebiet zu evakuieren. In Kombination mit Fotos von verletzten Kindern im Krankenhaus, wirkt dieses Statement zynisch und herzlos (0:27:10). In der darauf folgenden Szene fliegt der Generalsekretär der Vereinten Nationen ein. Politiker steigen aus Autos. Flynn kommentiert dies mit dem Satz „My good, I never saw so clean looking people.“ Der Generalsekretär der UNO teilt dem Pressecorps am Rollfeld mit, dass es 13 andere Länder auf der Welt gäbe, in denen es schlimmer zugehe. Diese Aussage traf Boutros Ghali tatsächlich und zog damit einige Resentiments auf sich. Flynn fragt daraufhin: „Could you name those places and are we sliding up or down this scale?“ (0:27:50).

Auch die Schlussequenz des Films, das letzte Wort sozusagen, ist eine dokumentarische Einspielung.

“Don't, don't, don't live under this dream that the west is going to come in and sort this problem out. Don't dream dreams.” (1:32:15). Dies sind die Worte, die Lord Owen an die Bosnier am Flughafen von Sarajevo richtete.²⁶⁶

4.1.3 Der Krieg im Film

In *Welcome to Sarajevo* ist der Krieg überwiegend anhand des Heckenschützen-Beschusses in Sarajevo dargestellt. De facto dreht sich der gesamte Film um den Schauplatz Sarajevo. Die einzige Ausnahme ist die Fahrt des Konvois durch Bosnien Richtung Split. In einem Dorf finden Henderson und sein Kameramann etliche Leichen und den Schriftzug ZIVKO, der im Film öfter im Zusammenhang mit kriegerischen Gewaltverbrechen und Massakern an der Zivilbevölkerung auftaucht. Was ZIVKO bedeutet, ist unklar. Der Zuschauer nimmt daher an, dass das diejenigen sind, die Kriegsverbrechen verüben. Man sieht, mit nur einer Ausnahme, auch keine Abzeichen

²⁶⁶ Vgl. Owen, S.138

von Uniformen, die einer Seite zugerechnet werden können. „Long live Serbia!“ (1:02:22) schreien die Tschetniks dem Bus mit Waisenkindern hinterher, nachdem sie einige Kinder aus dem Bus mitgenommen hatten. Darunter auch das Baby Roadrunner. Niemand weiß, was sie mit den Kindern und insbesondere dem Baby machen werden. Als der bärtige Serbe²⁶⁷, was deutlich an seinen Abzeichen zu sehen ist, den Bus besteigt, sagt Nina, es seien keine muslimischen Kinder an Bord (0:59:30). Wieso dann vermeintlich serbische Kinder mitgenommen werden, bleibt unklar.

Im Grunde bleibt der Krieg abstrakte, sinnlose Gewalt an der unschuldigen Zivilbevölkerung. Der Film setzt somit die Opfer ins Zentrum und anonymisiert die Täter. Auch im Abspann wird nur die Opferstatistik angeführt.

Wie schon in Kapitel 2.2.2 angeführt, wurde am 1. März 1992 in Sarajevo der Vater eines serbischen Bräutigams in der traditionell muslimisch geprägten Altstadt vor der orthodoxen Kirche erschossen, der Priester verletzt. Der Attentäter Rasim Delalic wurde drei Monate später der Kommandant des Altstadtviertels und ein gefeierter Medienheld auf TV-Sarajevo. Nach diesem Mordanschlag begannen die Serben Barrikaden in der Stadt zu errichten.²⁶⁸

Im Film stirbt die Brautmutter und es gibt keine weiteren Verletzten. Dass im Film die Brautmutter und nicht der Brautvater erschossen wird, ist wohl darauf zurückzuführen, dass Frauen im Krieg die unschuldigeren Opfer sind und zudem filmisch leichter mit der Anfangssequenz zu verquicken ist. Diese zeigt die weibliche Hochzeitsgesellschaft ausgelassen in einem Frisiersalon. Die Musik ist hierbei wichtig: Es ist der Song *The Way Young Lovers Do* aus der Anfangssequenz, der aus dem Radio des Frisiersalon ertönt. Die fröhliche Musik hört abrupt auf, der Generator muss erst wieder eingeschaltet werden. Aber es ist eine kurze Unterbrechung. Erst mit den Schüssen endet die Musik und es wird still. Nun ist man mitten im Film. Aber eine Antwort weshalb auf die Hochzeitsgesellschaft geschossen wird gibt der Film nicht.

Im weiteren Verlauf des Filmes wird darüber hinaus auf drei andere Kriegereignisse Bezug genommen.

Erstens das sogenannte Brotschlangen-Massaker in Sarajevo am 27. Mai 1992. Ein Sprengkörper explodierte in einer Menschenmenge, die um Brot anstand. 27 Todesopfer waren zu verzeichnen. Für lokale Maßstäbe nichts Ungewöhnliches, aber

²⁶⁷ Es ist anzunehmen, dass dies im Film die Zugehörigkeit zur paramilitärischen Gruppe, der „Šešeljovici“ demonstrieren soll.

²⁶⁸ Vgl. Beham (1996), S. 221

die Filmaufnahmen (das bosnische Fernsehen war zufällig vor Ort) , führten am 30.5.1992 zur Verhängung umfassender Sanktionen des Sicherheitsrats gegen Serbien-Montenegro. Nachdem die internationale Presse den Serben vorschnell die Schuld zuschob, obwohl unter den Opfern überwiegend Serben gewesen waren, da der Ort zuvor für Moslems abgesperrt worden war. Die UNO-Truppen, die den Tatort untersuchten, bezweifelten die serbische Urheberschaft.²⁶⁹ Aus diesem Grund gilt das Brotschlangen-Massaker auch als Beispiel für Agenda-Setting.

Das Brotschlangen-Massaker findet somit auch Einzug in den Film *Welcome to Sarajevo* (0:16:41–0:20:27). Visuell ließ es sich gut aufbereiten, lagen doch verstreute Lebensmittel um die Verletzten und Toten auf der Straße. So sagt der Journalist Henderson zu seinem Kameramann: „Get the vegetables, Greg, film the bags“ (0:19:32). In dieser Szene sieht man die Journalistencrew rund um Henderson im Einsatz. Das Massaker wird im Film nachgestellt und keine Originalaufnahmen verwendet.

Das zweite bekannte Ereignis ist der Brand in der Nationalbibliothek. In der Nacht vom 25. auf den 26. August 1992 verschlangen die Flammen zweieinhalb Millionen Bücher, Karten, Bilder, Fotos. Im Film werden Originalaufnahmen der Brandnacht eingeschnitten (0:33:12-0:33:20) und mit dem bekannten Protest-Song *Eve of Destruction*²⁷⁰ unterlegt. Der Brand der Bibliothek ist insoweit wichtig, weil er Assoziationen mit den Bücherverbrennungen der Nazis weckt.

Das dritte tatsächliche Kriegereignis, das filmisch umgesetzt wurde ist die Entdeckung des Durchgangslagers Trnopolje.²⁷¹ Die Bilder vom Lager wurden zum Symbol für den Krieg und die Grausamkeit der Serben. Nachdem die durchaus strittigen Bilder des Lagers veröffentlicht wurden, ließ sich das Narrativ etablieren, es handle sich in Bosnien um einen Holocaust. Der britische *Daily Mirror* titelte beispielsweise am 7. August 1992 mit „Belsen 92“ und zeigte darunter das bekannte Foto des abgemagerten Häftlings.²⁷² Zur Vorgeschichte: Ende Mai 1992 zog das Internationale Komitee des Roten Kreuzes (IKRK) seine Delegierten aus Bosnien-Herzegowina ab, nachdem ein Konvoi in einen Hinterhalt in Sarajevo geriet und ein Mitarbeiter starb. Als sie zurückkehrten, musste man feststellen, dass dies die grausamsten Wochen des Krieges bisher waren. Als der IKRK-Mitarbeiter Patrick Gasser zum ersten Mal das Lager betrat, bot sich ihm ein schrecklicher Anblick: Die 2300 Gefangenen waren so ausgemergelt, dass ein

²⁶⁹ Allen, S. 39

²⁷⁰ Nicholson beschreibt in seinem Buch, dass der Song bei der Veranstaltung zu ‚Miss Besieged Sarajevo‘ gelaufen ist. Vgl. hierzu Nicholson, S. 170

²⁷¹ Siehe Anklageschrift des ICTY <http://www.un.org/icty/indictment/english/prc-1ai000308e.htm> (10.06.2009)

²⁷² Vgl. Taylor, John: *Body Horror. Photojournalism, catastrophe and war*, Manchester 1998, S.61-63

Ernährungsprogramm, das sonst bei Hungerkatastrophen angewendet wird, zum Einsatz kam. Er berichtete darüber im Genfer Hauptquartier des IKRK, hinter verschlossenen Türen beriet das Komitee, was zu tun sei. Denn wenn man an die Öffentlichkeit gehe, könne es die Hilfe für die Gefangenen gefährden.²⁷³

Man entschied sich dennoch dafür: Roy Gutman, der damals für *Newsweek* arbeitete, begleitete das IKRK zu den Gefangenenlagern, obwohl das IKRK Journalisten gegenüber eher zurückhaltend und skeptisch eingestellt ist. Seine Auflage war, nicht über Einzelheiten der Arbeit des IKRK zu berichten. Für seinen Artikel gewann er den begehrten Pulitzer-Preis. Die Reporter von ITN lauerten Radovan Karadzic, dem Führer der bosnischen Serben, nach Erscheinen der Story in London bei der Internationalen Jugoslawienkonferenz im August 1992 auf und bekamen so Zutritt zum Lager. Das IKRK musste ungläubig zuschauen, wie aus dem Lager für zivile Gefangene, das tatsächlich als Durchgangslager diente, im Zuge des Medienrummels nun zu einem Todeslager umgedeutet wurde, das in Verbindung mit dem Holocaust gebracht wurde. Der Stacheldraht noch auf den Bildern von Gutman für die *Newsweek* zu sehen, wurde für das Fernsehteam vorher entfernt. Trotzdem wurden die Bilder des Lagers zu den eindrucklichsten des Krieges. In *Welcome to Sarajevo* sind es die freie Journalistin Annie und der amerikanische Journalist Flynn, die im Auftrag von ITN die Bilder vom Lager machen. „ITN was given the permission to visit the camp by Karadžić, the Bosnian-Serb leader. 4.500 prisoners are held there.“ (0:38:00) Dann sieht man die Original-Aufnahmen von ITN.



©Miramax Films

Abbildung 6

²⁷³ Vgl. Mercier, Michèle: Schuld ohne Sühne. Der schwierige humanitäre Einsatz im ehemaligen Jugoslawien 1991–1993, Bochum 1995, S. 55ff

4.1.4 Kriegsjournalismus in Bosnien

Dieser Abschnitt untersucht die Arbeitsmethodik der Journalisten in Ex-Jugoslawien auf einer eher generellen Ebene, die aber auch insbesondere auf Bosnien zutrifft. Zwei Phänomene stechen dabei besonders ins Auge: Der parteiische Journalismus und der Meutejournalismus. Beide prägten das Bosnienbild in den Medien mit weitreichenden Auswirkungen und spiegeln sich in Folge auch in *Welcome to Sarajevo* wider.

Die Darstellung der Journalisten, die sich zu sehr von den Ereignissen vor Ort leiten lassen und selbst scheinbar nicht genau wissen, worum es in diesem Krieg eigentlich geht, scheint das Bild des Journalisten in Sarajevo gut zu verbildlichen. Tom Holert schreibt dazu passend: „[...]sie (die Journalisten) schaffen es konsumistische Mythologie des Off-Road-Abenteuers mit der Praxis des Helfers und Wiederaufbauens zu verbinden.²⁷⁴ [...] Der gleiche Style, die immergleichen Treffpunkte und der ununterbrochene Austausch von Geschichten, trägt unter den Journalisten zu einem Wir-Gefühl bei und eine Perspektive auf „die da draußen“. „Die“ das sind die Betroffenen, die Informanten – zu verwickelt jedenfalls, als dass man deren Gesellschaft mit der heimeligen Reportergemeinschaft tauschen möchte.“²⁷⁵

4.1.4.1 Parteiischer Journalismus

Der gesinnungsethische Journalismus oder *journalism of attachment* gilt als eine Besonderheit im Bosnien-Krieg, bei dem sich der Journalist für eine selbstgewählte gute, gerechte Sache einsetzt und den Grundsatz der journalistischen Objektivität in Frage stellt.

Oft wurde nicht bedacht, dass Kriegsberichterstattung keine Opferberichterstattung ist. Krieg ist immer grausam und Opfer gibt es in jedem Krieg. Die Personalisierung der Kriegsgeschehnisse ist trotzdem wichtig, um den Schrecken zu vergegenwärtigen. Es sollte jedoch eine gewisse Waage gehalten werden ohne dass die journalistische Betonung des Leids, die militärischen und politischen Aspekte ausblendet.²⁷⁶

In *Welcome to Sarajevo* berichtet Henderson über ein Waisenhaus und möchte jeden Abend im Fernsehen ein anderes Kind und dessen Geschichte präsentieren, woraufhin

²⁷⁴ Holert / Terkessidis, S. 153

²⁷⁵ Holert / Terkessidis, S. 183

²⁷⁶ Beham (2007), S. 236

die Produzentin zu Henderson sagt: „That’s not news – that’s a campaign!“ Henderson erwidert, ihm sei egal, was es ist, Hauptsache die Kinder könnten evakuiert werden (0:29:10-0:29:35).

Viele Journalisten im Bosnienkrieg hofften, mit ihren Berichten über Gräueltaten, ihre Heimatregierungen zu einer Intervention bewegen zu können und richteten ihre Berichterstattung auch auf dieses Ziel hin aus. Somit machten sich diese Journalisten zu Anklägern, Richtern und Geschworenen zugleich, die sich das Recht einräumten, den Zeitpunkt einer militärischen, nicht humanitären, Intervention bestimmen zu können und den Grund hierzu zu liefern.²⁷⁷

Ed Vulliamy, der für *The Guardian* über Bosnien berichtete, bekundet ganz offen:

„Most of us were at some point accused of being ‚pro-Muslim‘, whatever that means. For some reason, the instinct to stand by democratic Europe’s basic principles was to be considered ‚pro-Muslim‘ in Bosnia, and the principles were sunk beneath what some people shrugged off as ‚the realities on the ground‘ or some bizarre requirement that we remain ‚objective‘ over the most appalling racist violence. There is no attempt here to be objective towards the perpetrators of Bosnia’s ethnic carnage or those appeased them. My gratitude to the public figures who refused to be ‚objective‘ in this cynical, cowardly way: Lady Thatcher, Paddy Ashdown and Michael Meacher, and to George Kenney and Marshall Harris of the US State Department for resigning in disgust at their government’s whimsical caprice.“²⁷⁸

Peter Brock schreibt dazu ein wenig überspitzt:

„Es war ein beispielloser, unablässiger Ansturm, in dem sich moderne Nachrichtentechnik mit anwaltlichem Journalismus verband. Dabei wurden die Medien zu einer Bewegung, zu Mitkriegsführenden, die sich gar nicht mehr als nichtkämpferisch und unparteiisch tarnten. Die Nachrichten kamen im vollen Kampfanzug der knalligen Schlagzeilen, der seitenweise ausgebreiteten bluttriefenden Fotos und grausigen Videofilmen daher. Dahinter steckte die klare Absicht, Regierungen zu militärischem Eingreifen zu bewegen. Die Wirkung war unwiderstehlich – aber war das Bild auch vollständig?“²⁷⁹

Das Bild war leider nicht vollständig, die Korrespondenten kamen ihrer Aufgabe nicht mehr nach, über alle Grausamkeiten des Krieges zu berichten und unterließen es aus Parteinahme für die bosnische Seite, über Verbrechen an Serben zu berichten. So dass sich in den Köpfen der Medien-Konsumenten festsetze, dass nur die Serben, nicht auch

²⁷⁷ Obrad Kesic: The Business of News. Die amerikanischen Medien und ihre Berichterstattung über den Krieg auf dem Balkan, in: Klaus Bittermann (Hg.): Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg. Berlin 1994. S. 100-117, S. 114.

²⁷⁸ Vulliamy, Ed: Seasons in Hell. Understanding Bosnia’s War, London 1995, S. 242

²⁷⁹ Peter Brock, Meutejournalismus, S. 16

die anderen Kriegsparteien, besonders grausam seien. Durch diese Parteinahme wurde in Folge die Professionalität ausgehebelt, die kritische Ratio der Journalisten ebenso, Nachforschungen wurden unterlassen und Gerüchte als Wahrheit verkauft ohne sie nachzuprüfen, urteilt Peter Brock in seinem Artikel *Dateline Yugoslavia: The Partisan Press* im renomierten Magazin *Foreign Policy*²⁸⁰, in dem er die Rolle der Medien kritisch hinterfragte. Er bestritt nicht, dass die bosnischen Serben Kriegsverbrechen begangen hätten, bemängelte aber das Vorgehen seiner Kollegen und bezichtigte sie der Nachlässigkeit und mangelnder Verantwortung, Quellen nur ungenau überprüft zu haben. Hierbei wurde sich oftmals auf Gerüchte und Hörensagen verlassen, was aber auch dadurch bedingt war, dass viele Zufahrtsstraßen gesperrt waren. Ein Sturm der Entrüstung setzte ein, nachdem der Artikel auf deutsch in der *Weltwoche* erschienen war und die kritische Debatte über die Reflexion der Art und Weise der Kriegsberichterstattung kam wieder zum Erliegen.

Tim Allen veranschaulicht die Parteinahme der Journalisten anhand eines Beispiels:

„Der Begriff ‚ethnische Säuberung‘ wurde zu Beginn des Bosnienkrieges unter Anführungszeichen gesetzt, damit deutlich war, dass es sich hier um eine lokale Begrifflichkeit handelt. Den Terminus prägte Milošević in Bezug auf die Serben im Kosovo. Durch die höhere Geburtenrate des albanischen Bevölkerungsanteils, werde an den Serben eine Art ethnische Säuberung betrieben. Später als viele Journalisten die Meinung der bosnischen Regierung teilweise sehr unkritisch übernommen hatten, wurden diese weggelassen.“²⁸¹

4.1.4.2 Der Meutejournalismus

Der Pack Journalism, deutsch Meutejournalismus, konnte sich im Jugoslawienkonflikt dadurch etablieren, dass viele Berichtersatter durch die Komplexität des Konfliktes schlichtweg überfordert waren. Born bemerkt dazu: „Es war für viele naheliegend, die von einigen journalistischen Leithammeln verbreitete These von der serbisch-kommunistischen Aggressionen gegen die nach Freiheit strebenden Völker Sloweniens, Kroatiens und Bosniens zu übernehmen. Die Intransigenz des Milošević-Regimes und die von serbischen Verbänden begangenen Kriegsverbrechen trugen das ihre dazu bei,

²⁸⁰ Vgl. Brock Peter: *Dateline Yugoslavia. The Partisan press*, in: *Foreign Policy*, Winter 1993-94, 152, S. 152-171. *Foreign Policy*, XY

²⁸¹ Vgl. Tim Allen (1999), S. 32

dass sich diese These unter den Journalisten durchsetzte und geradezu zum Dogma verhärtete.“²⁸²

Dem in Bosnien vorherrschenden Meutejournalismus stellt Peter Brock ebenfalls ein miserables Zeugnis aus. Der Meutejournalismus sei eine extreme Ausformung des parteiischen Journalismus: Alle stürzen sich auf ein Thema und auf eine Version und deren Interpretation. Wer eine abweichende Meinung vertritt, dem werde Unseriösität unterstellt, da eine ‚Außenseiterposition‘ vertreten werde, die nicht in das etablierte Narrationsmuster passe.²⁸³

Der BBC-Korrespondent Martin Bell überprüfte seine eigene Sprache, um die Emotionen herauszufiltern, damit nur die Fakten übrigbleiben, nachdem er festgestellt hatte, dass Unparteilichkeit für die Journalisten in Sarajevo keine Option mehr war, sondern eindeutig Partei der Muslime ergreife. Die Sprache der Journalisten passte sich der der bosnischen Regierung an.²⁸⁴

Ebenso vertritt er die These, dass der Ausschnitt, den die Fernsehberichte zeigen nicht schlimmer ist als die Wirklichkeit, da sie dazu tendieren das Grausamste zu zeigen. Aber zugleich implizieren, es wäre noch schlimmer als das was sie zeigten.²⁸⁵

So kommt Beham zu dem Schluss, dass dadurch jeder Journalist, der versuchte der Wahrheit des Krieges auf den Grund zu gehen, sich als ‚Serbenfreund‘ und dadurch als geistiger Mittäter an den ethnischen Säuberungen mitschuldig machte, worauf die Medien mit einer Art Selbstzensur reagierten, um nicht ins moralische Abseits gestellt zu werden.²⁸⁶

Zur Korrektur der eingefärbten Berichte kommt es erfahrungsgemäß erst dann, wenn der Krieg vorbei ist, die Propagandamaschinen ihre Arbeit eingestellt haben und die politischen und militärischen Ziele erreicht sind.²⁸⁷

Der BBC-Journalist Ed Vulliamy hält es außerdem für sichtlich problematisch, dass der enorme Zeitdruck unter dem man arbeiten müsse, dazu verleite, Informationen von leicht zugänglichen Quellen zu nutzen, die dann auch rasch verarbeitet bzw. geschnitten werden müssen. So verbringt man viel Zeit damit, die Story aufzubereiten und kann in Folge nur aus Städten berichten, womit die Nachrichten Metropolen orientiert blieben.

²⁸² Born, Hanspeter: Anmerkungen zu einer Kontroverse, in: Klaus Bittermann (Hg.): Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg. Berlin 1994. S. 74-82, S. 80

²⁸³ Vgl. Peter Brock, Peter: Meutejournalismus, S. 18

²⁸⁴ Vgl. Bell, Martin: In Harm's Way. Reflections on a War Zone Thug. London 1995, S. 99

²⁸⁵ Vgl. Allen (1999), S. 27

²⁸⁶ Vgl. Beham, (1996)Kriegstromein, S. 209

²⁸⁷ Vgl. Beham, (1996)Kriegstromein, S. 212

Mehr gesendete Nachrichten, bedeuteten nicht zwangsweise mehr Nachrichtenwert. Zudem beklagt er die Arbeitsweise in den Redaktionen fernab des Konfliktes, die selten dazu bereit seien, das etablierte Narrationsmuster zu zerstören, weil das den Zuschauer emotional überfordere.²⁸⁸

Der große Teil der Nachrichten war laut Beham „eher eine Art Kriegspornographie“. Martin Lettmayer, der in Bosnien gearbeitet hat, gibt selbstkritisch zu, dass er gut an dem Krieg verdient habe, denn die Nachfrage sei in Deutschland besonders hoch gewesen. Dass Nachrichten eine Ware, ein Geschäft seien und erst in zweiter Linie Ethik, müsse man sich immer vor Augen führen. Krieg sei im Nachrichtenbusiness besonders gut fürs Geschäft. So kommt auch Beham zu dem Schluss, dass der Krieg ein Mediengeschäft sei, welches von Dramatisierungen lebe und teilweise willkürlich produzierte Bilder und Urteile in der öffentlichen Meinung verankere. Die Redaktionen bestimmen die Priorität, die nicht nur von journalistischen Überlegungen abhängen, sondern auch von geschäftlichen. Diese Vorgehensweise wird auch in *Welcome to Sarajevo* deutlich, als nicht das Brotschlangen-Massaker der Aufmacher der Abendnachrichten wird, sondern ein banales Boulevardthema, nämlich die Trennung des Prinzen von York (0:22:00-0:22:30).

Henderson: „So, this is not the lead story – what is the lead story? – The second coming?“

Kate: “No, the Duke and Dutchess are getting separated.”

Henderson: “Excellent”. Auf dem Gang im Hotel begegnet er Flynn.

Flynn: „I heard your network has a big scoop today, Duke and Dutchess of Pork or so are getting divorced.“

Täglich postierten sich die Fotoreporter und Kameraleute in der Sniper-Alley gegenüber des *Holiday Inns*. Oft wurden die Bilder dann geteilt – in einer Mischung aus dem sensationsorientierten Konkurrenzdruck von *news-is-business*, der zur Sorglosigkeit im Umgang mit Fakten verleitet, und der Solidarisierung untereinander in der Kriegssituation. Der Kampf dient einer gerechten Sache, mit der ‚Wahrheit‘ als Waffe, um die Weltöffentlichkeit zu mobilisieren.

„Es ist kein Wunder, dass die in Bosnien stationierten UN-Militärs und auch manche Jugoslawien-Vermittler angesichts der propagandagestützten, moralisierenden Berichterstattung über den Krieg verzweifelt sind, weil es die militärischen Ereignisse vor

²⁸⁸ Seaton (1999), S. 58

Ort hat eskalieren lassen, den Haß unter den Menschen vertieft und die UN-Mission massiv erschwert hat.“²⁸⁹, kommentiert Beham.

Die bosnische Regierung versuchte von Anfang an, das internationale Pressecorps auf ihre Seite zu bringen, um vielleicht doch noch die Internationale Gemeinschaft zu einer Intervention zu bewegen und behandelte die Presse quasi als militärischen Faktor.²⁹⁰ Im Film beispielsweise entschuldigt sich Flynn gegenüber Risto, dass die Luftangriffe gegen die Serben immer noch nicht begonnen haben (0:50:00).

Über den Alltag der Reporter schreibt Rieff, „[...]wir saßen am Abend im Hotel *Holiday Inn* und tranken Whiskey, den ein Neuer gerade mitgebracht hatte, nachdem wir den Tag in der Notaufnahme des französischen Krankenhauses verbrachten und versuchten unsere Storys und Berichte per Satellitenfax in die Redaktionen zu schicken, tatsächlich wurde in den ersten beiden Jahren der Kämpfe viel Sendezeit eingeräumt, im Laufe des Jahres 1994 zogen fast alle großen Agenturen ihren ständigen Stab aus Sarajevo ab.“²⁹¹

Genau so zeigt auch Winterbottom die Journalistencrew in *Welcome to Sarajevo*: Sie trinken abends ihren Whiskey resümieren dabei über ethischen Journalismus „We are vultures!“ (0:35:40) und filmen am Tag darauf, nachdem sie überhastet ihr Katerfrühstück verlassen müssen, Opfer im Krankenhaus.

David Rieff schreibt, dass er sich bei seiner journalistischen Arbeit quasi als Voyeur fühlt, wenn man sich an dem Leid an derer Menschen bedient, solange bis aus der Story nichts mehr herauszuholen ist. Ein Witz bringt das auf den Punkt: „ein britischer Journalist trifft an einem Ort eines schlimmen Geschehens ein und fragt: „Ist hier jemand, der vergewaltigt wurde und Englisch spricht?“²⁹²

„Die Serben verstehen nun mal mit der UNO umzugehen, sagte einmal Owen. Mit der Zeit gewöhnte sich jeder Journalist, der es noch ertragen konnte, den Kurs der UNO in Bosnien zu erleben, an ein scheinbar festgelegtes Verfahren: Ein neuer UN-Diplomat oder Kommandeur kam in Zagreb oder Sarajevo an und versprach die Dinge auf völlig neue Weise anzupacken. Oft mit einer feindseligen Meute aus bosnienerfahrenen Journalisten konfrontiert, bestand er darauf, dass es falsch sei, den Serben für alles die Schuld zu geben, und noch ungerechtfertigter, in den Bezug auf die Verhandlungen eine zynische Haltung einzunehmen [Anm.: siehe *Welcome to Sarajevo*]. Stille Zuversicht sei angebracht, und die Hoffnung, dass sich die Dinge zu einem

²⁸⁹ Beham (1996), S. 230

²⁹⁰ Vgl. Rieff, S. 317

²⁹¹ Rieff, S. 327

²⁹² Rieff, S. 71

besseren wenden. [Anm.: So wird auch im Film Boutros Ghali zitiert: „We must have patience.“ (0:34:50)]. Dann begann der unvermeidliche Prozess der Ernüchterung, jene rapide Desillusionierung, die jeder Vertreter der UNO durchmachen musste, bevor er/sie Bosnien wieder verließ und seine strahlende Reputation in Scherben lag. Dabei haben die Draufgänger oft mehr Schaden angerichtet, als die Opportunisten.“²⁹³

Viele Journalisten hatten während ihrer Zeit in Bosnien die kritische Distanz verloren und identifizierten sich zunehmend mit der bosnischen Zivilbevölkerung, man spottete schon zuhause in den Redaktionen über die „Eingeborenen“. ²⁹⁴ Auch Flynn verändert sich während der Jahre in Bosnien. Ist er anfangs noch der Journalistenstar, so scheint er sich immer mehr mit Bosnien zu identifizieren und lebt inmitten der Zivilbevölkerung. *Flynn*: “This place feels like a virus you can’t get rid off. Sometimes I feel I’ll never make it home” (1:24:10-1:24:54).

4.2 Warriors – Einsatz in Bosnien

Der BBC-Film *Warriors – Einsatz in Bosnien* (OT: *Warriors*, GB 1999) des Regisseurs Peter Kosminsky handelt von einer britischen Blauhelmeinheit in Nordbosnien in der Stadt Vitez, nahe Travnik. Sie werden aus ihrem Alltag gerissen, versetzt in die Hölle des Bürgerkrieges, den sie nicht verstehen: Sie sind dazu verdammt bei Vertreibung und Plünderungen nur zuzusehen. Ihre Aufgabe ist es, bei der Durchführung der humanitären Aktion zu assistieren. Sie scheitern an dem Mandat der UNPROFOR und beginnen Befehle zu missachten. Der Einsatz dauert nur sechs Monate, aber danach sind die Soldaten zu seelischen Krüppeln geworden, die im Alltag nicht mehr zu recht kommen – zu präsent sind die Erlebnisse des Krieges.

²⁹³ Rieff, S. 266

²⁹⁴ Vgl. Rieff, S. 283

4.2.1 Formale Analyse

4.2.1.1 Wie Authentizität entsteht

Die Gesamtproduktionszeit des Films belief sich auf insgesamt sechs Jahre, die Idee geht bis in das Jahr 1993 zurück. Peter Kosminsky wollte einen Fernsehfilm zum Thema Friedenserhaltung drehen. Der Bosnien-Krieg war damals gerade auf seinem Höhepunkt angelangt und war daher thematisch naheliegend.

Peter Kosminsky schrieb bereits im Juni 1993 an den britischen Verteidigungsminister, um ihn von seinem Projekt zu unterrichten und um Unterstützung zu bitten, damit das Militär die notwendige Ausrüstung, wie Waffen und Uniformen zur Verfügung stellen würde. Die Militärbehörden blieben achtzehn Monate lang wenig kooperativ. Anfang 1995 zeigte sich das Verteidigungsministerium an einer Zusammenarbeit interessiert, als ein Ende des Krieges langsam abzusehen war. Den Dreharbeiten stand nichts mehr im Wege.

„Ich wollte keinen Film über den Bosnienkrieg machen, ich fühle mich dafür nicht qualifiziert. Mich interessierten die Blauhelme. Ich fragte mich, was es für diese jungen Frauen und Männer bedeutete, sich plötzlich inmitten eines Krieges zu befinden, der nicht der ihre war. Ich wollte wissen, was es heißt, eine Kampfausbildung hinter sich zu haben und dann ohnmächtig zuschauen zu müssen, wie Menschen ihre Nachbarn ermorden. Die Soldaten der ersten Blauhelm-Missionen mussten tatenlos zusehen, wie die unmenschlichsten Grausamkeiten begangen wurden. Als die NATO das Kommando übernahm, änderte sich die Situation: Es wurde möglich, auch mit Waffengewalt Frieden zu stiften. Doch mich hatte gerade die erste Mission beeindruckt, in der die Menschen zur Ohnmacht verurteilt waren, was an ihnen keineswegs spurlos vorüber gegangen war.“, sagt der Regisseur in einem Arte-Interview anlässlich der Ausstrahlung des Senders.²⁹⁵

Diese Überlegungen führten ihn dazu, das Seelenleben der Soldaten ins Zentrum zu stellen. Daher beginnt der Film bewusst damit, sich in den ersten zehn Minuten dem Leben der Soldaten in England im August 1992 zu widmen, ihren Träumen und Plänen für die Zukunft. Und zeigt das ‚ganz normale Leben‘ in seiner Alltäglichkeit zwischen Fußball, familiären Problemen und Grillpartys.

²⁹⁵ Vgl. <http://www.arte-tv.com/fiction/warriors/dtex>, 5.9.2007

So werden die vier Hauptcharaktere der Einheit eingeführt. Lt. John Feely hingegen, der fünfte Hauptcharakter, wird nur kurz in seiner Kaserne gezeigt. Ein Privatleben außerhalb der Armee hat er nicht.

Insgesamt besteht der Film aus zwei Teilen: 1. England im Sommer 1992 und Vitez, Bosnien: Oktober 1992 bis Frühjahr 1993 (1:13:47). 2. Ahinici/Ahmici, Bosnien: Frühjahr bis Frühsommer 1993 und England, Sommer 1993 (1:15:26).

Die Spannung des Films wird langsam aufgebaut. Hier dominiert eher die Anspannung der Soldaten, die auf den Zuschauer übergeht. Die Handlung verdichtet sich zunehmend und lässt auch den Protagonisten keine Ruhephasen mehr. Die Anspannung und Ruhelosigkeit ist den Blauhelmen ins Gesicht geschrieben. Es werden zunehmend Close-Ups in langen Einstellungen ohne Dialog verwendet. Die Szenen aber sind generell kürzer. Die Beklemmung vor Ort wird somit auf den Zuschauer übertragen. Schon nach 36 Minuten des 2. Teiles kommt es zum Höhepunkt, dem Austausch der Toten. 96 Bosnier gegen vier Kroaten. „As the business began it started to rain on the Muslim bodies. The cadavers mangled and decomposing, were loaded from a abattoir truck onto the grass under the white apple blossom beside the mosque.“²⁹⁶

Nach dieser Szene wird die bisher chronologische Erzählweise aufgebrochen und zum Schlussteil des Films übergegangen. Man sieht Liaison Officer Angel bei seiner Aussage für das Kriegsverbrechertribunal, der die Ereignisse aus seiner Perspektive berichtet. In den letzten 30 Minuten werden die Protagonisten nach der Heimkehr gezeigt.

Der Regisseur Kosminsky sucht, wie Winterbottom, nach einem authentischen Zugang. Er befragte Zeugen und wählte Soldaten aus, die zwischen Herbst 1992 und Frühjahr 1993 während der Operation ‚Grapple One‘ mobilisiert worden waren. Die filmische Umsetzung basiert demnach in erster Linie auf den Erinnerungen der britischen Blauhelmsoldaten. Somit arbeitet der Regisseur auch weniger mit visuellen Effekten, sondern beschränkt sich auf das Zeigen der Soldaten. Als ästhetisches Mittel werden hierzu Close-Ups verwendet. Insbesondere im dialogstarken letzten Teil des Filmes zoomt die Kamera gnadenlos in die vom Krieg gezeichneten Gesichter. Ein Mittel, das laut Machura und Voigt in vielen Kriegsfilmern verwendet wird. Um Gewalteffekte zu verstärken, werden diese gezeigt, wie sie sich in den Gesichtern der Soldaten spiegeln.

²⁹⁶ Vulliamy, S. 290

Nach dem Muster funktionieren viele Filme, sie erarbeiten ein Thema über die Betroffenheit der Protagonisten.²⁹⁷

Im Oktober 1992 wurde das britische First Battalion, 22 Cheshire Regiment in einer Schule in Vitez stationiert. Dieses Regiment diente der Vorlage. Auch der Film spielt in Vitez. Captain Martin Forgrave machte für sein Bataillon Höflichkeit und Professionalität zu den Schlüsselworten. Das richtige Image war ihm wichtig, schreibt Vulliamy.²⁹⁸ Diese Prämisse teilen auch die Protagonisten. „Ich wollte mich nicht auf höhere Offiziere, Kommandeure und Waffenstillstandsunterhändler, sondern auf die Unteroffiziere und einfachen Soldaten konzentrieren, die tatsächlich an den Schauplätzen des Geschehens waren.“²⁹⁹

Kosminsky war beeindruckt von den intensiven Gefühlsregungen der Soldaten und der Heftigkeit ihrer Gefühlsausbrüche beim Erzählen:

„Sie waren völlig verstört, brachen zusammen und weinten die ganze Zeit. Die Passivität, zu der sie verurteilt waren, schien bei ihnen schlimmere Spuren hinterlassen zu haben als andere Kriegserlebnisse. Natürlich kann man diese Geschichte auf verschiedene Art und Weise erzählen. Für mich stand fest, dass hier die Fiktion am besten geeignet war. Wenn man das Thema aus dem Blickwinkel der persönlichen Erfahrung betrachtet, wird es auf andere Art lebendig, als es die Nachrichten oder objektive Reportagen zu zeigen vermögen. Man begreift, dass die Soldaten, die diese schreckliche Erfahrung durchmachen, blutjunge Männer sind: Die einfachen Soldaten sind 18 bis 19, die Offiziere höchstens 24 Jahre alt. In ihrer Erinnerung spielen nicht unbedingt Blut und Bewährungsproben die wichtigste Rolle, sondern andere Bilder, die sich tief ins Gedächtnis eingegraben haben. Ein Soldat beispielsweise erzählt von folgender Szene: Er sah einen kleinen Hund, der das Blut aufleckte, das aus dem Kopf eines Kindes rann. Beim Beobachten der Szene dachte sich dieser Soldat nichts weiter dabei, doch nun verfolgt ihn dieses Bild. Ein anderer erzählt, er habe zwei Tote, eine Frau und ihren Sohn, vor ihrem Haus liegen sehen. Ihre persönliche Habe sei um sie verstreut gewesen. Er erinnert sich nicht, die Einschüsse an ihren Körpern gesehen zu haben, nur daran, dass der Wind an ihrem Haar zauste, an ihren Kleidern riss und die Spielsachen umhertrieb.³⁰⁰ Jedes Mal, wenn er daran denkt, kommen ihm die Tränen. Nur wenige junge Menschen erhalten den psychologischen Beistand, den sie bitter nötig hätten, um derartige Erfahrungen zu verarbeiten.“³⁰¹

²⁹⁷ Vgl. Machura /.Voigt, S. 19

²⁹⁸ Vulliamy, S. 235

²⁹⁹ Vgl. <http://www.arte-tv.com/fiction/warriors/dtex>, 5.9.2007

³⁰¹Vgl. <http://www.arte-tv.com/fiction/warriors/dtex>, 5.9.2007

Die Erinnerungen fließen direkt in den Film ein. Auf der Fahrt durch Ahnici bleiben sie an einem Haus stehen. Die toten Bewohner liegen davor. Der Soldat starrt auf den Hund, der das Blut des toten Kindes leckt (0:04:44, siehe Abb. 7).

Ebenfalls die Erinnerung, dass an den Toten keine Einschüsse zu sehen sind und der Wind durch die Haare weht, wird in der Szene umgesetzt, als sie Almira und ihre Tochter vor dem Haus inmitten ihrer Habe finden. Lt. Feely streicht ihr dabei durch die Haare. Es ist nur etwas Blut zu sehen (0:32:02, siehe Abb. 8).



©BBC Films/Deep Indigo

Abbildung 7



© BBC Films/Deep Indigo

Abbildung 8

Das Motiv des Traumas tritt häufig bei Kriegsfilmern auf. Traumatische Erfahrungen kennzeichnen viele Kriegsfilme. Das Motiv der Heimkehr hat sich im Genre als Sub-Genre mittlerweile etabliert.³⁰²

Das Trauma individualisiert. Die Verletzung beweist, dass ihm, dem Soldaten etwas zugestoßen ist. Es reinigt von der Schuld im Krieg gewesen zu sein und gibt die eigene

³⁰² Vgl. Koebner, Thomas (Hg.): Filmgenres. Kriegsfilm, Stuttgart 2006, S. 19/20

Unschuld wieder.³⁰³ Auch die Heimkehrer aus *Warriors* sind zutiefst traumatisiert. Der Schrecken des Krieges wird so in die eigene Gesellschaft hineingetragen (Siehe Kap. 4.2.2 Filmische Umsetzung).

In dem Arte-Interview stellte sich der Regisseur Fragen zu seinem Film, auch darüber, weshalb er sich für einen Spielfilm und nicht Dokumentarfilm entschieden hatte, obwohl er jahrelang Dokumentationen über diverse Kriegsschauplätze, wie Kambodscha, Afghanistan, die Falkland-Inseln oder Afrika, gemacht hatte. Am meisten interessierte ihn an dem Projekt, die Perspektive des einfachen Soldaten, mit dem sich der Zuschauer identifizieren kann. Mit einem Spielfilm lasse sich besser zeigen, wie der Krieg die Menschen verändert, die Familie und Freunde plötzlich einen anderen vor sich haben als vor dem Kriegseinsatz.

„Der Film veranschaulicht, wie im Grunde Unbeteiligte unversehens in einen Krieg verwickelt werden können. Diese Thematik ist universell. Es geht um junge Leute, die zum Kämpfen - bzw. zum Töten - herangezogen werden, denen man klare Ziele gesteckt hat, die sich aber auf die von ihnen verlangte Aufgabe nicht ausreichend vorbereitet fühlen. Diese jungen Leute stehen plötzlich im Zentrum von Kampfhandlungen, sozusagen als Zuschauer, ohne eingreifen zu dürfen. Diese Situation wurde von den Soldaten als äußerst belastend empfunden. Sie hat ein schreckliches Ohnmachtsgefühl gegenüber den begangenen Gräueltaten hervorgerufen. Zahlreiche Soldaten haben psychische Schäden davongetragen und versuchen heute noch, die Folgeerscheinungen dieses Ohnmachtsgefühls zu überwinden.“³⁰⁴

Neben dem Zugang an das Thema hatte er auch eher pragmatische Gründe, sich für einen Spielfilm zu entscheiden: die Reichweite ist um ein vieles höher, der Sendeplatz besser. Das selbstgesteckte Ziel seines Films ist, die Zuschauer über die Praxis von friedenserhaltenden Operationen zum Nachdenken anzuregen und zu zeigen, welche Probleme diese aufweisen.

Interessant ist auch die gestellte Frage, wie er die Berichterstattung über diesen Konflikt in den Nachrichtensendungen der Fernsehanstalten beurteilt:

„Ich sagte ihnen (Der News-Redaktion des BBCs, weshalb sie weniger Emotionen beim Zuschauer wecken konnten) daraufhin, und davon bin ich heute noch überzeugt, dass eine Kurzreportage über ein brandaktuelles Ereignis niemals so objektiv sein kann wie ein dreistündiger Spielfilm, der fünf oder sechs Jahre danach mit dem notwendigen Abstand realisiert wird. Ich denke, es ist notwendig, über beide Gesichtspunkte zu

³⁰³ Vgl. Holert / Terkessidis, S. 49

³⁰⁴ <http://archives.arte-tv.com/fiction/warriors/dtext/reali.htm> (5.9.2007)

verfügen. Außerdem hat *Warriors* gerade deshalb so viel Durchschlagskraft gehabt, weil die britischen Fernsehzuschauer noch die Reportagen über das Thema im Gedächtnis hatten, die sie einige Jahre zuvor im Fernsehen gesehen hatten.“³⁰⁵

4.2.1.2 Die Dreharbeiten

Der Produzent Nigel Stafford-Clark hat sich nicht von den Schwierigkeiten abschrecken lassen, die ein Projekt wie *Warriors* mit sich bringt. Zunächst waren zähe Verhandlungen mit der britischen Armee und mit verschiedenen europäischen Regierungen notwendig.

„Zuallererst brauchte ich die Zusicherung, dass wir richtige ‚Warriors‘ verwenden durften, das sind 28 Tonnen schwere Panzerfahrzeuge, die zum Truppentransport eingesetzt werden. Sie stehen im Mittelpunkt der Geschichte. [...]Die Armee war bereit, uns acht dieser fahrenden Kolosse zu leihen. Der Drehort musste in der Nähe von Deutschland sein, dort wo die ‚Warriors‘ stationiert sind. Die Landschaft sollte aber klar als Bosnien identifizierbar sein. Letztlich haben wir uns für Tschechien entschieden. Damals waren die Tschechische und die Slowakische Republik gerade eigenständige Staaten geworden. Auch wenn die Teilung unblutig erfolgt war, rührte unser Film an einem wunden Punkt. Außerdem mussten wir ein Militärlager mit kaputten Siedlungen in der Umgebung ausfindig machen, die wir wieder aufbauen und zum Schein erneut zerstören konnten. Schließlich stießen wir unweit der deutschen Grenze auf eine ehemalige Militärbasis der Roten Armee, die uns perfekt geeignet schien.“³⁰⁶

Als nächstes kümmerte sich Nigel Stafford-Clark um die notwendigen Genehmigungen und berichtet von den Schwierigkeiten mit echten Soldaten und militärischen Gerät zu drehen.

„Alles lief gut an: Wir hatten die Drehgenehmigungen der umliegenden Gemeinden und auch die Erlaubnis, die ‚Warriors‘ per Eisenbahn von Deutschland nach Tschechien zu transportieren. Doch dann meldete sich plötzlich der britische Verteidigungsminister und meinte, es gebe da ein Problem. Soldaten und Militärausrüstungen dürften nur in zwei

³⁰⁵ <http://archives.arte-tv.com/fiction/warriors/dtext/reali.htm> (5.9.2007)

³⁰⁶ Vgl. <http://www.arte-tv.com/fiction/warriors/dtex> (5.9.2007)

Fällen in einem anderen Land zum Einsatz kommen, und zwar bei friedlichen Manövern oder im Falle einer Invasion. Wir fühlten uns davon nicht sonderlich betroffen, weil wir ja nur filmten. Doch das war ein Irrtum, denn schließlich wollten wir 35 richtige Soldaten und acht ‚Warriors‘ einsetzen. Gott sei Dank stand die Tschechische Republik damals unmittelbar vor dem NATO-Beitritt. Sie haben uns die Drehgenehmigung erteilt und das Ganze als Militärmanöver ausgegeben. Dann erfuhren wir plötzlich vom sogenannten 21-Tage-Gesetz, nach dem sich kein ausländischer Soldat ohne vorherige Genehmigung durch beide Parlamentskammern länger als 21 Tage in Tschechien aufhalten darf. Unser Dreh sollte aber 42 Tage dauern! Wir mussten unser Truppenkontingent in zwei Gruppen einteilen, damit sich kein Soldat länger als 21 Tage auf tschechischem Boden aufhielt. Wir wollten sicher gehen, auf keinen Fall die tschechische Gesetzgebung zu verletzen.“³⁰⁷

4.2.2 Die filmische inhaltliche Umsetzung

Die 1. Szene spielt in Liverpool im Pub. Private Alan James (Matthew MacFadyen) und Private Peter Skeet (Darran Mofitt) schauen Fußball. Die 2. zeigt Sgt. André Sochalik (Cal MacAninch) bei der Ankunft auf dem väterlichen Bauernhof. 3. Szene: wieder im Pub – Tor für Liverpool – heile Fußballwelt und freudige Gesichter. In der 4. Szene schaut André sich die Unfallstelle seines Bruders an, wo dieser mit dem Traktor verunglückt ist. Es folgen weitere Alltagsszenen, Vorbereitung für das Geburtstagsfest von Peters Schwester, ein Discobesuch. Allesamt lebensfrohe junge Männer. Die Szenen folgen schnell aufeinander. Doch dann erfahren sie, dass sie nach Bosnien (Originalton: ‚Yugoslavia‘) geschickt werden. Der Lt Neil Loughrey erfährt dies kurz vor seiner Hochzeitsfeier, Corporal André Sochanik bei der Beerdigung seines Bruders.

Die beiden befreundeten Privates Peter Skeet und Alan James erfahren es nach einer Safttour durch Liverpool, Peters Schwester fragt: „Why do you have to go?“ Peter: „Because I want to do something with my life.“ Damit endet der Teil in England (00:08:34). Und schon sitzen die Jungs im Flieger. Die obligatorische Vorbereitungszeit in der Kaserne wird hier ausgespart. Und so unterhalten sich die Blauhelme im Flieger über Jugoslawien – sie haben allesamt keine Ahnung, außer dass es kalt ist, weil dort mal die Olympischen Winterspiele stattgefunden haben.

Die Warriors fahren nun durch das winterliche Vitez. Die Stadt wirkt ruhig und europäisch, ist unzerstört. Der UN-Commander trinkt einen Schnaps am Straßenrand

³⁰⁷ Vgl. [http://www.arte-tv.com/fiction/warriors/dtex\(5.9.2007\)](http://www.arte-tv.com/fiction/warriors/dtex(5.9.2007))

mit den HVO-Milizen, Kinder spielen am Spielplatz. Es scheint als fände der Krieg woanders statt.

Doch schon am ersten Abend werden sie von der Realität des Krieges eingeholt. Bei der Nachtwache hören sie laute Stimmen und dann Schüsse. Das ratlose Gesicht von Private Hookway wird im Close-Up gezeigt: „Jesus“. Ähnliches widerfuhr dem Cheshire Regiment in der ersten Woche. Man hörte in der Nacht einen Schusswechsel unweit des Schulgeländes, während der Corporal gerade dabei war ein Fahrrad eines Kindes zu reparieren.³⁰⁸

Auch der Tod des Private Peter Skeet basiert auf realen Begebenheiten. Am 13. Januar 1993 wurde Wayne Edwards von einem HVO-Scharfschützen auf Patrouille im Warrior erschossen. Er war jedoch in Tomislavgrad stationiert, nicht in Vitez.³⁰⁹ Im Film ist es der beste Freund von Private Alan James und dadurch sehr emotional, da der Zuschauer den Charakter schon lange kennt. Aber genau hier zeigt sich die Wahl des Fiktionalen gegenüber dem Dokumentarischen überlegen. Da in Folge nachgezeichnet wird, was mit dem besten Freund seelisch passiert, in ihm vorgeht, nachdem er seinen besten Freund verloren hat. Der Krieg wird persönlich und kann nicht mehr abstrakt bleiben. Das entspricht der Intention des Regisseurs den Krieg, anhand der psychischen Veränderungen der Soldaten, sichtbar zu machen. Private Alan ist auch derjenige, der bei dem Austausch der Toten auf den Lastwagen steigt, um nach dem letzten Überlebenden zu suchen. Es ist der Mann von Almira. An dieser Stelle wird die bisher chronologische Narration aufgebrochen. Und der letzte Teil des Films eingeleitet. Angel wird in Den Haag befragt, ob James hier sein Mandat überschritten hat. Nachdem er den kroatischen Kommandeur wüst beschimpfte und ihn aufforderte, ihn zu vergewaltigen, wenn er ein Mann sei.

Anwältin: „Did he go too far?“

Angel: „In terms of the mandate, yes. For me he is a hero.“ (0:42:39).

Es wird die Beerdigung der 96 Opfer gezeigt, im Voice-Over ist Angels Stimme zu hören. „They said the victims were military. That’s shit, a few were wearing tweed jackets. Not even the English go to war in tweed jackets.“

Dieser Austausch von Toten der beiden Seiten hat tatsächlich stattgefunden. „The 96 cadavers, mangled and dedecomposting, were loaded from an abottoir truck. In return

³⁰⁸ Vgl. Vulliamy, S. 236

³⁰⁹ Vgl. Vulliamy, S. 244

the Bosnian army had handed over the bodies of four Croatia militamen.”³¹⁰ Hier hält sich der Film sehr nah an die Realität, auch in Bezug darauf, dass in der darauffolgenden Woche das Regiment abgezogen wird.

Die letzten 30 Minuten (0:51:30-1:13:13) sind der Nachbearbeitung gewidmet, sie illustrieren die Grausamkeit des Krieges anhand dem Verhalten der Soldaten zuhause. Die Szenen wirken auf den Zuschauer brutaler als vor Ort. Sie folgen schnell aufeinander: James fragt ein Kind im Supermarkt warum es weine, es hätte doch keinen Grund dazu, schließlich habe es noch Arme und Beine. Neil schlägt aus Reflex seine hochschwängere Freundin. Im Stadion kann James nicht mehr jubeln. Er verlässt das Stadion vorzeitig und geht zusammen mit der Schwester seines getöteten Freundes Peter nach Hause. Dort sagt er Peters' Vater, der voller Stolz ist, wofür sein Sohn gestorben ist, dass es „shit“ war. Er zertrümmert später aus Frust noch eine Bushaltestelle. Hookway geht zurück nach Bosnien für eine Hilfsorganisation, um seinen Job zu Ende zu bringen, wie er sagt. Allein Feely scheint sein Leben als Soldat weiter zu führen. Als er in Den Haag auf James trifft, meint er noch, er könne Stolz auf das sein, was er geleistet hat.

James: „I dreamt to play for Liverpool and score at Wembley. Now, I dream of walking on dead bodies, that's what I did.” (01:03:10). Feely geht zurück nach Nordirland. Im Offizierskasino werden Witze über Bosnien gemacht. Als man ihn nach seinen Erlebnissen dort fragt, entgegnet er, er könne sich nicht mehr erinnern, steht auf und geht in sein Zimmer, besorgt sich eine Waffe und setzt sie an den Kopf. In letzter Minute kommen zwei Armeeeoffiziere in sein Zimmer. Mit dem heulenden Captain Feely endet der Film.

4.2.3 Analyse anhand der Muster der Neuen Kriege

In diesem Kapitel werden Filmszenen analysiert, die charakteristisch für die neuen Kriege sind: Die Politik der Identität, welche die Grundlage für ethnisch motivierte Gewalt, sowie für Vertreibung und ‚ethnische Säuberung‘ bildet. Durch die Politik der Identität werden Gewaltexzesse erleichtert, bietet sie doch eine Legitimationsgrundlage. Daraus entsteht wiederum ein typisches Gewaltmuster der Neuen Kriege. Dieses

³¹⁰ Vulliamy, S. 290

Gewaltmuster ist geprägt durch typische Akteure, wie Paramilitärs, irreguläre Streitkräfte und Warlords. Diesen werden dann internationale Friedenstruppen gegenübergestellt. Dies spiegelt sich anhand der Mission der Blauhelmsoldaten und ihres Mandates im Film wider. Daher wird der Prozess in Auftrag, Ausführung und dem Scheitern der Blauhelmission nachgezeichnet. Dieses Muster bildet auch den Spannungsbogen sowie Handlungsbogen des Films.

4.2.3.1 Die Blauhelm-Soldaten der UNPROFOR und ihr Mandat

Am 30. Mai 1992 beschloss der Sicherheitsrat der Vereinten Nationen³¹¹ umfassende Sanktionen gegen Serbien-Montenegro, kurz darauf folgte die Genehmigung unter der Leitung des Flüchtlingshilfswerks der UNO, dem UNHCR, Hilfsaktionen durchzuführen und beauftragte die UNO-Schutztruppe, die UNPROFOR (United Nations Protection Force), die humanitären Organisationen zu unterstützen. Am 8. Juni 1992 votierte der Sicherheitsrat für eine Ausweitung der Mission auf Bosnien, die zuvor auf die Überwachung des Friedens in Kroatien gerichtet war.

Das UNHCR übernahm die Führung für eine großangelegte Hilfsaktion, die rund zwei Drittel der Bevölkerung von Bosnien-Herzegowina unterstützte und zudem die Koordination einer Vielzahl von NGOs (Nicht-Regierungsorganisationen) übernahm. Der Sicherheitsrat der UNO verabschiedete eine Vielzahl von Resolutionen, die den Schutz der Zivilbevölkerung, sowie die Durchsetzung des Völkerrechts zum Ziel hatten. „Sowohl SCR 770 (1992), die den Schutz von Hilfslieferungen und einen ungehinderten Zugang zu Lagern, Gefängnissen und Internierungslagern für das IKRK und andere humanitäre Organisation forderte, als auch SCR 836 (1993), die die Schutzzonen³¹² auswies,

³¹¹ Die Charta der Vereinten Nationen wurde unter direktem Eindruck des zweiten Weltkrieges verabschiedet und regelt seitdem das internationale Völkerrecht. Ihre zentrale Bestimmung ist die Aufrechterhaltung von Frieden in der Welt und dessen Sicherung, daher gilt das Verbot von Androhung und Anwendung von Gewalt zwischen Staaten (Art. 2, Absatz 4). In Kapitel VII sind die Befugnisse des Sicherheitsrates geregelt, eine Bedrohung, einen Bruch des Friedens oder eine Angriffshandlung festzustellen (Art. 39) und in Reaktion darauf politische, wirtschaftliche (Art. 40) oder militärische Sanktionen zu verhängen (Art. 41). Die Ausnahme des strikten Gewaltverbotes ist das naturgegebene Recht auf individuelle oder kollektive Selbstverteidigung im Falle einer Angriffshandlung (Art. 51), das nur so lange gültig ist bis der Sicherheitsrat Maßnahmen beschlossen hat, um den internationalen Frieden wieder herzustellen. Das Problem vor dem die Vereinte Nationen heute stehen, ist dass die Charta von klassischen Angriffskriegen ausgeht und eine Weiterentwicklung bisher noch nicht adaptiert wurde, so dass die UNO in Neuen Kriegen wie Bosnien de facto handlungsunfähig ist.

³¹² Cornelio Sommaruga vom IKRK machte schon im Oktober 1992 den Vorschlag Schutzzonen in bestimmten muslimischen Städten zu errichten, denn bereits bis Weihnachten überwachte das IKRK die

standen unter Kapitel VII der UN Charta, das den Einsatz von Gewalt autorisiert. Rund 23.000 Soldaten der UNPROFOR waren schließlich in Bosnien-Herzegowina im Einsatz.³¹³

Trotz der verschiedenen Resolutionen, wie der des Flugverbots (SCR 781, 9.10.1992) bis hin zu den Schutzzonen in Sarajevo, Tuzla, Bihac, Gorazde, Srebrenica und Zepa oder der Forderung die ethnische Säuberung zu beenden, hatte die humanitäre Mission immer Vorrang. Obwohl die letztgenannten Forderungen ohne ein ausreichendes militärisches Mandat nicht durchzuführen waren.

Shashi Tharoor, der für Bosnien und Kroatien die DPKO-Abteilung in New York (Department for Peace Keeping Operations) leitete, sagte, dass beispielsweise die Umsetzung der Flugverbotszonen-Resolution die Blauhelme in die Lage bringe, gleichzeitig Krieg zu führen und Frieden zu schaffen.³¹⁴

Das Problem hierbei war, dass alle möglichen Vorschläge, die Situation für die Zivilbevölkerung zu verbessern auf dem Papier standen, aber nicht effektiv umgesetzt wurden: die humanitäre Hilfe wurde weiterhin „besteuert“, die Schutzzonen wandelten sich in unsichere Flüchtlingslager.³¹⁵

Das Mandat der UNPROFOR-Truppen glich einem klassischen Peacekeeping-Mandat, wie z.B. seit 1974 auf Zypern die Konfliktparteien von einander getrennt wurden. Allerdings haben sich die Zeiten der Kriegsführung und der Konflikte geändert. Dem wurde jedoch nicht Rechnung getragen. Welche Auswirkungen dies auf die Truppen hatte, wird im Film *Warriors* thematisiert. Es wird deutlich, dass es unmöglich für die Blauhelme war, ihre Mission zu erfüllen, wenn es keinen Frieden gibt, der überwacht werden kann. Man hatte die UNPROFOR Anfang 1992 nach Kroatien geschickt und

Schließung sämtlicher Lager in Nordbosnien (siehe SC RES). Aber eine Schließung der Lager bedeutete aber auch Vertreibung und in letzter Konsequenz eben das akzeptieren der ethischen Säuberung. Im April 1993 als die Serben dann kurz vor der Eroberung der Städte stand, beschloss der Sicherheitsrat seine „Schutzzonen-Resolution.“ Es hätte für die wirkliche Bewachung der Schutzzonen allerdings mehr Personal und finanzieller Mittel bedurft. Die UNPROFOR schätzte sie benötigte ca. 30.000 Blauhelme zusätzlich, käme aber notfalls mit 10.000 aus: Daraufhin genehmigte der Sicherheitsrat die Entsendung von 7500 zusätzlichen Soldaten und stellte Geld für 3500 zur Verfügung, die dann ein Jahr später ihre Stellen bezogen.

In der Praxis scheiterte sie kläglich, denn die Serben akzeptierten die Gebiete nicht als neutral und die Muslime nutzen sie als Militärbasis, noch dazu gab es zuwenig Blauhelme. Den Zivilisten wurden somit utopische Versprechungen gemacht, die niemand, der die Lage aus der Nähe kannte, einhalten konnte.

Die Idee der Schutzzonen geht auf den Deutsch-französischen Krieg von 1870-71 zurück von Jean-Henri Dunant (Mitbegründer des IKRK), um die Bevölkerung von Paris zu schützen. Sie kam damals jedoch noch nicht zum Einsatz. Heute hat sie wegen der Tragödie Srebrenica ihre Glaubwürdigkeit schon wieder verloren, und damit die Möglichkeit die Zivilbevölkerung in Kriegen zu schützen, was in den Neuen Kriege das Wichtigste wäre, um sie zu beenden, da die Kriege gegen die Zivilbevölkerung geführt werden. Während des gesamten Bosnienkrieges versuchte das IKRK einen Weg zu finden, um sich nicht zum Handlanger ethnischer Säuberungen zu machen und im gleichen Zuge die Zivilbevölkerung zu schützen.

³¹³ Vgl. Kaldor, S.109

³¹⁴ Vgl. Rieff, S. 239

³¹⁵ Vgl. Rieff, S. 176

Ende 1992 standen sie in Bosnien – das ist ein Novum. Hier gab es zu dem Zeitpunkt keine Waffenstillstandslinie, höchstens eine vorübergehende, die immer wieder gebrochen wurde. Die Blauhelmsoldaten hatten von ihrem ersten Einsatztag an sehr viel riskantere und potentiell eskalationsträchtigere Aufgaben, als die Bewachung einer klar definierten Waffenstillstandslinie – zum Beispiel den Begleitschutz humanitärer Versorgungskonvois durch umkämpfte Gebiete und belagerte Städte.³¹⁶

Im Film werden die Blauhelme gleich über ihr Mandat vom Kommandierenden Cpt. Colonel Richard Gurney aufgeklärt (0:13:04-0:15:45).

Major Stone: „In short: We have to make sure, that these people don't starve.“

Liaison Officer Johnathan Angel (leise zu Neil und Feely): „I thought we are here that the world consciousness can sleep at night.“

Neil: „That goes without saying.“

Cpt. Richard Gurney: „Right. Our mandate: We don't take sides. We don't move refugees. We are not here to do ethnic cleansing, we are not here to redraw the ethnic map of Bosnia. Remember we have to do a job, if you loose your judgement to can end up loosing your life. Your warrior is not invincible, and make no mistakes their panthers are not armed with bows and arrows, a few years ago they were part of the Yugoslav Army – one of the best fighting machines in Eastern Europe. There will be occasions, you will see things who upset you, as part of the UN we have to stick to the Rules of Engagement (diese sind in einem kleinen Büchlein gedruckt, das jeder Soldat bei sich trägt, auch in der Landessprache des Einsatzortes). Study those and you will be a better man than me (kurzes Schmunzeln der Soldaten). Most importantly you are not allowed to fire unless your life is directly threathend.“

Daraufhin werden sie noch von Liaison Officer Johnathan Angel und dem ortsansässigen UNHCR Chef Rik Langrubber unterrichtet, die sie über Frontlinien und die ethnische Landkarte Bosniens unterrichten. Da dies wohl etwas kompliziert ist, hört man es nur im Hintergrund, während sich die Soldaten lieber über Fußball unterhalten.

Die Briten wählten Vitez mit Bedacht aus, es galt als relativ sicher hinter der Frontlinie von Travnik und war von strategischer Bedeutung für die Sicherstellung des Transports und die Auslieferung der Hilfsgüter. Die Aufgabe war nun die Sicherung der Wintertransporte. Auch das ist der Handlungshintergrund in *Warriors*.

Die Route zwischen Tomislavgrad und Vitez wurde im Laufe des Krieges ‚The Ho Chi Minh Trail‘ getauft. Kontrolliert wurde sie von der HVO, während sie ihre Frontlinie nach

³¹⁶ Vgl. Zumach, S. 158

Norden ausbauen und dabei die Hilfslieferungen an- und abschalten konnten, sowie Teile davon abzweigen und an ihre eigenen Leute verteilen konnten.

Nicht vorherzusehen war der Ausbruch von Kämpfen zwischen Kroaten und der Armee der bosnischen Regierung in der ersten Woche nach der Ankunft der britischen Blauhelme. Vom ersten Tag an musste das Mandat ausgeweitet werden. Unter dem Titel ‚Liaison-Work‘ fiel das Treffen mit den lokalen Kriegsführern, Räumung von Straßenblockaden oder das Überqueren der Kampflinien.

Colonel Robert ‚Bob‘ Stewart wird von Vulliamy als tapfer, aufrichtig, als flamboyante Figur beschrieben, der von den Einheimischen respektiert und geachtet wurde. Überliefert ist auch, dass er sich gerne mit den lokalen Kriegsfürsten angelegt hat, um seine Macht zu demonstrieren, beispielsweise erzwang er die unverzügliche Räumung einer Straßensperre. Seine Soldaten beschreiben ihn wie folgt: „he liked to lead from the front“ und sei sehr engagiert gewesen. Die britische Presse konzentrierte sich weniger auf sein Engagement in Bosnien, als viel mehr auf seine Affäre mit einer Schweizer Rot-Kreuz-Mitarbeiterin.³¹⁷ Stewart ist die Blaupause für den Charakter des Lt. Feely.

Er verstand sein Mandat, dass sie in Bosnien seien, damit die Kämpfe aufhörten und die Menschen wieder in zivilisierten Umständen, statt Anarchie, leben könnten und hoffte dabei, dass die britische Armee als zivilisierendes Element auf die Kriegsparteien wirken würde. „I want to use military power, not military force“³¹⁸

Bei der ersten Patrouillenfahrt gelangen Feely und sein Team an eine kroatische Straßensperre: „I don’t need his permission. I am the UN. I give him 2 minutes“, sagt er zur Übersetzerin (0:18:00). Vulliamy beschreibt eine ähnliche Situation am dritten Tag des Einsatzes der Cheshires Bataillon. Coronel Bob schrie „Move it!“ und sie taten es unverzüglich.³¹⁹

Feely hat jedoch keine Affäre mit einer Helferin des Roten Kreuzes, sondern mit der Einheimischen Almira. Es ist keine leidenschaftliche Affäre, immerhin ist sie verheiratet. Aber es ist ein sehr persönliches Verhältnis. Er lernt sie kennen, als er und Neil bei ihr zum Essen eingeladen sind. Eigentlich will er eine Flasche Wein mitbringen. Neil überzeugt ihn, dass es besser sei, keinen Alkohol mitzubringen („They are muslimes.“; „But everybody drinks in this country.“) Als er dann einen Aperitif angeboten bekommt, steht er beschämt mit Bananen im Wohnzimmer, die er stattdessen als Gastgeschenk

³¹⁷ Vgl. Vulliamy, S. 238 ff

³¹⁸ Vgl. Vulliamy, S. 240

³¹⁹ Vgl. Vulliamy, S. 238

brachte. Er trinkt einen Whiskey, mit dem nach Hause kommenden Ehemann, und fragt, woher er denn so gut Englisch spricht „I studied in Harvard“, ist dessen überraschende Antwort.

Nach dem Ende des Kalten Krieges herrschte auf dem internationalen Parkett großer Optimismus, die andauernden Konflikte weltweit einzudämmen. Da die Blockadesituation nun aufgebrochen war, drohte nicht mehr das ständige Veto der Sowjetunion im Sicherheitsrat. Der damalige UNO Generalsekretär Boutros Boutros-Ghali (1992-1997) schrieb in der *Agenda for Peace*³²⁰, dass es nun global eine zweite Chance für die Vereinten Nationen gäbe.³²¹ Und tatsächlich zeichnete sich das Ende einer Vielzahl langandauernder Konflikte ab: Kambodscha, Nicaragua, Angola, Namibia und Afghanistan. Für all jene Konflikte, die nicht beizulegen waren, sollte es von nun an ein Recht oder sogar die Pflicht (*Responsibility to Protect*) eines humanitären Eingreifens geben – eine militärische Intervention, um die Zivilbevölkerung vor Krieg und Elend zu schützen. In den 1990er Jahren stieg durch diesen Paradigmenwechsel, die Zahl der Blauhelm-Einsätze sprunghaft an. Das Aufgabenfeld erweiterte sich von der klassischen Überwachung der Waffenstillstände hin zu der Sicherstellung von humanitären Leistungen, für die Zivilbevölkerung Schutzzonen einzurichten, Kriegsparteien zu entwaffnen und schlussendlich ein Umfeld für demokratische Wahlen zu schaffen.³²² Unter Kapitel VII der UN-Charta wurde der Einsatz von Waffengewalt erlaubt (bisher nur zur Selbstverteidigung): „UNPROFOR troops would follow normal peace-keeping rules of engagement, which authorize them to use force in self-defence, including situations in which armed persons attempt by force to prevent them from carrying out their mandate.“³²³

³²⁰ Vgl. Boutros Boutros-Ghali: *An Agenda for Peace. Preventive Diplomacy, Peacemaking and Peace-keeping*, New York 1992.

³²¹ Kaldor, S. 187ff

³²² <http://www.un.org/Depts/dpko/dpko/> (13.5.2008)

³²³ http://www.un.org/Depts/dpko/dpko/co_mission/unprof_p.htm (13.05.2008)

4.2.3.2 Der Teufelskreis der Blauhelm-Mission

In Bosnien fand das Abschlachten in Zeitlupe statt, gedeckt von diplomatischen Verhandlungen und einer Hilfsaktion der Vereinten Nationen, deren Vertreter unentwegt behaupteten, sowohl im Humanitären als auch im Politischen seien Fortschritte zu verzeichnen. Die Fortschritte waren jedoch gering – mal wurden Hilfskonvois in abgelegenen Orten in Bosnien durchgesetzt, mal kurzfristig einen Waffenstillstand. Wenn seitens der Öffentlichkeit kritisiert wurde, dass es keine einschneidenden Verbesserungen gab, die die ethnischen Säuberungen und die Kampfhandlungen stoppten, so wurde gebetsmühlenartig wiederholt, dass das wegen des mangelnden Mandats nicht möglich sei. Und so entstand ein Teufelskreis: Die UNO versorgte die Menschen mit Hilfsgütern, während sie weiter beschossen wurden, der Sicherheitsrat beschloss, bestimmte Gebiete zu Schutzzonen zu erklären, gab aber der UNPROFOR nicht die nötigen Mittel, um dort auch tatsächlich Schutz zu garantieren. UNPROFOR und UNHCR wurde im Laufe der Mission immer gereizter und zermürbter, weil sie einen Auftrag zu erfüllen hatten, der nicht zu erfüllen war. Man dachte schon im Mai 1992, nach der ethnischen Säuberung der Stadt Zvornik, es könnte nicht mehr schlimmer kommen, aber der Tiefpunkt war noch nicht erreicht.³²⁴

Das Lamentieren der UNPROFOR und des Büros des UN-Sonderbevollmächtigten über ihr unzureichendes Mandat, dass man nicht so handeln könne wie man wolle, sich nicht moralisch engagieren könne, verstellte auch den Blick auf das UNHCR, das sein Mandat nicht so eng auslegte. Das UNHCR lastete ihr eigenes Versagen nicht der Weltgemeinschaft an, mit der Begründung noch nie vorher einer solchen Situation wie in Bosnien ausgesetzt gewesen zu sein. Die Mitarbeiter des UNHCR kämpften und improvisierten so gut es ging, sie brachten ihre Konvois mit oder ohne militärischen Geleitschutz ans Ziel, nicht selten unter Beschuss. Noch dazu waren die meisten Fahrzeuge des UNHCR ungepanzert. „Wenn Marc Vachon, ein junger frankokanadischer Logistiker, im Herbst 1992 und Winter 1993 einen ungepanzerten Tankwagen am Flughafen von Sarajevo über die Belagerungslinien fuhr – in einer Zeit, in der sich das UNPROFOR-Personal, wenn überhaupt nur in gepanzerten Wagen hinauswagte –, dann fand er es ziemlich normal.“³²⁵ Auch wenn Schutzbeauftragte des UNHCR allein und unbewaffnet von Banja Luka unter ständiger Lebensgefahr nach

³²⁴ Vgl. Rieff, S. 242

³²⁵ Rieff, S. 285

Prijedor führen, um den Bürgermeister aufzufordern, etwas gegen die ethnische Säuberung zu unternehmen, dann fanden sie, es sei eben Teil ihrer Arbeit.

Der damalige Chef des UNHCR im ehemaligen Jugoslawien, Jose Maria Mendiluce sagte, wenn man lieber Schuhe verkaufen wolle, dann solle man eben in New York, Paris oder Rio bleiben. Die Anweisungen für ihren Einsatz in Bosnien waren aber nicht klar abgegrenzt, es gab zu keinem Zeitpunkt einen Plan, was das UNHCR eigentlich dort erreichen wollte, noch dazu verfügten die Mitarbeiter selten über operatives Wissen oder Erfahrungen während eines Krieges. Bis zur Ernennung von Akashi zum Sonderbevollmächtigten des UN-Generalsekretärs war der Sonderbevollmächtigte des UNHCR der ranghöchste UN-Vertreter in der Region gewesen – auch wenn das im UNPROFOR-Hauptquartier anders gesehen wurde.³²⁶

Als er ein Jahr später mit ruiniertem Gesundheit Bosnien verließ, sagte Mendiluce, er wäre lieber an einem Ort, wo die Dinge schwarz-weiß seien, es Spender- und Empfängerländer gäbe, aber sonst keine Komplikationen: „Aber mitten im Krieg Schutzzonen zu errichten und Gebiete zu schützen, wo sich die Front ständig ändert und die Flüchtlinge nicht Nebenprodukt des Krieges sind wie in El Salvador, sondern das eigentliche Ziel jeder Aktion – wie soll das UNHCR das alles schaffen? Man bietet uns mehr Soldaten an. Ich habe nie auch nur einen einzigen angefordert. Was ich habe sind fünfzig Lastwagen um 100.000 Menschen zu versorgen. Allein diese Wagen rund um die Uhr fahren zu lassen, wie soll ich das machen?“³²⁷

Nach jedem Streit mit der UNPROFOR sagte er: „Also jetzt reicht es mir bald. Ich weiß, das UNHCR ist in einer unerträglichen Lage, und Gott weiß, dass es das bosnische Gewissen der UNO ist. Aber solange sich die besten UNO-Leute weigern, gegen das zu protestieren, was ihre Organisation hier macht, solange für sie schon die Vorstellung undenkbar ist, das man aus politischen Gründen seine Mitarbeit aufkündigen kann, wird dieses Fiasko kein Ende nehmen.“³²⁸

Mendiluce fühlte seine Organisation, das UNHCR, von der UNO-Zentrale in New York im Stich gelassen und meinte: „Wir entwickeln uns zu einem Transportunternehmen und müssen alle humanitären und menschenrechtlichen Dinge, die den Kern unseres Mandats bilden ignorieren. Wir karren Lebensmittel rein und dienen ansonsten – was niemanden beleidigen soll – als Reisebüro für ausländische Besucher.“³²⁹ Er hielt Völkermord für die Grenze von Dialog und Pragmatismus und im Grunde auch die

³²⁶ Vgl. Rieff, S. 289

³²⁷ Rieff, S. 294/295

³²⁸ Rieff, S. 296

³²⁹ Rieff, S. 309

gesamte westliche Balkanpolitik für eine Perversion, zuerst ging es ihr um den Erhalt des Staates Bosnien, den sie international anerkannt hatten, dann kam der Vorschlag ihn in zehn Provinzen aufzuteilen und dann der Plan, ihn in drei ethno-religiöse Kleinstaaten aufzuteilen, womit die Bevölkerung gezwungen wird, sich anhand faschistischer Logik zu definieren.³³⁰

Der Nachfolger beim UNHCR Nickolas Morris hatte nicht so einen eigensinnigen Kurs und ging auch nicht mit der UNPROFOR auf Konfrontationskurs – das war just in dem Moment, als die UNPROFOR das UNHCR als leitende UN-Organisation ablöste.³³¹

Als problematisch hat sich zudem erwiesen, dass die Blauhelmkontingente, die in die betroffenen Kriegsgebiete entsendet wurden, ausgebildet wurden, um auf eine ähnlich organisierte Feindarmee zu treffen und diese dann unter Einsatz von Waffen zu besiegen, die internationale Rechtdurchsetzung bedeutet allerdings Einzelpersonen, die die Menschenrechte missachten, habhaft zu machen und nicht einer Seite zum Sieg zu verhelfen.³³² Zwischen August 1992 und März 1993 gelangten nur drei Konvois nach Srebrenica. Man glaubte, wenn man sich den Weg für Konvois freischießen würde, sei der Weg für nachfolgende Konvois für immer gesperrt, daher nahm man es in Kauf, lange über die Durchfahrt zu verhandeln und im Zweifelsfall wieder umzukehren. Sergio Vierra de Mello, der oberste UN-Zivilvertreter in Sarajevo, sagte, den Weg freischießen könne man nur einmal, danach befände man sich im Krieg. Doch die Praxis zeigte, dass es die Arbeit erleichterte, wenn man Gewalt anwandte. „So hatten britische Blauhelme, die in Nord-Bosnien Hilfskonvois von ihrem vorgerückten Stützpunkt im Dorf Kladanj bis zur Stadt Tuzla auf einer allgemein als Bombenallee bekannten Straße Geleitschutz gegeben hatten, einmal kurzentschlossen das serbische Feuer aus den umliegenden Hügeln erwidert. Nach einem kurzen Schusswechsel unterließen es die Serben ein für alle Mal diese Konvois anzugreifen.“³³³

Wobei das System, dass die UNPROFOR die Konvois des UNHCR begleitet zunehmend kritisiert wurde, da sie zum Nicht-Handeln gezwungen wurden. Andere Hilfsorganisationen, die nicht durch Blauhelme begleitet wurden, gelang es meist einfacher zu passieren.

Die entsendeten UNPROFOR-Soldaten litten unter ihrem zahnlosen Mandat, das sie zu Statisten verdammt, zu Zuschauern. Die Durchfahrt von Hilfskonvois musste jedes Mal

³³⁰ Vgl. Rieff, S. 311

³³¹ Vgl. Rieff, S. 310

³³² Vgl. Kaldor, S.214

³³³ Rieff, S. 245

aufs Neue ausgehandelt werden. Als der UNHCR-Mitarbeiter Larry Hollingworth Bosnien verließ, sagte er: „[...]wenn man schon eine Armee schickt mit Panzern und Kriegsgerät, wieso verbietet man ihnen zu schießen? Wahrscheinlich sollten sie nur markig wirken aber nicht markig sein, die UNO hat somit die Chance verpasst mächtiger zu werden, wir haben hier den Zerfall ihrer Autorität erlebt.“³³⁴ Ähnliches sagte ein hoher Kommandeur der UNPROFOR vor Journalisten, kurz bevor er nach Hause zurück ging: „Unser Auftrag ist hier nicht etwas zu tun, unser Auftrag lautet, so zu tun, als täten wir was, das ist ein sehr schwieriger Einsatz.“³³⁵

Das Grundproblem der UNPROFOR-Mission sei gewesen, dass sie entsendet wurden, um die Hilfstransporte zu schützen, nicht jedoch, um die Menschen zu schützen, das hätten viele Bosnier missverstanden, sagte beispielsweise General Mackenzie.³³⁶ So tauchten Graffitis auf mit der Aufschrift: UN – United Nothing!

Als britische Soldaten 1993 das Feuer auf einen Hilfskonvoi erwiderten, wurde der General Morillion, der damalige UNPROFOR-Kommandeur in Bosnien, vom UNO-Generalsekretär wegen Überschreitung seines Mandats gerügt.³³⁷ Und als er sich in die Enklave nach Srebrenica begab, um die Serben zu zwingen mit ihrem Beschuss aufzuhören, wurde er nochmals umgehend vom Generalsekretär wegen Übertretung des Mandats gerügt – ein paar Monate später wurde ihm das Kommando entzogen.³³⁸

In *Warriors* wird das Kompetenzgerangel zwischen UNPROFOR und dem UNHCR ebenfalls thematisiert. Hier kommt das UNHCR schlecht weg, da sich der Film um die Blauhelme dreht. Der UNHCR-Mitarbeiter wird als eher arrogant und distanziert gezeigt, aber es wird deutlich, dass er über ein größeres Know-How der lokalen Gegebenheiten verfügt. Ihm gleitet die Situation nie aus den Fingern und er ist in der Lage zu verhandeln und Kompromisse einzugehen. Schlicht und einfach flexibel zu reagieren. Während die Soldaten einen klaren Auftrag ausführen sollen, den sie selbst als unklar empfinden. In *Warriors* wird das UNHCR mit der Figur des Rik Langrubber repräsentiert. Er ist ein Mann des Kompromisses. Hierbei ist er gezwungen mit den Kriegstreibern zu verhandeln, um Minimalstandards zu erreichen. Zur ersten Konfrontation mit der UNPROFOR kommt es schon beim ersten Auftrag, ein verletztes Kind zu evakuieren. Als das Haus einer muslimischen Familie von kroatischen Milizen niedergebrannt wird,

³³⁴ Vgl. Kaldor, S.113

³³⁵ Vgl. Rieff, S. 308

³³⁶ Rieff, S. 184

³³⁷ Vgl. Kaldor, S.112

³³⁸ Rieff, S. 246

will die UNPROFOR die Familie evakuieren. Das scheint in der Situation eine logische Konsequenz. Langrubber erscheint und macht ihnen klar, dass sie sich damit an ethnischer Säuberung beteiligen (0:22:03-0:22:43). Also machen sie sich weiter auf die Suche nach dem verletzten Kind. Es mutet absurd an: Fünf Soldaten suchen ein Kind, ohne zu wissen, was jetzt mit seiner Familie geschieht, wohin diese geht.

Weitere Szenen mit Langrubber folgen. Hierbei wird er immer gezeigt, wie er in seinem weißen Kittel über dem legeren Sakko, aus dem UN-Landrover steigt.

Als ein Konvoi hinter die serbische Linie möchte, um Verwundete zu bergen, bekommen sie jedoch keine Erlaubnis zu passieren und sitzen über Nacht fest. Langrubber versucht Kontakt zu Karadžić in Pale herzustellen, als ihm das gelingt, antwortet *Lt. Feely*: „I thought Karadžić is spending his winter in smart hotels in Geneva paid by the UN.“

„Your attitude – you are the British Army so you want to smash your way through.“, entgegnet *Langrubber* (0:48:55-0:50:45).

Die darauffolgende Szene, zeigt die Evakuierung von Verwundeten. Allerdings ist das nur ein Vorwand, denn die Zivilbevölkerung, die unter serbischen Beschuss steht, möchte, dass die Blauhelme bleiben, damit sie nicht beschossen werden. Somit inszenieren sie eine Art Kidnapping und tricksen Langrubber aus. Einen Plan haben sie jedoch nicht – sie diskutieren die Optionen. Viele Möglichkeiten haben sie nicht, in zwölf Stunden nach Ablauf des von den Serben garantierten Waffenstillstandes werden sie beschossen. Da bleiben bedeutet demnach mit der Zivilbevölkerung sterben, gehen, dass die Zivilbevölkerung ermordet wird. Hilflosigkeit macht sich breit. Solche Situationen treffen die Soldaten schlichtweg unvorbereitet.

Richard: „Langrubber will alert Major Stone“ und *Neil* entgegnet: „Jesus, is Langrubber our last hope?“. Zeit vergeht, als das Ultimatum abgelaufen ist, werden sie beschossen. Chaos bricht aus. Private James hilft einem verletzten Jungen und nimmt ihn im Warrior mit. Sie treten den Rückzug an. Es kommt zur Schlusszene des ersten Teils des Films (1:08:10-1:13:41). Die serbischen Milizen versperren die Straße. Richard springt wütend aus den Warrior. Sie möchten die Wagen durchsuchen.

Richard schreit den Kriegsführer an: „You are not searching the vehicles – end of the story.“ *Langrubber* kommt hinzu und versucht zu vermitteln: „I know it’s a matter of principle for you, but these are exceptional circumstances, we have nothing to hide.“

Richard: „I am in command of this mission and as far as I am concerned these people are war criminals and they are not searching my vehicles.“

Langrubber: "Let's not get too emotional this is an operational matter. [...]We are putting people's lives at risk."

Richard: "Look mate, don't tell me how to run this mission."

Langrubber: "These people are only doing their job, we have to be neutral. What if we say, they can look inside, but not search it. It's a necessary compromise."

Daraufhin wird die Hintertür des Warriors geöffnet und der Junge entdeckt. Er muss als Kriegsgefangener ausgehändigt werden.

Private James weigert sich: „I can't hand him over.“

Feely redet ihm zu: „You are a British soldier, you can't do this job propper, if you are too involved.“

Daraufhin wird der Junge ausgehändigt und die Milizen verschwinden mit ihm im Wald. Mit Zoom auf die Gesichter der verzweifelten Soldaten endet der erste Teil des Films.



© BBC Films/Deep Indigo

Abbildung 9: 01:09:21



© BBC Films/Deep Indigo

Abbildung 10: 01:09:23

4.2.3.3 Das Scheitern des Mandats

Im Laufe der Zeit setzte Ernüchterung über die sogenannten humanitären Interventionen ein, für die es bisher keine Praxiserfahrung gab. Spätestens 1994 in Ruanda und 1995 in Srebrenica – die dunkelste Stunde der UN, wie es Boutros-Ghali nannte – wurde sichtbar, wie machtlos die Internationale Gemeinschaft tatsächlich war. Der Massenmord der bosnischen Serben an 6000 bosnischen Muslimen unter den Augen der Blauhelm-Soldaten beschädigte zudem massiv das Ansehen der UNO. Die UNO diente weiterhin als Feigenblatt der Weltgemeinschaft, der jegliche Missstände und Verfehlungen angekreidet wurden, obwohl die nicht zum Handeln entschlossenen westlichen Regierungen für die Misere verantwortlich waren. Dies betont auch Reinhard Wesel in seinem Essay *Das Bild der UNO*. Die UNO hatte insbesondere in den 1990ern damit zu kämpfen, dass von der UNO Unmögliches verlangt wurde, aber nicht in Betracht gezogen wurde, dass die eigenen Mitgliedstaaten die UNO nicht mit einem ausreichenden Mandat ausgestattet hat. Und somit der Aktionsradius sehr beschränkt wurde. Die UNO ist keine Weltregierung, hierin liegt die Diskrepanz in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit.³³⁹ So wurde die UNO ungerechterweise zum Prügelknaben der Weltpresse, nicht zuletzt deshalb, weil die Journalisten bis dato in der UNO mehr gesehen haben, als den Erfüllungsgehilfen des Sicherheitsrates, nämlich so eine Art moralische Institution.

Ursachen für die Fehlschläge wurden vielfach diskutiert: das kurzfristige Denken der Politiker, schlechte Koordination zwischen Regierungen und der Internationalen Gemeinschaft, die unzureichende Ausstattung mit Mandaten.

Es existierten zwei Reaktionsmuster, um auf die neuen Herausforderungen zu reagieren: Zum einen, die Konflikte wie klassische Staatenkriege zu betrachten, wonach eine Intervention völkerrechtswidrig wäre. Unter Kapitel II der UN-Charta ist jedem Staat die Souveränität garantiert. Zum anderen, der fatalistische Ansatz, nach dem die Konflikte als ein ‚Rückfall in Anarchie und Barbarei‘ gelten. So würde man die Opfer durch humanitäre Hilfeleistungen unterstützen, um die Notsituation zu lindern. Damit werden jedoch nur die Symptome, nicht aber die Ursache behandelt. Dies ist auch der Auftrag im Film, der jedoch an der Realität scheitert.

³³⁹ Wesel, Reinhard: Das Bild „der UNO“. Zur Visualisierung supranationaler symbolischer Politik, in: Hofman, Wilhelm (Hg.): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des politischen, Baden-Baden 1998, S. 302-331, S. 302

Denn der wichtigste Grund wurde außer Acht gelassen: Die neue Art der Konflikte, das Zusammenspiel von organisierter Kriminalität, Kriegsökonomie und der Politik der Identität.

Eine zentrale Frage, die sich Völkerrechtler stellen, ist ob Staaten, die sich im Zustand eines Neuen Krieges befinden, überhaupt souveräne Staaten sind. Sind diese Konflikte doch ein Zeichen des Staatszerfalls und der Staat nicht mehr in der Lage auch nur ein Minimum an Staatlichkeit, insbesondere Rechtssicherheit, dem Kern eines modernen Staates, seinen Bürgern zu garantieren.³⁴⁰

In Bosnien stellte sich das wie folgt dar: Bosnien ist seit 1992 ein anerkannter Staat, daher ist das Eingreifen der Internationalen Gemeinschaft nach Kapitel VII möglich, wenn Bosnien durch serbische Aggression bedroht wird, nicht jedoch, wenn die Aggression seitens der bosnischen Serben ausgeht, denn dann handelt es sich um einen innerstaatlichen Konflikt. Allerdings zielt diese Fragestellung am realen Problem vorbei. Es war in erster Linie ein Krieg gegen die Zivilbevölkerung, mit dem Ziel, ethnisch homogene Gesellschaften zu schaffen. Dies war nur unter massiver Verletzung der Völkerrechtsnormen möglich. Diese durchzusetzen hätte die primäre Aufgabe der Internationale Gemeinschaft sein müssen.

Auch im Film scheitert die Truppe an ihrem Mandat – es scheint nicht erfüllbar. Es ist unmöglich, nicht Partei zu ergreifen und emotionslos zuzuschauen. Als die Einheit etwa fünfzig Flüchtlinge in einem Keller findet, darunter Frauen mit Babys fangen sie an diese zu evakuieren (2. Teil, 0:20:14). Neil erhält Order von Colonel Stone, sofort mit der Evakuierung abubrechen. *Private Hookway*: „How can that be right?“. Sie wissen, dass durch Nicht-Evakuierung die Flüchtlinge sterben werden, denn ethnische Säuberungen in Ahnici haben bereits begonnen. Neil wird daraufhin zu Major Stone gerufen (0:23:05-0:23:48).

Neil: „With respect Sir, you weren't there.“

Stone: “You moved this women out – What do you think which sort of message you send to the aggressor?“

Neil: “We had a chance to save these women, instead we left them to die. What sort of message is that Sir?“

Stone: “Who said, they weren't save there?“

Neil: “This was house-to-house clearance“

³⁴⁰ Vgl. Kaldor, S. 195ff

Stone: "Don't let your emotions take over. Think about what you are saying – It's okay to set houses on fire, because the British Army will come along and is clearing everyone out. Do the ethnic cleansing for which ever side. It's their own leaders, who want us doing that."

Neil: "Oh, we are maniacs!"

Stone: "We are professionals doing a difficult job – and we are doing it damn well, Neil."

Neil: "That bollocks, Sir!"

Stone: "We are here to get aid to those who need it, if there is fighting, we are a neutral force. We don't assist in ethnic cleansing. Is that clear? Now, get out."

In der Nacht evakuieren sie die Flüchtlinge, Feely schaltet den Funk aus. Alle machen mit bei der Missachtung des Befehls. Sie haben das Gefühl zum ersten Mal etwas Richtiges getan zu haben, wohlwissend dass es sie ihren Job kosten kann. Als sie in die Kaserne kommen, sagt *Richard* zu ihnen: „Well done!“

4.2.3.4 **Kriegsstrategie: Vertreibung**

In Demokratien oder Staaten, die auf dem Weg zu einer Demokratisierung sind, wenn Wahlen, Volksentscheide und Volkszählungen eine Rolle spielen, sind Vertreibungen nötig, weil sich „[...]die Mehrheit der in dem fraglichen Gebiet lebenden Menschen zum ‚richtigen Etikett‘ bekennen muss. Alle anderen gilt es beiseite zu schaffen, um eine homogene Bevölkerung zu schaffen.“³⁴¹

Für die Technik der Vertreibung gibt es zwei Methoden, zum einen die ethnische Säuberung und zum anderen das ‚Unbewohnbar machen‘, z.B. durch Landminen oder mit psychologischen Mitteln, wie die Zerstörung von Schulen, Krankenhäusern, Kirchen, eben all jenes, an das soziale Bindungen geknüpft sind. In Banja Luka wurden alle 17 Moscheen zerstört und, bis auf eine, auch alle katholischen Kirchen. Zu den psychologischen Mitteln gehören zudem Vergewaltigung oder öffentliche Schändung. In *Warriors* (2, Teil, 00:07:00) sieht man aufgehängte Menschen vor ihren Häusern. Die Nachbarn, die nicht das „richtige Etikett“ haben, werden in Folge, um ihr Leben zu schützen, gezwungen wegzuziehen oder zu flüchten.³⁴² All diese Methoden verstoßen eindeutig gegen die UN-Konvention gegen Völkermord von 1948, welche zum Schutze

³⁴¹ Kaldor, S. 167

³⁴² Vgl. Kaldor, S. 169

der Zivilbevölkerung aus den Lehren des 2. Weltkrieges gezogen wurde. Die Problematik dieser unmenschlichen Methoden besteht darin, dass sie effiziente und wirksame Kriegsstrategien sind. Dementsprechend hat sich auch die Statistik der Opfer geändert. Waren im 1. Weltkrieg noch 85-90% der Opfer Angehörige der Armee, so fiel der Prozentsatz im 2. Weltkrieg auf 50% und in den 1990er Jahren waren 80% der Opfer Zivilisten.³⁴³

„Nach dem typischen Muster wurde in ländlichen Gebieten vorgegangen, gegen Dörfer und Kleinstädte. Als erstes belegten die regulären Streitkräfte die Gegend mit Granatbeschuss und sorgten dafür, dass Greuelpropaganda die Runde machte, um eine allgemeine Panik hervorzurufen. Berichte über Terror in Nachbardörfern kamen hinzu. Dann rückten die paramilitärischen Kräfte vor und terrorisierten die nicht-serbischen Bewohner mit wahllosen Morden, Vergewaltigungen und Plünderungen. Danach wurde die örtliche Verwaltung übernommen. In extremen Fällen kam es zur Trennung nicht-serbischer Männer von ihren Frauen und zum Abtransport in Internierungslager. Die Frauen wurden ausgeraubt und/oder vergewaltigt; danach ließ man sie ziehen oder verschleppte sie in speziell zum Zweck der Vergewaltigung betriebene Lager. Häuser und kulturelle Einrichtungen wie Moscheen wurden ausgeplündert, in Brand gesteckt oder gesprengt. Die Paramilitärs schienen auch über Listen prominenter Einwohner zu verfügen – der Kommunalpolitiker, Intellektuellen, SDA-Mitglieder, Wohlhabenden -, die von den anderen Bürgern getrennt und hingerichtet wurden.“³⁴⁴

Im Einzugsbereich der Städte, insbesondere Banja Luka, vollzog sich die ethnische Säuberung als ein langsamerer, eher legalistischer Prozess. Den Nicht-Serben wurde das Leben unerträglich gemacht. Beispielsweise verloren sie ihren Arbeitsplatz und damit die medizinische Versorgung; ihre Telefonverbindungen wurden gekappt; sie durften sich nur in Gruppen von höchstens vier Personen treffen. In vielen Städten wurden unter unterschiedlichen Bezeichnungen ‚Ämter für den Bevölkerungsaustausch‘ eingerichtet, denen Nicht-Serben oder Nicht-Kroaten ihren Besitz aushändigten und von denen, man nach Zahlung enormer Beträge, die Erlaubnis zum Wegzug bekam.³⁴⁵

In Banja Luka verloren die Nicht-Serben ihren Arbeitsplatz, indem sie zum Militär einberufen wurden, wer sich weigerte, dem wurde gekündigt. Der Verlust des Arbeitsplatzes ging einher mit dem Verlust der Wohnung, die den Betrieben/Genossenschaften gehörten.³⁴⁶

³⁴³ Vgl. Kaldor, S. 170

³⁴⁴ Kaldor, S. 92

³⁴⁵ Vgl. Kaldor, S.93

³⁴⁶ Vgl. Rieff, S. 125-127

Die ethnische Säuberung war, wie gesagt, ein langsamer Prozess. Zwar gab es immer wieder Vorfälle bei denen Paramilitärs grausame Einzeltaten begingen, aber meist wurde systematisch vorgegangen.

„Ende 1995 war die ethnische Säuberung nahezu abgeschlossen. Nach UNHCR-Schätzungen waren von ursprünglich 350.000 lediglich 13.000 Muslime in Nordbosnien verblieben; und von den einst 300.000 lebten nur noch 4000 Muslime und Kroaten in Ost-Bosnien und Süd-Herzegowina.“³⁴⁷

Ein Unterschied zwischen den regulären Truppen der BSA und den Freischärlern, gemeinhin unter dem Namen Tschetniks bekannt, war zu keinem Zeitpunkt der ethnischen Säuberungen ersichtlich. Es handelte sich eher um eine Art Arbeitsteilung, bei der die Paramilitärs die Drecksarbeit übernahmen, zu der sich Karadžić nicht bekennen wollte, um weiter die Behauptung aufrecht erhalten zu könne, die BSA tue alles um Recht und Ordnung durchzusetzen.³⁴⁸

„Die serbischen Führer handelten allerdings nicht einfach aus Blutdurst. Sie befahlen, so viele gebildete Moslems zu töten wie möglich, weil sie sicher stellen wollten, dass jeder zukünftige moslemische Staat weitgehend jener Menschen beraubt sein würde, die diesen funktionsfähig halten könnten.“³⁴⁹, notiert dazu David Rieff in seinem Buch *Schlachthaus*. Der britische Journalist Michael Nicholson bezeichnet diese Kampagne als „elitocide“.³⁵⁰

³⁴⁷ Kaldor, S.94

³⁴⁸ Vgl. Rieff, S. 118-119

³⁴⁹ Rieff, S. 163

³⁵⁰ Vgl. Nicholson, S. 89

5. *Schlussbetrachtung*

Zu Beginn der Arbeit wurden einige grundsätzliche Überlegungen zum Krieg in Bosnien aufgezeigt. Darauf folgte die Einordnung in den Diskurs der Neuen Kriege und ihr theoretisches Fundament. Das Kapitel zur Visualisierung zeichnete nach, wie Kriegsbilder im Medienzeitalter entstehen und welche Funktionen sie einnehmen.

Den Schwerpunkt dieser Arbeit über die Visualisierung des Krieges in Bosnien bilden die Kriegsbilder in Spielfilmen über den Bosnienkrieg.

„Die Medien haben dazu beigetragen, dass der Krieg heute nicht mehr im Sinne von Clausewitz als eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln gesehen wird, sondern als visuelles Spektakel, das an die Emotionen der Bürger des globalen Dorfs appelliert – auch wenn sie Tausende Meter vom Schlachtfeld entfernt sein sollten.“³⁵¹

Es wurde eingangs davon ausgegangen, dass diese Bilder auf bereits festgesetzten *images* aus anderen Medien basieren, insbesondere den Fernsehnachrichten, die Bilderwelt des Films daran anlehnen oder darauf aufbauen. Hinzu kommt, dass die Filmschaffenden, ebenso wie die Zuschauer, heute Krieg primär medial erleben, dies ist ein deutlicher Unterschied zum Ersten und Zweiten Weltkrieg. So wurde auch in *Welcome to Sarajevo* auf Bildmaterial aus den Fernsehnachrichten zurückgegriffen. Da der Zuschauer, aber auch die Filmschaffenden, ihre Kenntnisse über den Krieg weitestgehend aus den Medien entnommen haben, spielen die schon vorhandenen, aufgebauten Images eine nicht zu unterschätzende Rolle in Bezug auf die Filmästhetik, was das Beispiel *Welcome to Sarajevo* deutlich zeigt.

Der Spielfilm hat per Definition nicht den Anspruch ‚die Realität‘ wahrheitsgetreu abzubilden, einen Anspruch, den die TV-Nachrichtenfilme durchaus vertreten, sondern sie nehmen dezidiert einen subjektiven Blick ein. Jedoch gehen sie durch die Verwendung von dokumentarischem Material und Ausschnitten aus den Fernsehnachrichten eine Verbindung mit dem *Non-Fiction*-Genre ein. Mit welchen Schwierigkeiten das verbunden ist, zeigen die Filmanalysen: *Fiction* und *Non-Fiction*

³⁵¹ Mackert, Gabriele (Hg.): *Attack!*. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien. Ausstellung der Kunsthalle Wien 23. Mai - 21. September 2003, Göttingen 2003. S.9

nähern sich gegenseitig an und ihre Grenzen in der Wahrnehmung der Rezipienten verschwimmen.

Die Fragestellung der Arbeit, wie die Neuen Kriege im Film gezeigt werden lässt anhand der beiden Filme folgende Schlüsse zu:

Erstens scheint sich der „Stoff“, jene komplexen Konflikte schlecht im Mainstream-Kino verwenden oder adaptieren zu lassen. Dies resultiert daraus, dass sich die Filme oftmals nicht in das Schema Gut gegen Böse einordnen lassen, wie man es von „typischen“ Kriegsfilmern über den Ersten oder Zweiten Weltkrieg des Hollywood-Kinos gewöhnt ist. Vielleicht ist dies sogar einer der Gründe, weshalb sich der Stoff nur bedingt für ‚Blockbuster‘ eignet. Zumal die Neuen Kriege im Gegensatz zu den Weltkriegen, sowie für die US-amerikanische Öffentlichkeit der Vietnamkrieg, nicht im kollektiven Gedächtnis verankert sind, sondern nur als Medienereignis existieren.

Eine Gemeinsamkeit die beide Filme aufweisen ist, dass sie nicht zum eigentlichen Kriegsgrund und dessen Ursachen Stellung beziehen. Bosnien dient demnach nur als Handlungshintergrund. Inhaltlich ließen sich beide Plots auch auf andere Schauplätze der Neuen Kriege übertragen. Aber es zeigt sich auch, dass es für die Filmhandlung nicht von Bedeutung ist, ob der Zuschauer weiß, weshalb der Krieg stattgefunden hat.

Da also der Grund des Krieges thematisch nicht aufgegriffen wird, entfällt auch die eindeutige Freund/Feind-Zuordnung und die Unmenschlichkeit und Grausamkeit rücken ins Zentrum. Die Kriegsparteien bleiben mehr oder minder abstrakt und können nur mit Hilfe von umfassendem Vorwissen identifiziert werden.

Richtiges oder falsches Handeln wird anhand ethischer Maßstäbe festgemacht. Für die Journalisten in *Welcome to Sarajevo* besteht dieser darin, nicht mehr Objektiv zu berichten, sondern an die Öffentlichkeit zu appellieren, die Kinder zu evakuieren. Die Blauhelme in *Warriors* wählen den Weg nicht mehr neutral gemäß ihres Mandats zu handeln, sondern setzen sich über militärische Befehle hinweg.

In beiden Filmen manifestiert sich so das Muster der Politik der Identität, dass eine neutrale Perspektive für alle Akteure ausgeschlossen ist. In *Welcome to Sarajevo* greift Risto und in *Warriors* Nassar im Verlauf des Filmes zur Waffe, beide sind zuvor überzeugte Pazifisten, aber sie sehen keine andere Option mehr.

Ein Merkmal der Neuen Kriege ist, dass der Schauplatz des Krieges sich zunehmend vom klassischen Schlachtfeld abwendet und in die Städte getragen wird. „Der Krieg

zieht in die Städte und der Film zieht mit.“³⁵² Die Stadt wird so zum unüberschaubaren Dschungel. Auch in *Welcome to Sarajevo* und *Warriors* können die Heckenschützen überall in der Stadt lauern. So wird auch Private Peter Skeet auf einer Patrouillenfahrt durch die Stadt Vitez in seinem Warrior erschossen.

Da die Schlachtfelder der Neuen Kriege sich, im wahrsten Sinne des Wortes, vom Feld in die Stadt verlagert haben, wird dies auch filmisch aufgegriffen. Dominierte in den Vietnamkriegs-Filmen noch die Natur, der Dschungel den Schauplatz, so sind es nun die Städte – Bagdad, Mogadischu, Sarajevo heißen die neuen Filmschauplätze.

Ebenso das Merkmal, dass sich das Kriegsgeschehen nicht in Kämpfen zwischen Soldaten zeigt, sondern anhand von Massakern, trifft auf beide Filme zu. Kampfhandlungen sind nicht präsent. Sie manifestieren sich in Vertreibung und Plünderung. Auch im Film stehen anstatt Schlachten Massaker im Zentrum des Kriegsgeschehens.³⁵³

Beide Filme reduzieren die komplexe Wirklichkeit, indem eine Akteursgruppe in den Mittelpunkt gestellt wird. *Welcome to Sarajevo* arbeitet darüber hinaus mehr mit visuellen Mitteln zur Darstellung des Krieges und weniger mit der Erklärung der Hintergründe. *Warriors* hingegen reduziert sich auf die Blauhelmeinheit und ihr Handeln, die Motivation für Vertreibung ist nahezu ausgeblendet. Aber es ist auch kaum möglich diese nachzuzeichnen, außer als rohe sinnlose Gewalt.

„Bilder-Politik“, nennt Gabriele Mackert die Kriegserfahrungen, die sich weitestgehend in die Medien verlagert haben und uns auch durch diese vermittelt werden. Sie bestimmen die Wichtigkeit, die Position und den Stand der Dinge. Die Bewertung des Krieges ist eine soziale Konstruktion, „die sich aus den Sinnbedürfnissen und den Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwart ergibt. Geschichte ist kulturelle Schöpfung. Künstler als ‚visuelle Historiker‘ beteiligen sich an diesem Prozess der Bilder-Politik. Im Verzicht auf Belehrung und die Setzung normativer Werte unterscheiden sich zeitgenössische Werke jedoch deutlich von der Politik und betreiben somit eine Art Bilder-Politik der Repräsentation.“³⁵⁴

³⁵² Robnik, Drehli / Mattl, Siegfried: „No-one else is gonna die!“ Urban Warriors und andere Ausnahmefälle in neuen Kriegen und Blockbustern, in: Mackert, Gabriele (Hg.): Attack!. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien; Ausstellung der Kunsthalle Wien, Göttingen 2003. S. 40-47. S. 41

³⁵³ Vgl. Robnik / Mattl, S. 42

³⁵⁴ Mackert, Gabriele: Historiker des Visuellen. Strategien der Repräsentationskritik. Künstlerische Einschreibungen in den Bilderdiskurs und die Möglichkeit eines Gegentextes, in: Mackert, Gabriele (Hg.): Attack!. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien ; Ausstellung der Kunsthalle Wien 23. Mai - 21. September 2003, Göttingen 2003, S. 27-39.

Bibliographie

Albrecht, Ullrich / Schäfer, Paul (Hg.): Der Kosovo-Krieg. Fakten, Hintergründe, Alternativen, Köln 1999.

Allen, Beverly: Rape Warfare: The Hidden Genocide in Bosnia-Herzegovina and Croatia, Minneapolis 1996.

Allen, Tim / Jean Seaton (Hg.): The Media of Conflict. War Reporting and Representations of Ethnic Violence, London/New York 1999.

Allen, Tim: Perceiving Contemporary Wars, in: The Media of Conflict. War Reporting and Representations of Ethnic Violence, London/New York 1999. S. 11-42

Azzellini, Dario / Kanzleiter, Boris (Hg.): Das Unternehmen Krieg. Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen als Akteure der Neuen Kriegsordnung, Berlin 2003.

Banks, Marcus: Ethnicity Bosnia Reports, in: Allen, Tim / Jean Seaton (Hg.): The Media of Conflict. War reporting and Representations of Ethnic Violence, London/New York 1999, S. 147ff.

Bärnthaler, Beate: Krieg und Frieden im Werk Peter Handkes, Graz 1992.

Basinger, Janine: The World War II *combat film*. Anatomy of a genre, New York 1986.

Baudrillard, Jean: Der unmögliche Tausch, Berlin 2000.

Baudrillard, Jean: The Gulf War did not take place, Indianapolis 1995.

Baumgarten, Jens / Jäger, Jens / Knauer, Martin: Krieg als inszenierte Wahrheit?, in: Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.), Frankfurt aM 2003.

Beham, Mira: Kriegstromein. Medien, Krieg und Politik, München 1996.

Beham, Mira: Kriegsberichterstattung – Vom Telegrafen zum Echtzeitkrieg und Internet, in: Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung (Hg.): Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus. Dialog Bd. 52, Wien 2007.

Bell, Martin: In Harm's Way. Memories of a War Zone Thug, London 1995.

Bennett, Christopher: Yugoslavia's Bloody Collapse. Causes, Courses, Consequences, New York 1995.

Berlakovich, Tatjana: Film in Ex-Jugoslawien, Wien 2002.

Bittermann, Klaus (Hg.): Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg, Berlin 1994.

Blitz, Brad K. (Hg.): War and Change in the Balkans, Cambridge 2006.

Bogdanovic, Bogdan: Die Stadt und der Tod, Klagenfurt 1993.

- Born, Hanspeter: Anmerkungen zu einer Kontroverse, in: Klaus Bittermann (Hg.): Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg, Berlin 1994, S. 74-82.
- Bosnien-Operation „Althea“- EU-Mission mit starkem NATO-Bezug, in: Walter Feichtinger, Carmen Gebhard (Hg.), EU als Krisenmanager: Herausforderungen – Akteure – Instrumente, Schriftenreihe der Landesverteidigungsakademie, Wien 9/2006, S.157-188.
- Boutros-Ghali, Boutros: An Agenda for Peace. Preventive Diplomacy, Peacemaking and Peace-keeping, New York 1992.
- Brauerhoch, Annette (Hg.): Frauen und Film. Krieg und Kino, Frankfurt aM 2000.
- Brock, Peter: Meutejournalismus, in: Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg, Berlin 1994, S. 15-36.
- Brock Peter: Dateline Yugoslavia. The Partisan press, in: Foreign Policy, Winter 1993-94, 152, S. 152-171.
- Bubits, Sabine: Kriegsfilm am Balkan: Milcho Manchevskis Before the Rain mit dem Aspekt des „Selbstexotismus“, Wien 2007.
- Bürger, Peter: Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, Stuttgart 2005.
- Bürger, Peter: Bildermaschine für den Krieg. Das Kino und die Militarisierung der Weltgesellschaft, München 2007.
- Chromsky, Noam: Der neue militärische Humanismus. Lektionen aus dem Kosovo, Zürich 2000.
- Creveld, Martin van: Die Zukunft des Krieges, München 1998.
- Central European Review. The Celluloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade, <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php> (12.01.2009)
- Đilas, Milovan: Die neue Klasse. Eine Analyse des kommunistischen Systems, München 1963.
- Dizdarevic, Zlatko :Der Alltag des Krieges. Ein Tagebuch aus Sarajevo, Frankfurt aM 1995.
- Drakulic, Slavenka: “The Rape of Women in Bosnia”, in: Women and Violence, Miranda Davis (Hg.), London/New Jersey 1994, S. 176-181.
- Eberwein, Robert (Hg.): The War Film, New Brunswick/London 2005.
- Eco, Umberto: Im Krebsgang voran. Heiße Kriege und medialer Populismus, München 2007.
- Elsässer, Jürgen: Kriegslügen. Der NATO-Angriff auf Jugoslawien, Hamburg 2008.
- Eppler, Erhard: Vom Gewaltmonopol zum Gewaltmarkt?. Die Privatisierung und Kommerzialisierung der Gewalt, Frankfurt aM 2002.
- Erhart, Hans-Georg / Karádi, Matthias: Krieg auf dem Balkan. Lage, Interessen, Optionen, Lehren und Perspektiven. Hamburger Informationen zu Friedensforschung und Sicherheitspolitik, Hamburg 27/1999.
- Flottau, Renate u.A.: Völkergefängnis Jugoslawien. Der Terror der Serben, in: der Spiegel. Nr. 28/1991, 08.07.1991, S. 118-129.
- Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?, München 1992.

- Galtung, Johann / Vincent, R.C.: Global Glasnost. Towards a new World Information and Communication Order?, Cresskill 1992.
- Gansera, Rainer: Krieg als beklemmende Groteske, in: epd Film (2003) Nr. 2
- Gerhard, Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004.
- Gerhard, Paul (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.
- Glenny, Misha: The Fall of Yugoslavia. The Third Balkan War, London 1992.
- Glenny, Misha: The Balkans 1804-1999: Nationalism, War, and the Great Powers, London 1999.
- Goulding, Daniel J.: Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1954-2001, Indiana 1985.
- Goulding, Daniel J. (Hg.): The Cinema of Eastern Europe since 1989, Trowbridge 2001.
- Grbic Bogdan / Loidolt, Gabriel / Rossen, Milev (Hg.): Die siebte Kunst auf dem Pulverfass. Balkan Film, Graz 1996.
- Gutman, Roy: Augenzeuge des Völkermords: Reprotagen aus Bosnien, Göttingen 1994.
- Hall, Brian: Rebecca West's War, in: The New Yorker, 15. April 1996.
- Handke, Peter: Gerechtigkeit für Serbien, in: Süddeutsche Zeitung vom 5./6./7 und 13./14. Januar 1996.
- Hayward, Susan: War Films, in: S. Hayward: Cinema Studies. The Key Concepts, London/New York 2000, S. 449-462.
- Hey, Bernd: "Zeitgeschichte im Kino: Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis zu Vietnam". GWU 47 (1996), 10, 579-589.
- Hofbauer, Hannes: Balkankrieg. Zehn Jahre Zerstörung Jugoslawiens, Wien 2001.
- Hofmann, Wilhelm (Hg.): Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik, Baden Baden 1999.
- Holbrooke, Richard: Meine Mission. Vom Krieg zum Frieden in Bosnien, München 1998.
- Holert, Tom / Mark Terkessidis: Entsiechert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert, Köln 2002.
- Huntington, Samuel P.: The clash of civilisations, Remaking of world order, London 1997.
- Ignatieff, Michael: Die Zivilisierung des Krieges. Ethnische Konflikte, Menschenrechte, Medien, Hamburg 2000.
- Ignatieff, Michael: Blood and Belonging. Journey into the new nationalism. London/NY 1993.
- Ignatieff, Michael: Virtueller Krieg, Hamburg 2001.
- Iordanova, Dina: Cinema of Flames. Balkan film, culture and the media, London 2001.
- Iordanova, Dina: Emir Kusturica, London 2002.

- Izetbegovic, Alija: The Islamic Declaration. Sarajevo 1990.
- Jameson, Fredric: The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System, London 1992.
- Jean, Francois / Jean-Christophe Rufin (Hg.): Ökonomie der Bürgerkriege, Hamburg 1999.
- Jenny, Urs: Stell dir vor es ist Krieg, in: Der Spiegel, Hamburg 17.02.2003.
- Kaldor, Mary: Neue Kriege und Alte Kriege. Organisierte Gewalt in Zeiten der Globalisierung, Frankfurt aM 2000.
- Kanzleiter, Boris: Jugoslawiens multiethnischer Kriegsgewinnler – Paramilitarismus zwischen Krieg, Ethnisierung und kriminell-institutionellen Komplexen, in: Dario Azzellini, Boris Kanzleiter (Hg.): Das Unternehmen Krieg. Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen als Akteure der Neuen Kriegsordnung, Berlin 2003, S. 99-117.
- Kaplan, Robert D.: Die Geister des Balkan: Eine Reise durch die Geschichte und Politik eines Krisengebiets, Hamburg 1993.
- Kastner, Alexandra: Konfliktmanagement der Organisationen UNO, OSZE und NATO: Am Beispiel Bosnien-Herzegowina 1992-1995, Wien 1999.
- Kenny, George: "The Bosnia calculation: How many have died?" In: The New York Times Magazine, 23.April 1995.
- Kesic, Obrad: The Business of News. Die amerikanischen Medien und ihre Berichterstattung über den Krieg auf dem Balkan, in: Klaus Bittermann (Hg.): Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg, Berlin 1994, S. 100-117.
- Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005.
- Knöbl, Wolfgang / Schmidt, Gunnar (Hg.): Die Gegenwart des Krieges. Staatliche Gewalt in der Moderne, Frankfurt aM 2000.
- Koebner, Thomas (Hg.): Filmgenres. Kriegsfilm, Stuttgart 2006.
- Kolar-Panov, Dona: Video, War and the Diasporic Imagination, London/NY 1997.
- Krause, Peter / Schwelling, Birgit: Filme als Orte der kollektiven Erinnerung: Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in Apokalypse Now, in: Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse, Wien 2002, S. 93-108.
- Kurspahic, Kemal: As Long as Sarajevo Exists, Stony Creek 1997.
- Kurz, Robert: Weltordnungskrieg, Bad Honnef 2003.
- Laub, Karin: No Man's Land, in: Filmdienst (2003) Nr.4.
- Loizos, Peter: A Duty of Care?. Three Granada Television Films Concerned with War, in: Allen, Tim / Jean Seaton (Hg.): The media of Conflict: War Reporting and Representations of Ethnic Violence. London/New York 1999, S. 102-124.
- Lohoff, Ernst: Der dritte Weg in den Bürgerkrieg: Jugoslawien und das Ende der nachholenden Modernisierung, Bad Honnef 1996.

Loquai, Heinz: Sprache des Krieges, Bilder des Krieges: Medien als Kriegstreiber, in: Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung (Hg.): Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus. Dialog Bd. 52, Wien 2007.

Machura, Stefan / Rüdiger Voigt: Krieg im Film. Münster 2005.

Mackert, Gabriele: Historiker des Visuellen. Strategien der Repräsentationskritik. Künstlerliche Einschreibungen in den Bilderdiskurs und die Möglichkeit eines Gegentextes, in: Mackert, Gabriele (Hg.): Attack!. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien ; Ausstellung der Kunsthalle Wien 23. Mai - 21. September 2003, Göttingen 2003, S. 27-39.

Malcom, Noel: Geschichte Bosniens, Frankfurt aM 1996.

Mappes-Niediek, Norbert: Balkan-Mafia. Staaten in der Hand des Verbrechens - eine Gefahr für Europa, Berlin 2003.

Matthews, Owen: "Filme von jenseits des Endes der Welt. Sarajevo, Bosnien und der Krieg". *Zoom* 47 (1995), 10, 10-17.

Meder, Gerhard / Reimann, Michael: Chronik des Bosnien-Konfliktes, <http://www.uni-konstanz.de/FuF/wiwi/kempf/dis-33-1.html> (05.06.2009).

Melcic, Dunja (Hg.): Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, Wiesbaden 1999.

Mercier, Michèle: Schuld ohne Sühne. Der schwierige humanitäre Einsatz im ehemaligen Jugoslawien 1991–1993, Bochum 1995.

Merlino, Jacques: Da haben wir voll ins Schwarze getroffen. Die PR-Agentur Ruder Finn, in: Klaus Bittermann, Serbien muss sterben. Berlin 1994. S. 153-163

Meznaric, Silvia: "Gender as an Ethno-Maker: Rape, War, and Identity Politics in the Former Yugoslavia"; in: Valentine M. Moghadam (Hg.), Identity, Politics and Women. Cultural Reassertions and Feminisms in International Perspective, Boulder 1994, S.76-97.

Mico, Ted / John Miller-Monzon / Rubel, David (Hg.): Past perfect. History according to the Movies, New York 1995.

Moscow, Julie: "Our Women/Their Women. Symbolic Boundaries, Territorial Markers, and Violence in the Balkans"; in: Peace and Change, Bd. 20, 1995, Heft 4, S. 515-529.

Münkler, Herfried: Die Neuen Kriege, Reinbek 2004.

Nicholson, Michael: Natasha's Story, London 1993.

Oliver, Ian: War & Peace in the Balkans. The diplomacy of conflict in the former Yugoslavia, London 2005.

Owen, David: Balkan-Odyssee, München/Wien 1996, S. 163

Palm, Goedart / Rötzer, Florian (Hrsg.): MedienTerrorKrieg: Zum Kriegsparadigma des 21. Jahrhunderts, Hannover 2002.

Pedalty, Mark: War Stories. The Culture of Foreign Correspondents. London/NY 1995.

Pejic, Nenad: Media's Responsibility for the War in Former Yugoslavia, Trier 1998.

Petersen, Christer (Hg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und in den Medien, Kiel 2004.

Phase 2 Berlin: „Wer vom Krieg für sich redet, sollte vom Krieg an sich schweigen“, in: Phase 2/Nr.07/03, S. 14ff und <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=112&print=> (10.03.2009)

Postman, Neil: Wie amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt aM 1998.

Preußner, Heinz-Peter (Hg.): Krieg in den Medien, Amsterdam 2005.

Richter, Wolfgang / Elmar Schmäling / Eckart Spoo (Hg.): Die Wahrheit über den NATO-Krieg gegen Jugoslawien, Schkeuditz 2000.

Rieff, David: Schlachthaus. Bosnien und das Versagen des Westens, München 1995.

Robnik, Drehli / Matzl, Siegfried: „No-one else is gonna die!“ Urban Warriors und andere Ausnahmefälle in neuen Kriegen und Blockbustern, in: Mackert, Gabriele (Hg.): Attack!. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien; Ausstellung der Kunsthalle Wien, Göttingen 2003. S. 40-47.

Rosenstone, Robert (Hg.): special issue on Mancevski's *Pred dozot*, *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, Volume 4, Number 2, Summer 2000. Contributors: Robert A Rosenstone, Milco Mancevski, Victor A. Friedmann, Dina Iordanova, Robert Burgoyne, Ian Christie, Eric Tängerstad.

Rother, Rainer: „Spielfilme, Zeitbilder. Die Spuren der Geschichte in den Storys“. *Merkur* 45 (1991), 3, 189-201.

Rumiz, Paolo: Masken für ein Massaker. Der manipulierte Krieg: Spurensuche auf dem Balkan, München 2000.

Schneider, Thomas F. (Hg.): Modern war and the media from the American Civil War to Yugoslavian wars. A bibliography of studies in the fields of literature, linguistics, history, film, and the arts published 1986–1996, Osnabrück 2000.

Seaton, Jean: The New 'Ethnic' Wars and the Media, in: Allen, Tim / Jean Seaton (Hg.): The media of Conflict: War Reporting and Representations of Ethnic Violence. London/New York 1999. S. 43-63

Seaton, Jean: Understanding not Empathy, in: Thussu, Daya Kishan (Hg.): War and the media - reporting conflict 24/7, London 2003, S. 45-55.

Shea, Jamie: Nato's Nation and Partners for Peace, in: Independent Review of Economic, Political and Military Cooperation, Nr. 1/2000 Bonn, S. 201-221.

Shaw, Mark: Civil Society and Media in Global Crises, London 1996.

Seeßlen, Georg: Krieg der Bilder - Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin 2002.

Seifert, Ruth: „Der weibliche Körper als Symbol und Zeichen. Geschlechtsspezifische Gewalt und die kulturelle Konstruktion des Krieges.“; in: Andreas Gestrich (Hrsg.), Gewalt im Krieg. Ausübung, Erfahrung und Verweigerung von Gewalt in Kriegen des 20. Jh, Münster 1995.

Sorlin, Pierre: „War and Cinema. Interpreting the Relationship“. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14 (1994), 4, 357-366.

Sray, Lieutenant Colonel John: „Selling the Bosnian myth to America – Buyer Beware“. Foreign Military Studies Office, Fort Leavenworth, Kansas, Oktober 1995, <http://fmso.leavenworth.army.mil/documents/bosnia2.htm>.(01.06.2008).

- Stewart, Ian (Hg.): War, culture and the media. Representations of the military in 20th century Britain, Trowbridge 1996.
- Strobel, Warren P.: Late Breaking Foreign Policy. The News Media Influence on Peace Operations, Washington DC 1997.
- Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse, Wien 2002.
- Strübel, Michael: Kriegsfilm und Antikriegsfilm, in: Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse, Wien 2002, S. 39-73.
- Taylor, John: Body Horror. Photojournalism, catastrophe and war, Manchester 1998.
- Thompson, Mark: Forging War. The Media in Serbia, Croatia, Bosnia and Hercegovina, Luton 1999.
- Tudman, Franjo: Bespuca povijesnih zbivanja, Zagreb 1979.
- UNDP (1994) Human Development Report 1994, New York: Oxford University Press
- UNHCR (1993) The state of the world's refugees, New York Penguin Books. -- UNHCR (1995) The state of the world's refugees Oxford: Oxford University Press
- United Nations (1996). The Blue Helmets: A Review of United Nations Peace-Keeping, New York: United Nations.
- Uessler, Rolf: Krieg als Dienstleistung, Berlin 2006.
- Vance, Cyrus: Hard Choices, New York 1993.
- Viennale (Hg.): Abschied von Jugoslawien. Schatten und Lichter tanzen Tod. Filme aus den Jahren 1946 – 1992, Wien 1993.
- Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt am Main 1989.
- Voigt, Rüdiger: Der Kampf um die Herzen. Filme als Waffen der Kriegspropaganda, in: Stefan Machura, Rüdiger Voigt: Krieg im Film, S. 23-57, Münster 2005.
- Vulliamy, Ed: Seasons in Hell. Understanding Bosnia's War, London 1995.
- Vulliamy, Ed. Death That Created Justice, in: The Guardian, 4.8.1998, S. 9.
- Webster, Frank (Hg.): Culture and politics in the information age. A new politics?, London 2001.
- Webster, Frank: Information Warfare in the Age of Globalisation, in: Thussu, Daya Kishan (Hg.): War and the media - reporting conflict 24/7. London 2003, S. 57-70.
- Weinmann, Katharina: Der Jugoslawienkrieg. Politische und publizistische Dimensionen des Filmschaffens Emir Kusturicas, Wien 2006.
- Weithmann, Michael W.: Balkan Chronik: 2000 Jahre zwischen Orient und Okzident, Wien 2000.
- Welser, Maria: Am Ende wünschst Du Dir nur mehr den Tod, München 1993.
- Wesel, Reinhard: Haben Massenmedien eine besondere Bedeutung, in: Strübel, Michael (Hg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik, Apologetik und Apokalypse, Wien 2002, S. 163-185.

Wesel, Reinhard: Das Bild „der UNO“. Zur Visualisierung supranationaler symbolischer Politik, in: Hofman, Wilhelm (Hg.): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des politischen, Baden-Baden 1998, S. 302-331.

West, Rebecca: Black Lamb – Grey Falcon, New York/London 1941.

Westwell, Guy: War Cinema. Hollywood on the front line, London 2006.

Wieland, Carsten: Nationalstaat wider Willen. Politisierung von Ethnien und Ethnisierung der Politik. Bosnien, Indien, Pakistan, Frankfurt aM 2000.

Woodward, Susan: The Balkan Tragedy, Washington D.C. 1995.

Zimmerman, Walter: Open Borders. Non-Alignment and the Political Evolution of Yugoslavia, New York 1982.

Zimmermann, Warren: Origins of a catastrophe. Yugoslavia and its destroyers. America's last ambassador tells what happened and why. New York 1996.

Zipfel, Gaby: "Blood, sperm, tears. Sexuelle Gewalt in Kriegen"; in: *Mittelweg* 36, 10. Jg., 2001, Heft 5.

Zumach, Andreas: Die kommenden Kriege: Ressourcen, Menschenrechte, Machtgewinn. Präventivkrieg als Dauerzustand?, Köln 2005.

Internetquellen

Portal der Universität Leeds zur Beziehung von Medien und Militär :
<http://ics.leeds.ac.uk/papers/vf01.cfm?folder=34&outfit=pmt> (12.10.2008)

Anklageschrift des ICTY, Den Haag zu Trnopolje:
<http://www.un.org/icty/indictment/english/prc-1ai000308e.htm> (22.03.2009)

Welcome to Sarajevo: <http://www.imdb.de/title/tt0120490/business> (10.02.2009)
http://www.indiewire.com/article/an_interview_with_michael_winterbottom_director_of_welcome_to_sarajevo/ (23.03.2008)

Warriors: <http://www.arte-tv.com/fiction/warriors/dtex> (5.9.2007)

Department for Peacekeeping Operations:<http://www.un.org/Depts/dpko/dpko/> (13.5.2008)

Vukovar:
<http://www.youtube.com/watch?v=hBLcg2TSA2s&feature=Playlist&p=D18C1E60E5D6C8FE&index=0&playnext=1> (12.04.2009)

Persönliche Daten

Name: Irina Jeanette Beikert
Geburtstag: 28. März 1979
Geburtsort: Mannheim, Deutschland
Nationalität: Deutsch

Ausbildung

2000 – 2009: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
1995 – 1998: Ernährungswissenschaftliches Gymnasium Mannheim (Abitur)
1989 – 1995: Gymnasium Hemsbach
1985 – 1989: Grundschule Laudenbach

Außeruniversitäres Engagement, Konferenzen, Praktika

- Seit 10/2006: Vize-Präsidentin des *Akademischen Forums für Außenpolitik – United Nations Youth and Student Association of Austria (AFA-UNYSA-Austria)*
- 11/2008: LUMUN, Lahore: Präsidentin der General Assembly “Reforming the United Nations”
- 10/2008: ONUMUN, Odessa: Präsidentin des Sicherheitsrats “The Final Status of Kosovo“
- 04/2007: Organisation der *Move Europe*-Studienreise nach Belgrad and Sarajevo
- 03/2007: HISTOMUN, Wien: Präsidentin des Sicherheitsrats “Decision on the Balkans”
- 1999: Regiehospitantz, Nationaltheater Mannheim