



ZEITSCHRIFT FÜR  
**PASTORALTHEOLOGIE**

Krieg und Frieden



Christian Wessely

**Zwischen Faszination und Entsetzen**  
„Kriegsfilme“ in ihrer Ambivalenz

## Zwischen Faszination und Entsetzen „Kriegsfilme“ in ihrer Ambivalenz

### Abstract

Kriegsfilme polarisieren: Sie werden als anstößig oder anziehend empfunden, aber selten ist jemand ihnen gegenüber gleichgültig. Dieser Beitrag hinterfragt den Begriff des „Kriegsfilms“ als eigenständiges Genre und schlägt stattdessen vor, Krieg als Sujet zu verstehen, das unterschiedlichen ästhetischen und narrativen Funktionen dient. Auf dieser Basis werden vier Filmebeispiele – *KELLY'S HEROES* (1970), *ALEXANDER NEWSKIJ* (1938), *PLATOON* (1986) und *DER TIGER* (2025) – näher betrachtet, um zu zeigen, dass Krieg im Film als Unterhaltungsvehikel, als Mittel politischer Legitimation und Propaganda, als Instrument der Gesellschaftskritik oder als psychologischer Extremraum fungieren kann. Besonderes Augenmerk gilt dabei den anthropologischen und theologischen Deutungshorizonten, um zu zeigen, dass die Verhandlung von Schuld, Verantwortung, Gewissen, Gewalt und Frieden unter Bedingungen des Ausnahmezustands liegt durchaus theologische Valenzen aufweisen kann.

War movies tend to polarize audiences: they are perceived as either disturbing or fascinating, but rarely with indifference. This article questions the concept of the “war movie” as a distinct genre and instead proposes to understand war rather as a topic that serves a variety of aesthetic and narrative functions. Based on this assumption, four films—*KELLY'S HEROES* (1970), *ALEXANDER NEVSKY* (1938), *PLATOON* (1986), and *THE TIGER* (2025)—are examined in order to demonstrate that war in cinema can function as a vehicle for entertainment, a means of political legitimization and propaganda, an instrument of social criticism, or a psychological space of existential extremity. Particular attention is given to the anthropological and theological horizons of interpretation, showing that treating the notions of guilt, responsibility, conscience, violence, and peace under the extreme conditions of war may reveal significant theological dimensions.

„Krieg ist aller Dinge Vater, aller Dinge König. Die einen macht er zu Göttern, die anderen zu Menschen, die einen zu Sklaven, die anderen zu Freien“ (Heraklit, zit. n. Diels 1922, 89). So lautet das berühmte Fragment des Heraklit im vollen Umfang. Unbeschadet der Diskussion, ob „der Dunkle“ nun tatsächlich den Krieg oder jede Form von Widerstreit und Konflikt gemeint habe, ist die generative Kraft der Auseinandersetzung unbestreitbar: Die (existenzielle) Bedrohung der eigenen Person löst in jedem Fall eine radikale Reaktion aus, die enormes kreatives Potenzial entfalten kann. Eine dieser kreativen Ausfaltungen ist der Kriegsfilm.

Nun ist aber schon „Krieg“ ein schillernder Begriff. Nicht jeder bewaffnete Konflikt ist ein Krieg, und im Falle mancher eindeutig als solche erkennbaren Kriege wird die Nomenklatur strikt verweigert und stattdessen verschleiern von einer „militärischen Spezialoperation“ gesprochen. Carl von Clausewitz (1832) schrieb: „Der Krieg ist [...] ein Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen.“ Eine unscharfe Definition; aber auch das humanitäre Völkerrecht und die Vereinten Nationen haben

bisher keine schärfere gefunden; angesichts der weltpolitischen Entwicklungen zwischen 2021 und 2026 ist erkennbar, dass das seinen guten Grund hat.<sup>1</sup>

### „Kriegsfilm“ als problematischer Begriff

„Kriegsfilm“ ist nun aber schon für sich ein unglücklicher Begriff. Zunächst: Was wird unter „Film“ verstanden? Da es völlig ausufernd wäre, einfach „jedes nicht interaktive audiovisuelle Medienprodukt“ einzuschließen, muss hier eine Abgrenzung vorgenommen werden. Ich möchte mich in diesen Ausführungen auf den „klassischen“ Spielfilm mit über 90 Minuten Dauer beschränken. Weiters geht es mir um Filme, die kommerziell erfolgreich sind (also eine Breitenwirkung im Publikum erzielt haben) und/oder politische Bedeutung entwickeln.<sup>2</sup> Dokumentationen und Kurzfilme schließe ich an dieser Stelle aus, wiewohl sie gerade in diesem thematischen Zusammenhang eine wichtige Rolle spielten – und es gerade deshalb nicht verdienen, hier nur *en passant* erwähnt zu werden.<sup>3</sup>

Paul Virilio (1989) hat im Gefolge des Vietnamkrieges den Zusammenhang zwischen Krieg und Kino erforscht und in seiner Darlegung der Entwicklung der Technologie, der verwendeten Nomenklatur, aber vor allem des Einsatzes des Mediums zur Platzierung des Krieges im öffentlichen Bewusstsein eigentlich den eingangs zitierten Satz des Heraklit bestätigt. Doch schon vorher hat Jay Haymes (1984, 8) das Diktum geprägt, dass Film und die moderne Kriegführung gemeinsam geboren und aufgewachsen seien.

Es gibt also zunächst einen zeitlichen Zusammenhang in der Entwicklung der laufenden Bilder und der Entwicklung der hochtechnisierten Auseinandersetzungen; es gibt aber auch einen technischen und vor allem einen ästhetischen: Die Aufgabe des Films war von Beginn an die Darbietung eines bestimmten Narrativs, das sich bis dahin der allgemeinen Wahrnehmung des Publikums entzogen hatte. Gerhard Paul (2003, 7) spricht davon, dass der Film „[...] das katastrophisch-chaotische Urereignis des Krieges zu einem zivilisatorischen Akt [umforme und ihm] eine visuelle narrative und moralische Ordnung, die der Krieg per se nicht besitzt [verpasse]“.

---

1 Das Genfer Abkommen von 1949 spricht in Artikel 2 von einem „erklärten Krieg oder [jedem] anderen bewaffneten Konflikt“, abrufbar unter: [https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/1951/181\\_184\\_180/de](https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/1951/181_184_180/de), [8.4.2026]; die UN-Resolution 3314, Artikel 1, spricht von „Aggression“ eines Staates gegen einen anderen, abrufbar unter <http://www.un-documents.net/a29r3314.htm> [8.4.2026].

2 Hinsichtlich der Beurteilung des internationalen kommerziellen Erfolges ist <https://boxofficemojo.com> ein Anhaltspunkt; die politische Bedeutung lässt sich vor allem über die langfristige Rezeption in Kritiken und in der Literatur erschließen (Google Scholar weist allein für „Platoon“ 37.000 Einträge aus). Beide Kriterien haben den Nachteil, dass sie erst retrospektiv und mit einigem Abstand zum Erscheinen eines Filmes beurteilbar werden.

3 Zur speziellen Rolle der durch „Dokumentationen“ entstehenden Narrative vgl. Rosinska & Tyminska 2023.

Richtig ist ohne Zweifel, dass die konkrete Kampfhandlung selten völlig vorhersehbar verläuft. Zwar hat bereits Sun Tzu (2008, Art. III) postuliert, dass, wer den Gegner und sich selbst kenne, den Ausgang von hundert Schlachten nicht fürchten müsse, doch genau daran mangelt es in der Praxis: Gerade die Kriege des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts sind – auch aufgrund der technologischen Möglichkeiten – auf Ablenkung und Täuschung ebenso aufgebaut wie auf Aufklärung und Informationsbeschaffung. Damit kann der Ausgang einer Schlacht faktisch nie mit Sicherheit vorausgesagt werden; der Krieg an sich ist jedoch ein hoch strukturiertes und durchgeplantes Ereignis, beginnend bei der Logistik bis hin zur öffentlichen Bekanntmachung von Ergebnissen. Also: Doch, der Krieg besitzt per se eine Ordnung, durchaus auch eine visuelle und narrative; sie ist aber weder für Kombattanten noch für Nichtkombattanten direkt wahrnehmbar, weil sie sich auf einer strukturellen und höheren Ebene manifestiert. Um diese Wahrnehmbarkeit dennoch zu erzeugen, ist das Mittel des Filmes nützlich – schon allein, weil es selbst aus medieninhärenten Gründen hoch strukturiert sein muss.

Kann man den Kriegsfilm als eigenes Genre klassifizieren? In ihrem Beitrag zum Kriegsfilm weisen Bohrmann und Grandl (2007, 79) darauf hin, dass Genre Grenzen ambivalent sind: Einerseits kann auf die Einordnung in Genres um des Rezeptionsprozesses willen nur schwer verzichtet werden, andererseits sind Genre Grenzen fließend, wie auch in den im Folgenden angeführten Beispielen deutlich werden wird. Gerhard Paul (2003, 6) spricht von einem Genre des Kriegsfilmes, das er in nachrichtenartige Produkte, Dokumentationen aktueller Kriegshandlungen, retrospektive Dokumentationen, Spielfilme im Kontext aktueller Kriege und Spielfilme, die Kriege retrospektiv behandeln, einteilt. Diese Einteilung ist stringent, für meine Zwecke allerdings nicht verwendbar, da im Sinne meiner eingangs genannten Eingrenzung von „Film“ nicht treffend. Aber auch jede andere Genredefinition hätte unweigerlich ihre Schwächen.<sup>4</sup> Daher möchte ich nicht vom Kriegsfilm als Genre sprechen, sondern versuche eine Arbeitsdefinition: Ich möchte ihn als ästhetischen Ausdruck verstanden wissen, der sich konkreter ikonischer und syntaktischer Mittel bedient und mit diesen einen Interpretationshorizont eröffnet, der über die (vermeintliche) Genre Grenze hinausweist.

Als *ikonische Mittel* betrachte ich in diesem Zusammenhang Uniformität, militärische Bewaffnung, Rangordnungen unter den handelnden Personen, das formal geordnete Vorgehen von Gruppen und die sichtbare Repräsentanz eines übergreifenden Gemeinsamen (Flaggen, Feldzeichen, Insignien etc.). Als *syntaktische Mittel* begreife ich den der Handlung zugrundeliegenden organisierten Konflikt, die sozialen Beziehungen der handelnden Personen, die narrative Bindung an ein übergeordnetes Ziel sowie die handlungstreibenden Momente wie Auftragserteilung, Feindkontakt und Eskalation. Ausschließen möchte ich jene Filme, in denen Kriege bzw. kriegerische Auseinander-

---

4 Insbesondere scheint mir der sogenannte „Antikriegsfilm“ suspekt zu sein. Francois Truffaut hat darauf hingewiesen, dass jeder Film über den Krieg letztlich den Krieg propagiert („Every film about war ends up being pro-war“, siehe das Interview Siskel 1973, 3).

setzungen zwar eine Rolle spielen, aber erkennbar untergeordnete Handlungsteile darstellen (hier ist die Argumentation von Bohrmann & Grandl 2007, 80 überzeugend). Ebenso nicht in Betracht gezogen wurden Filme, die fiktive Kriege als Handlungsgrundlage annehmen.

### Kriegsfilme: Konkretion

Die International Movie Database listet für den Zeitraum 1895–1914 insgesamt 73.913 Einträge für produzierte Filme auf. Nur etwa 5 % davon thematisieren den Krieg; immerhin ist das Thema aber sichtbar präsent.<sup>5</sup> Schließt man Kurzfilme und Dokumentationen aus, verbleiben noch 2.334 Produktionen, die freilich nicht Langfilme im heutigen Sinne sind, aber angesichts der gegebenen technischen Möglichkeiten in deren Nähe kommen (IMDb 2026). Die Anzahl dieser Produktionen vermehrt sich in den 1910er-Jahren rapide: Einerseits sind es die technischen Entwicklungen, die die Produktion vereinfachen und ökonomischer machen; andererseits ist es die politische Grundstimmung vor allem in Europa, die im Vorfeld des Ersten Weltkrieges das öffentliche Interesse an Film als Attraktion, aber auch als Ort der Ablenkung stärkt.<sup>6</sup> Es beginnt die Zeit der Wanderkinos: Vorführer ziehen mit ihren Gerätschaften von Ort zu Ort und bieten den Menschen auch in den kleineren Orten die Möglichkeit, mit dem neuen Medium vertraut zu werden.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges änderte sich dies nicht wesentlich; er war zwar auch ein Medienkrieg, aber die Leitmedien waren eher das Wort und das statische Bild. Erst ab ca. 1916 wurde die Arbeit am (propagandistischen) Film intensiver betrieben, mit unterschiedlichem Erfolg, wie Paul (2003, 9f.) beschreibt.<sup>7</sup> Nach dem Ende des Krieges begannen die Produktionszahlen jener Filme, die ihn thematisierten, in die Höhe zu schnellen; Gerhard Paul spricht in diesem Zusammenhang von den „[den] Kriegen des 20. Jahrhunderts folgenden Kriegsfilmwellen [...]“. Seine Beobachtung kann man auch im 21. Jahrhundert bestätigen und es ist zu erwarten, dass auch nach dem Ende des Ukraine-, des Gaza- und des Irankrieges entsprechende Produktionen folgen werden.

---

5 Exemplarisch erwähnt seien an dieser Stelle *Yamato Zakura* (M. Pathé, JP 1909) für den asiatischen Raum, *The Charge of the Uhlans* (Robert Paul, DE/GB 1895) für einen sehr frühen europäischen Versuch sowie *The Battle of San Juan Hill* (S. Lubin, US 1898) für den US-amerikanischen Markt.

6 Die katholische Kirche sieht dies mit einem gewissen Grauen und reagiert, wie so oft in dieser Zeit des Antimodernismus, mit Verboten; so werden etwa Klerikern derartige Unterhaltungen verboten (can. 140 CIC 1917) bzw. Filmvorführungen in kirchlichen Bauten untersagt (AAS IV [1912], 724).

7 Paul (2003, 9f.) verweist auf die stilprägende Rolle des Bürgerkriegsfilmes „*The Birth of a Nation*“ (David W. Griffith, US 1915), der mit der Länge von 187 Minuten auch für heutige Verhältnisse füglich als überlang gelten könnte.

In den 1920er-Jahren erkennt die Sowjetunion das ganze propagandistische Potenzial des Filmes; auch der Kriegsfilm wird zu einem gezielt eingesetzten Mittel, das die (neue) gemeinsame Identität des Volkes stärken (und den Unmut über die ausbleibende Parusie des sozialistischen Paradieses dämpfen) soll. Aber hier stößt man auf ein Problem: Ist „Panzerkreuzer Potemkin“ (S. Eisenstein, SU 1925) nun ein Kriegsfilm oder ein Sozialdrama vor dem Hintergrund eines Krieges? Diese Frage wird je nach dem gewählten analytischen Zugang unterschiedlich zu beantworten sein; sie zeigt aber jedenfalls auf, dass die Kritik der Genredeutungen von Bohrmann und Grandl berechtigt ist. Ausgehend von meinem oben umrissenen ästhetischen Ansatz möchte ich eine eigene Einteilung treffen und sie jeweils mit einem Beispiel illustrieren.

#### Unterhaltungsvehikel und Actionmotiv: „Kellys Heroes“ (B. Hutton, US/YU 1970)

„Kellys Heroes“ (im deutschen Sprachraum unter „Stoßtrupp Gold“ vermarktet) ist eigentlich eine Gaunerkomödie,<sup>8</sup> denn das grundlegendste Merkmal des Films ist, dass militärische Ziele zwar verfolgt und erreicht werden, aber die gesamte Handlung auf den Diebstahl von 16 Millionen Dollar in Goldbarren durch eine marodierende Einheit der US-Armee ausgerichtet ist. Der Zweite Weltkrieg dient hier lediglich als extreme und gefährliche Kulisse für den Raubzug.<sup>9</sup> Diese Struktur verändert die Motivation der Charaktere fundamental. Ebenso werden der strikte militärische Ton, die im Normalfall klaren Befehlsketten und die Hierarchie unterlaufen: Vorgesetzte (insbesondere die Figur des „Major General Colt“) werden als dummlich und wirklichkeitsfremd dargestellt, andere (eigene) Einheiten als inkompetent bloßgestellt<sup>10</sup> und die überbordende Bürokratie als Quelle von Frustration und Desillusionierung gezeigt.<sup>11</sup>

Die Akteure der Truppe werden als Sympathieträger, ja Identifikationsfiguren mit menschlichen Zügen gezeichnet – der frustrierte (degradierte Leutnant) Kelly, der

---

8 Schon die am Anfang gezeigte Entführung des deutschen Offiziers im Stil einer Kommandoaktion ist durchsetzt von slapstickhaften Elementen: Auf der Flucht fährt Kelly so durch ein wassergefülltes Schlagloch, dass das Essen in einer deutschen Feldküche verdorben wird (0:02:51), das Verhör wird mit Hilfe von Alkohol völlig gewaltlos durchgeführt (0:10:15) usw.

9 Bemerkenswert ist, dass die historische Genauigkeit des Films respektabel ist. Die genannten Einheiten, kenntlich an ihren Truppenzeichen, befanden sich im August 1944 tatsächlich im Raum Clermont; vgl. *The Big Wheel: 35th Infantry Division (MISC 7723)*, USAF 1950 (Dokumentation, Kurzfilm) sowie Tessin 1973, 75.

10 So wird gleich am Anfang des Filmes die Einheit – noch in ihren zugewiesenen Stellungen – von eigener Artillerie beschossen.

11 Hier spiegelt sich wie in allen Filmen auch der Zeitgeist der Produktionsperiode: 1969/70 befand sich der Vietnamkrieg auf seinem Höhepunkt, die Zahl der gefallenen US-amerikanischen Soldaten stieg und entsprechend befand sich die Zustimmung zu diesem Krieg in der Bevölkerung auf einer Talfahrt. Zugleich erlangte die 68er-Bewegung massive Breitenwirkung; das Hinterfragen der überkommenen Strukturen, aber auch in gewissem Sinne das Zerschlagen des „american dream“ manifestierte sich im Erfolg dieses Filmes, der seine Produktionskosten dreifach einspielte.

bärbeißige Sergeant Big Joe (Clint Eastwood), ja sogar der deutsche namenlose Panzerkommandant (Karl Otto Albery) –, sie bleiben aber ebenso wie die einfachen Soldaten der Einheit stereotypisch und flach. Die interessanteste Figur des Films ist wohl der verrückte Panzerkommandant Oddball (Donald Sutherland). Der Kommandant einer versprengten Panzergruppe aus drei Sherman-Tanks, der als Hippie dargestellt wird, ist das stärkste satirische und militärkritische Element, chaotisch, langhaarig, mit ausgeprägter Woodstock-Rhetorik und einer Vorliebe für laute Musik.<sup>12</sup>

Gerade wegen seiner stellenweise klamaukhaften Handlung bietet „Kellys Heroes“ einige Ansatzpunkte für Erkenntnisgewinn zum Thema dieses Aufsatzes. Zunächst ist er ein aufwändig produzierter Actionfilm. Die Panzerschlachten, Schusswechsel und Explosionen sind groß angelegt und bieten Schauwert, ohne in der psychologischen Ausformung der Figuren über eine befremdliche Oberflächlichkeit hinauszukommen. Der Film nutzt die Zerstörungskraft des Krieges als visuelles Spektakel, entkoppelt es aber von jeder ideologischen oder patriotischen Bedeutung. Einige eigene und viele feindliche Soldaten fallen, aber der Tod ist ästhetisch inszeniert: schnell und sauber. Der Schuss fällt, die Kugel trifft, der Gegner fällt. Die häufigeren schweren oder weniger schweren Verletzungen werden ausgeklammert, der Schmerz und die Schreie der Verwundeten bleiben verborgen – es wird unterhaltsam gestorben.<sup>13</sup> Die Soldaten sind kriegsmüde, zynisch und desinteressiert an den übergeordneten Zielen des Krieges. Ihr einziges Ziel ist es zu überleben und, wenn möglich, reich zu werden. Es gibt keine patriotischen Reden oder Momente nationalen Stolzes: Der Krieg ist für sie keine ehrenvolle Pflicht, sondern ein gefährlicher Job, aus dem sie das Beste machen wollen.

Der Krieg bietet hier nicht die Folie für einen edlen Kampf für die gerechte Sache, sondern wird als absurdes und oft sinnloses Unterfangen dargestellt, das von Gier und Bürokratie determiniert wird. Hier ist bemerkenswert, dass im Finale des Filmes das Schwarz-Weiß-Schema völlig durchbrochen wird, wenn der SS-Hauptscharführer sich zu einem Kuhhandel überreden lässt – sogar für die fanatischsten Deutschen geht der Gewinn über die Loyalität zu ihrem Führer. Der Krieg wird zu einer reinen Transaktionsoption.

An „Kellys Heroes“ lässt sich die Macht der Form zeigen: Inhaltlich wird die Absurdität des Krieges deutlich (Chaos, Leid, Tod, Zerstörung); formal kann er dennoch als Unterhaltung inszeniert werden. Sichtbar wird das vor allem in der Schnitttechnik, die einen

---

12 „When we go into battle, we play music. Very loud!“ Oddball, 0:35:00. Vgl. dazu „Apocalypse Now“ (Francis F. Coppola, US 1979), 0:36:00. Coppola nimmt die Idee auf und verkehrt sie ins Gegenteil, so wird auch Lt. Col. Kilgore in seiner Mentalität als Gegenstück zu Oddball gezeichnet.

13 Dass der Tod in Actionfilmen als unterhaltsames Randphänomen auftaucht, ist nicht neu und endet auch nicht hier. Als Beispiel sei „Raiders of the Lost Ark“ genannt (S. Spielberg, US 1981), in dessen Verlauf 118 Menschen sichtbar (!) zu Tode kommen, ohne dass dies der positiven Rezeption Abbruch täte (vgl. Wessely 2009).

angenehmen Rhythmus zwischen Spannung und Entspannung,<sup>14</sup> zwischen Dynamik und retardierenden Momenten schafft.<sup>15</sup> Hörbar wird es auch im Soundtrack: Die Musik von Lalo Schiffrin illustriert die Absurdität, aber auch die Leichtigkeit der Auffassung der Katastrophe „Krieg“; insbesondere im Eröffnungstitel „Burning Bridges“, der am Ende wiederkehrt, wenn die Helden mit ihren erbeuteten Goldbarren in den Sonnenuntergang fahren.<sup>16</sup>

Angesichts all dieser Doppelbödigkeit kann sich das Publikum der kritischen Frage nicht entziehen: Wie halte ich es mit meinem eigenen moralischen Verhältnis zu Vernichtung, Leiden und Tod? Bin ich bereit, meine Abscheu um des Lachens willen zu suspendieren? Die Erfahrung – und das Einspielergebnis dieses und ähnlicher Filme – zeigt: in der Regel ja.

### Motivation und Legitimierung: „Alexander Newskij“ (S. Eisenstein, SU 1938)

„Alexander Newskij“ ist nur lose an historisch greifbare Daten angelehnt. Dokumentiert ist die Gestalt des Alexander, eines Nachkommens Ruriks des Warägers, der tatsächlich die Schweden an der Newa besiegte und sich der Expansion des Deutschen Ordens erfolgreich entgegenstellte.<sup>17</sup>

Eisenstein inszeniert dieses Ereignis, das zu einem der Gründungsmythen Russlands wird, vor dem Hintergrund der zeitnahen Bedrohung durch die Mongolen, die bereits am Anfang des Filmes eine Gruppe russischer Fischer grundlos provozieren. Indem er Alexander Newskij als jemanden einführt, der mit den Fischern an der Arbeit ist, integriert er bereits in den ersten Minuten einen sozialen Aspekt in den Film: Knez Alexander Jaroslavitsch ist „einer mit dem Volk“. Dass es dem Deutschen Orden<sup>18</sup> zunächst gelingt, einige Siege zu erringen und die Stadt Pskow zu erobern, wird einem verräterischen Akt zugeschrieben. Entsprechend gelingt es Alexander, nach einem flammenden

---

14 Mitten im Gefecht um die Beherrschung von Clermont findet Big Joe Oddball und seinen Fahrer entspannt bei Baguette, Käse und Wein. Sein Panzer ist defekt und er denkt nicht daran, bei der Reparatur zu helfen – „I only ride ‘em, I don’t wanna do the work!“

15 Das staunende Innehalten der Truppe in der geknackten Bank angesichts der Goldbarren wird von der Marseillaise unterbrochen, mit der die örtliche Blaskapelle die Spitze der nachrückenden regulären US-Armee empfängt – den Dieben läuft plötzlich die Zeit davon ...

16 0:02:00–0:04:20 und 2:20:47–2:23:31: „All the burning bridges that have fallen after me, all the lonely feelings, and the burning memories, everyone I left behind each time I closed the door – burning bridges lost forevermore.“

17 Zum Hintergrund der Waräger vgl. Lübke 2022. Eine Abstammung Alexanders von Rurik dem Rauhebeinigen ist historisch allerdings als unwahrscheinlich anzusehen, vgl. TGDD 104, 5, 5.

18 Den Deutschen Orden gibt es nach wie vor; seine Mitglieder sind nun allerdings Regularkanoniker und dem Kriegshandwerk eher abhold. Der Hauptsitz des Ordens, der über 1.000 Mitglieder umfasst, befindet sich in Wien.

Appell, der die Moral seiner Truppe stärkt und auch das einfache Volk zu den Waffen ruft, dem überlegenen Gegner einen entscheidenden Sieg abzutrotzen.

Eisensteins erster langer Tonfilm ist zugleich sein Wiedereinstieg in das Filmschaffen in der Sowjetunion nach seiner Rückkehr aus den USA. Die Zusammenarbeit mit Sergej Prokofjew, dessen Musik den Film maßgeblich prägt, ergab eine eingängige und leicht verständliche politische Botschaft: Im Falle eines Angriffes wird jeder Bewohner Russlands seinen Teil zur Abwehr jedes Feindes beitragen.

„Propaganda“ ist ein Wort, das eher negativ konnotiert ist. Historisch ist das verkürzt: Propaganda ist zunächst eine Kommunikationstechnik zur Herstellung von maximaler öffentlicher Akzeptanz bzw. Unterstützung. Propagandistische Formen sind keine ausschließliche Domäne totalitaristischer Staaten, sondern durchaus in Demokratien geläufig. Wer die Medien kontrolliert, kontrolliert die öffentliche Meinung – in Gesellschaften, die ein staatliches Medienmonopol bewahren, ist dies in der Regel die Regierung; in liberalen Gesellschaften eine wirtschaftlich potente Oligarchie unter dem Etikett „Information“, „PR“ oder „Public Diplomacy“. Der propagandistische Kriegsfilm ist ein ästhetisch-politischer Apparat: Er schafft eine gemeinsame Geschichte und einen gemeinsamen Gegner, stellt Feindbilder her, verleiht dem eigenen Kollektiv eine sakrale Aura und übersetzt nicht zuletzt komplexe Konflikte in moralische Eindeutigkeit. Seine bevorzugte Figur ist nicht der ambivalente Mensch, sondern der exemplarische Typus. Und dieser Filmtypus arbeitet affektiv: Rationale Argumentation bzw. sachlich korrekte Darstellung wird sekundär; der Appell an die Emotion tritt in den Vordergrund.<sup>19</sup> Die „faschistoide Ästhetik“, in die der Film kippt, ist damit aber kein in Kauf genommener Nebeneffekt, sondern ein geplanter und gewollter Modus der Darstellung, der die Reflexionsmöglichkeiten des Publikums unterläuft (Haneke 2006, 267).

Wie funktioniert das ikonografisch? Zunächst wird eine Landschaft gezeigt, dominiert von sanften Hügeln, die aber von Skeletten und Waffen übersät sind – Spuren einer längst geschlagenen (und gewonnenen) Schlacht. Die sanfte Musik, dominiert von Streichern und Holzbläsern, leitet einen Männerchor ein, der den Sieg Alexanders über die Schweden am Ufer der Newa besingt (0:03:50).<sup>20</sup> Dann bricht die Musik ab und es dominieren Ambiente und Sprache. Eisenstein zeigt die weiß gekleideten Russen menschlich und ihren Anführer als integralen Bestandteil der Gemeinschaft. Sie fischen gemeinsam, und auch der Fürst steht bis zu den Knien im kalten Meer, um den Fang zu sichern; er verhindert, dass die Handgreiflichkeiten zwischen Mongolen und Russen eskalieren; er wird als unbestechlich gezeigt – und der Darsteller entspricht einem gängigen Schönheitsideal der späten 1930er-Jahre (0:03:46–0:11:40).

---

19 Auch der dezidierte Unterhaltungsfilm kann starke propagandistische Züge tragen; exemplarisch sei hier „Air Force One“ (W. Petersen, US 1997) genannt, dem Michael Haneke (2006, 265) attestiert, offiziell ein Unterhaltungsfilm zu sein, der aber tatsächlich höchst manipulativ ist.

20 Vgl. auch 0:34:50 („Erhebt euch, freie Männer, zur mörderischen Schlacht ...“).

Dagegen werden die schwer gerüsteten Deutschen Ritter als entmenschlichte Macht inszeniert, als kalte, mechanische Gewalt, die nicht verhandelt, sondern auslöscht (0:22:00–0:30:17).<sup>21</sup> Die Musik kippt in eine von Hörnern dominierte, dissonante Instrumentierung.<sup>22</sup> Die Verbrennung der kleinen Kinder im (Opfer-)Feuer erinnert an Jer 19,5 oder Ez 16,21: Die Religion der Gegner ist mörderischer Götzendienst (0:29:00). Damit wird das Motiv der bedrohten Gemeinschaft gesetzt, die sich nur durch Einheit retten kann. Und diese Einheit braucht eine gemeinsame Geschichte (intradiegetisch der Sieg über die Schweden in den Jahren davor, extradiegetisch gerade die Alexander-Legende) und einen gemeinsamen Feind (intradiegetisch die Deutschen Ritter, extradiegetisch das faschistische Deutschland), und dieser Feind muss „entmenschlicht“ werden, um die Identifikationsmöglichkeit mit ihm zu minimieren. Genau hier liegt die moralische Gefahr aller propagandistischen Kriegsfilm: Sie stabilisieren das Kollektiv, indem sie Empathie selektiv machen.<sup>23</sup> Diese Grundtendenz zieht sich durch den gesamten Film. Gut und Böse, Schwarz und Weiß sind klar verortet und findet sich auch in Eisensteins Bildkompositionen wieder.

Obwohl Alexander die zentrale Heldenfigur ist, betont der Film den Sieg des russischen Volkes. Es sind die einfachen Bauern, Handwerker und Fischer, die sich erheben, um ihre Heimat zu verteidigen. Dies entsprach perfekt der sowjetischen Ideologie, die das Kollektiv über den Einzelnen stellte. Es gibt einen Anführer, den das Volk bestellt hat und der das Volk eint, aber der Sieg ist ein Sieg der gesamten Nation.

„Alexander Newskij“ inszeniert den Krieg als gerechte Verteidigung des Vaterlandes; er dient der Verteidigung, wenn das eigene friedliebende Volk von einem barbarischen Aggressor überfallen wird. Mit Alexanders Textzeile „Wer mit dem Schwert zu uns kommt, wird durch das Schwert umkommen. Darauf stand und wird immer stehen das russische Land!“ (1:46:35) wird der Krieg als heilige Pflicht und moralisch absolut gerechtfertigt dargestellt. Es gibt keinerlei Zweifel oder moralische Ambivalenz.

### System- und Gesellschaftskritik: „Platoon“ (O. Stone, US 1986)

Im Jahr 1967 eskaliert der Vietnamkrieg. Die USA werfen über 220.000 Tonnen an Bomben auf den Gegner ab (und nehmen Opfer in der Zivilbevölkerung als

---

21 Die behelmtten Ritter bleiben zum Großteil anonym; die erdrückende Präsenz der lateinischen Kreuze setzt ein Überwältigungssignal für sich und die dubiose Figur des päpstlichen Legaten, der als ästhetischer Gegenpol zu Alexander gezeichnet wird und dessen Handschuhe ein zur Swastika entstelltes Chi-Rho zieren (0:23:20) bilden das Setting für das folgende brutale Abschlachten der Zivilbevölkerung von Pskov. Unter dem Blick des behelmtten Großmeisters erzittern die verängstigten Frauen und Kinder.

22 Ebenso ab 0:44:04, wenn ein persiflierter lateinischer Gottesdienst inszeniert wird und dabei die lateinischen Gesänge markerschütternd falsch klingen.

23 Vgl. dazu meine Anwendung des Girard'schen Sündenbockmechanismus auf Strukturen des Unterhaltungsfilms: Wessely 1996.

Kollateralschäden in Kauf), verlieren aber weit über 900 Flugzeuge (vgl. Frey <sup>10</sup>2016, hier v.a. 125ff.). Die Bodentruppen sind in aufreibende Gefechte verwickelt, in denen die Vietnamesische Volksarmee technischer Überlegenheit die eigene Beweglichkeit und die Einsatzdoktrin eines Guerilla-Kampfes entgegensetzt.

„Platoon“ schildert den Krieg völlig anders als die beiden zuvor genannten Filme. Er hat keine eindeutig lineare Handlung, sondern stellt in Episoden den fortschreitenden psychologischen und moralischen Verfall des Protagonisten Chris Taylor dar, der sich aus idealistischen Gründen freiwillig zum Militär gemeldet hat (0:11:20). Taylor will „das Richtige tun“, doch seine Naivität wird schnell durch die Realität des Krieges zerstört. Ein erster Vorgeschmack wird bereits in der Einstiegsszene geboten: Nach dem Einstieg mit einem Zitat aus Koh 6 („Erfreue dich, junger Mann, an deiner Jugend“) landet in dieser Atmosphäre das riesige Transportflugzeug mit den jungen Rekruten, die als erstes mit den Leichensäcken gefallener Kameraden konfrontiert werden. Musikalisch dient das mit Streichern instrumentierte, getragene Eröffnungsmotiv in B-Moll als Brücke zu den ersten Szenen im Kampfgebiet und verebbt sinnfällig mit dem endgültigen „Ankommen“ Taylors in der mit Leben übervollen und doch lebensfeindlichen Umwelt des Dschungels (0:00:36–0:02:52), wobei „Ankommen“ hier nicht bedeutet, Teil einer geordneten militärischen Maschine zu werden, sondern sich in ein System permanenter Überforderung einzuschreiben (0:02:51).<sup>24</sup> Die „Handlung“ besteht aus zermürbenden Patrouillen, der ständigen Angst vor Angriffen und der bedrohlichen Natur, Momenten der Langeweile, Drogenkonsum als Fluchtmittel und plötzlichen, brutalen Gewaltausbrüchen. Die sozial heterogene Gruppe des Platoons – geprägt durch soziale Herkunft, ethnische Zugehörigkeit, Drogenkultur und unterschiedliche Motivation – wird nicht durch gemeinsame Überzeugungen zusammengehalten, sondern durch Routine, Zynismus und die schlichte Notwendigkeit, den nächsten Tag zu überstehen. Taylor gerät zwischen zwei Leitfiguren: Sergeant Barnes (Tom Berenger) verkörpert eine harte, utilitaristische Kriegslogik, die moralische Skrupel als Gefahr für die eigene Überlebensfähigkeit betrachtet; Sergeant Elias (Willem Dafoe) hingegen erscheint als Gegenpol, der Menschlichkeit und Maß einzufordern versucht, ohne die Realität des Kampfes zu romantisieren.<sup>25</sup> Diese Spannung wird zur eigentlichen Triebkraft des Filmes: Nicht der Gegner allein, sondern die Differenz der Deutungen dessen, was Krieg „erlaubt“, wird zum zentralen Konfliktpunkt.

Die Zuschauenden erleben mit Taylor, wie Erschöpfung, Angst und Hass die Menschlichkeit erodieren. Dabei wird ihnen viel zugemutet: Der Realismus der Darstellung

---

24 Hier bricht auch die Musik ab und der diegetische Soundtrack wird vorerst zur einzigen akustischen Referenz.

25 Eine Operation in einem vietnamesischen Dorf bildet den Kulminationspunkt dieser Dynamik: Aus Frustration, Vergeltungsimpuls und Kontrollverlust entsteht eine Spirale aus Drohung, Misshandlung und tödlicher Gewalt gegen Zivilisten; die Frage nach Schuld verteilt sich dabei nicht sauber auf einzelne Täter, sondern bleibt als kollektive Verstrickung im Raum stehen (0:45:44–0:59:02).

macht Erschöpfung, Angst, Zynismus und Aggression beinahe spürbar; mit den handelnden Personen wird auch das Publikum einem Umformungsprozess unterzogen.

Anders als etwa in „We Were Soldiers“ (Randall Wallace, US/DE/FR 2002) bleibt der Gegner gesichtslos.<sup>26</sup> Es gibt keinen deutlich gezeigten Feind, nur die leidende, vergewaltigte, geprügelte und getötete Zivilbevölkerung. Die Soldaten bleiben im Zwielficht: Schemen, die auftauchen und fallen oder wieder verschwinden, Stimmen in der fremden Sprache, eine diffuse Bedrohung, die 24/7 über dem Platoon schwebt. In dieser Atmosphäre permanenter Angst und zeitweise aufbrechender Panik wird Taylor am Ende zum Mörder – er tötet mit gezielten Schüssen Barnes, der für den Tod des menschlich handelnden und von ihm als Identifikationsfigur wahrgenommenen Elias verantwortlich ist (1:49:15).

„I think now, looking back, we did not fight the enemy. We fought ourselves, and the enemy was in us.“ Diese Schlussreflexion Taylors, als er ausgeflogen wird, fasst die Kernbotschaft des Filmes zusammen: Wie in Kellys Heroes gibt es auch hier kein heldenhaftes Pathos und keine heroischen Parolen, aber anders als dort gibt es keine märchenhafte Auflösung, sondern nur Grauen, das lebenslang bleiben wird – ein wenig davon auch für das Publikum dieses Filmes.

#### Psychogramm und Reflexion: „Der Tiger“ (D. Gansel, DE/CZ 2025)

Wie der zuvor betrachtete Film „Kellys Heroes“ spielt auch „Der Tiger“ in jener Phase, in der das Ende des Deutschen Reiches absehbar war. Er ist jedoch das genaue Gegenteil einer Komödie und schon gar nicht unterhaltsam, sondern verstörend, ja: beängstigend.

Nach dem Fall Stalingrads im Februar 1943 beschleunigte sich die bereits zuvor wahrnehmbare Rückzugsbewegung der Wehrmachtsverbände, da die starken durch die Belagerung von Stalingrad gebundenen sowjetischen Kräfte nun in das Frontgeschehen eingriffen. Hier setzt der Film ein, indem er zeigt, dass sich deutsche Einheiten über eine Brücke über den Dnjepr zurückziehen, die anschließend gesprengt werden muss, um das Nachrücken des Gegners zu erschweren. Ein einzelner deutscher Panzer VI („Tiger“) hat die Aufgabe, den Rückzug bis zum letzten Moment zu decken. Dem Fahrzeug gelingt die Flucht nur mit knapper Not und bereits brennend (0:08:00). Anschließend bekommt das Fahrzeug einen Sonderauftrag: Aus einem Bunker, der inzwischen hinter der Frontlinie liegt, soll ein wichtiger deutscher Offizier, Oberst Paul von Hardenburg (Tilman Strauß) gerettet werden, da er aufgrund seiner besonderen Kenntnisse keinesfalls in die Hand der Roten Armee fallen darf.

---

26 Wallace gelingt es, die Feinde als Menschen darzustellen und bei aller Brutalität der Darstellung die Konflikte und Qualen auf beiden Seiten zu thematisieren.

Im Rahmen dieser Mission wird der Hintergrund der einzelnen Besatzungsmitglieder deutlicher – ein Weinbauer (der Richtschütze Weller, Laurence Rupp), ein Lehrer (der Funker Keilig, Sebastian Urzendowsky), ein Lokführer (der Fahrer Helmut, Leonhard Kunz) und ein sehr junger Erwachsener (der Ladeschütze Michel, Yoran Leicher) werden vom einzigen Berufssoldaten der Gruppe, dem Kommandanten Gerkens (David Schütter), geführt. Sie duzen sich – nur im Kampfeinsatz wird die Anrede durch den Dienstgrad verwendet (z. B. 0:16:50–0:18:10). Das enge, laute und buchstäblich harte Innere des Panzers wird zum Verwirklichungsort einer Sozialdynamik, die den Charakter des Filmes bestimmt.<sup>27</sup> Durch Minenfelder und dichte Wälder führt ihr Weg; sie müssen einen Fluss durchtauchen, um Verfolgern zu entgehen und werden in einen Kampf mit einem sowjetischen Jagdpanzer verwickelt, den sie nur knapp überstehen. Dass zwischendurch Kompassnadeln verrückt spielen, Uhren stehen bleiben und sich während der nächtlichen Rast Irrlichter zeigen, irritiert punktuell, aber bleibt nicht unerklärlich. Als Gerkens von Hardenburg schließlich ausfindig macht, kommt es in einem an Hieronymus Bosch gemahnenden Setting zu einer überraschenden Wendung: Gerkens erfährt, dass er den brennenden Panzer beim Rückzug über die Dnjepr-Brücke nie verlassen hat – in diesem Moment schließt das Bild an die Eingangsszene an, die zuvor abgebrochen war, als der Tiger mit Brandbomben belegt wurde. In der letzten Einstellung des Filmes stürzt das brennende Fahrzeug mit seiner gesamten Besatzung mit der gesprengten Brücke in die Tiefe.

„Der Tiger“ bietet zwei diegetische Ebenen: eine innere, die den Großteil der Filmzeit einnimmt und die (vermeintliche) Geheimmission thematisiert, und eine äußere, die durch die Rahmenhandlung der erfolgreichen Verteidigung der Brücke und der erfolglosen Flucht konstituiert wird. Beide könnten je für sich stehen; die strukturelle Komposition verleiht dem Film allerdings eine völlig neue Perspektive, die vor allem hartnäckige Naziklischees unterläuft und angreift, indem sie einen blinden Fleck in der Hermeneutik des Zweiten Weltkrieges benennt, auf den schon Hannah Arendt (<sup>13</sup>2004) hinwies: dass das Böse nicht übermenschlich, sondern banal ist, und dass hinter den schlimmsten Verbrechen ein konkreter Mensch steht (der selbst durchaus auch Leiden-der und Opfer sein kann).

„Der Tiger“ ist eine Allegorie,<sup>28</sup> die an einer Einsicht ansetzt, die zugleich banal und tief ist: Krieg ist nicht nur ein politisches Ereignis, sondern ein psychischer Extremraum. Wo

---

27 Hier eifert Gansel wohl einem Vorbild nach, das genau dieses Setting perfektioniert hat: „Das Boot“ (W. Petersen, DE 1981). Hinsichtlich des Realismus von Leiden, Schmerz und Tod und dessen realistischer Inszenierung schließt er an „Saving Private Ryan“ (S. Spielberg, US 1998) an, den er im langsamen und qualvollen Sterben von Keilig nach einer schweren Splitterverletzung zitiert (bei Spielberg ist es der Sanitäter Wade, der nach einem MG-Treffer innerlich verblutet).

28 Was nicht darüber hinwegtäuschen soll, dass die historische Authentizität gegeben ist, siehe hierzu Frieser, Schmider & Schönherr 2007, 112. Dieser (gescheiterte) Versuch, den sowjetischen Vormarsch durch einen Gegenangriff zum Stehen zu bringen, trug mit dazu bei, die gefürchtete Panzerwaffe der Wehrmacht und SS auf einen Schatten ihrer selbst zu reduzieren. Historisch ungenau

Alltagsnormen brechen, treten innere Mechanismen hervor, die sonst verdeckt bleiben: Angst, Aggression, Dissoziation, Loyalitätszwang, Schuldabwehr, Wandlung oder gar Verlust des eigenen moralischen Referenzrahmens. Kriegsfilm können Settings generieren, in denen das Innenleben nicht als introspektiver Monolog erklärt werden muss, sondern äußerlich sichtbar wird: als Handgriff, als Blick, als Zögern, als Automatismus. Der Krieg ist die Bühne, auf der innere Prozesse Handlung werden – und weil das Außen maximal druckvoll ist, wirkt das Innen wie unter Vergrößerung, insbesondere, wenn es durch den starken Kontrast offenes Schlachtfeld vs. Klaustrophobie-generatives Inneres des Panzers gezeichnet wird. Der Panzer trägt die Nummer 311, und tatsächlich war der Tiger 311 Bestandteil der Schweren Panzerabteilung 503, die 1943 in das „Unternehmen Zitadelle“ eingebunden war (Frieser, Schmider & Schönherr 2007, 112). Aber es geht hier nicht um Historizität, sondern um das Aufzeigen psychologischer Verfasstheit. Die Handlung wird weniger von Schlachten und Kämpfen als von den inneren Konflikten der Besatzung vorangetrieben.<sup>29</sup>

Der Film bringt immer wieder religiöse Versatzstücke ins Bild. Neben Weller baumelt ein Rosenkranz von einer Leitung (0:13:46), im Funk wird das katholische *Agnus dei* hörbar, repetitiv und in steigender Intensität (0:025:22–0:26:45 und 1:20:44–1:21:14), Weller bekreuzigt sich vor dem Unterwassermarsch (0:42:39), Keilig wird später unter einem Kreuz begraben, wobei Weller den Rosenkranz in der Hand hält (1:16:17), russische Dorfbewohner werden in eine brennende Kirche getrieben (0:59:54) und Gerkens erhält die Nachricht, dass seine Frau und sein Kind in der brennenden Hamburger Nikolaikirche ums Leben gekommen sind (1:46:39). Bezeichnend zudem die letzten Sätze im Dialog zwischen Gerkens und von Hardenburg: „Oberst Richter hat mich geschickt“ – „Oberst Richter, wer soll denn das sein?“ (1:45:21) In Anbetracht der aufgezählten Indizien ist es vertretbar, „Oberst Richter“ als „der oberste Richter“ und als Synonym für „Gott“ zu lesen – von dem angesichts des Grauens keine Spur zu sehen ist.

Gerade zum *Agnus* ist eine wesentliche Beobachtung nachzutragen: Es wird immer wieder der erste Vers wiederholt: *Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt, erbarme dich unser). Keilig fügt aus eigenem Antrieb die Schlussbitte „gib uns deinen Frieden!“ hinzu. Das *Agnus* wird in der katholischen Messe beim Brechen des Brotes (scil. des Leibes Christi!) gesprochen, und der erste Vers wird so oft wiederholt, bis alle großen Hostien gebrochen sind. Erst dann wird die Schlussbitte gesetzt. Ihr Wegfallen eröffnet zwei Deutungen: Auf der

---

ist hingegen das Duell mit und die Flucht vor mehreren SU-100, die erst ab Ende 1944 in Einsatz kamen.

29 Beispielhaft seien hier das ambivalente Verhältnis von Helmut und Michel genannt oder der Versuch Wellers, Gerkens als Kommandant abzusetzen, aber auch die Privatgespräche mit der darin geäußerten Sehnsucht nach der ein für allemal verlorenen Zeit des Friedens. Versuche, diese Stimmung zu überkommen (Weller zu Gerkens: „Wenn das hier vorbei ist, kommst du mich besuchen, und dann trinken wir die [scil.: seine wertvollste und beste Flasche Wein] gemeinsam!“) bleiben auf halber Strecke stecken oder scheitern völlig.

inneren Ebene sind die Leiber der Protagonisten gerade noch nicht gebrochen; auf der äußeren stellt sich die Frage der Sünde gerade für Gerkens mehrfach. Er hat das Massaker an den Frauen und Kindern, die sich in die Stalingrader Traktorenfabrik geflüchtet hatten, mit auf dem Gewissen, und durch die Verzögerung des Rückzugsbefehls an der Brücke auch den Tod seiner gesamten Panzerbesatzung und seinen eigenen zu verantworten. Theologisch: Wer in Sünde lebt, für den kann es Frieden nicht geben.

„Der Tiger“ ist somit ein Kriegsfilm, der zwei Funktionen erfüllt: Er stellt den Krieg mit den Mitteln des Kammerspieles so dar, wie er ist – entsetzlich, brutal, vernichtend und ein Gräuelfeld vor dem Herrn. Er zeigt aber auch die unauflösbare Verfangenheit der handelnden Personen in einem Unheilzusammenhang, der wesentlich in deren Innerem einwurzelt und für den es, anders als für den „äußeren“ Krieg, keine Möglichkeit eines Waffenstillstandes oder gar eines Friedens gibt, sondern nur die Kapitulation und damit der Untergang bleibt.

#### Fazit: „Kriegsfilm“ vs. Krieg als Sujet

Die Analyse macht deutlich, dass „Kriegsfilm“ nur bedingt als kohärente Gattungsbezeichnung taugt. Schon die begriffliche Klärung zeigt, dass weder der historische Bezug „Krieg“ noch ein Bündel ikonischer Markierungen (Uniform, Waffen, Rangordnung, Flaggen) für sich genommen eine stabile Genreidentität garantieren. Vielmehr erweist sich das Kriegssujet als ein ästhetisch hoch anschlussfähiger Möglichkeitsraum, in dem sich unterschiedliche filmische Möglichkeiten entfalten. Die betrachteten Beispiele demonstrieren, dass unter dem Etikett „Kriegsfilm“ Produkte versammelt werden, die in Zielrichtung, Erzählmodus, emotionalem Anspruch und vor allem in der in ihnen präsentierten Anthropologie weit auseinanderliegen.

Sinnvoller erscheint daher, von Filmen zu sprechen, die sich des Sujets „Krieg“ bedienen, um spezifische diegetische Zwecke zu verfolgen: Krieg kann zur Kulisse eines unterhaltenden, actiongetriebenen Abenteuers werden („Kellys Heroes“), zum Instrument politischer Motivation und Legitimierung, das Feindbilder stabilisiert und kollektive Identität sakralisiert („Alexander Newskij“), zum Medium radikaler System- und Gesellschaftskritik, das den moralischen Zerfall einer Ordnung sichtbar macht („Platoon“), oder zum psychologischen Extremraum, in dem Innenwelten erzählbar werden und Schuld nicht bloß thematisch, sondern strukturell in die Erzählarchitektur eingeschrieben ist („Der Tiger“). In allen Fällen ist „Krieg“ nicht einfach Gegenstand, sondern Funktion: Er erzeugt Druck, Ausnahmezustand, Grenzsituation – und damit jene Verdichtungen, in denen Deutungen des Menschen sichtbar werden.

Gerade daraus erwächst ein theologisches Potenzial, das nicht auf religiöse Motive im Bildinventar reduziert werden darf. Theologisch relevant werden diese Filme, weil sie – je auf ihre Weise – Grundfragen exponieren: Wie entsteht Schuld unter Bedingungen des Zwangs? Was geschieht mit Gewissen, Freiheit und Verantwortung im Ausnahme-

zustand? Wie wird „Frieden“ denkbar, wenn der Krieg nicht nur äußerer Konflikt, sondern innere Verfassung wird? Und welche Mechanismen selektiver Empathie entwickeln sich dort, wo der Krieg moralische Eindeutigkeiten postuliert? So zeigt sich ein Deutungsraum, in dem sich theologische Anthropologie, Ethik und Eschatologie exemplarisch spiegeln – manchmal als Kritik, manchmal als Verführung, häufig als ambivalente Zumutung. Entscheidend ist nicht die Etikettierung als „Kriegsfilm“, sondern die präzise Analyse dessen, was ein Film mit „Krieg“ tut – und welche Deutung des Menschen vor Gott dabei sichtbar wird.

## Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah (1964/<sup>13</sup>2004). *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper.
- Beestermöller, Gerhard (2006). Art. Krieg. In: *Lexikon für Theologie und Kirche: Band 6*. Freiburg: Herder, 475–479.
- Bohrmann, Thomas & Grandl, Mathias (2007). „Jeder Krieg ist anders, jeder Krieg ist gleich“. Krieg im Film. In: *Stepfan Zöllner, Werner Veith & Thomas Bohrmann (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film: Band 1*. Paderborn: Schöningh, 79–94.
- Duke, Robert (2024). *The Megiddo Mosaic: A Community Coming Together to the Table*. In: *Museum of the Bible*, 26.9.2024, abrufbar unter <https://www.museumofthebible.org/magazine/exhibitions/the-megiddo-mosaic-a-community-coming-together-to-the-table> [26.1.2026].
- Frey, Marc (1998/<sup>10</sup>2016). *Geschichte des Vietnamkrieges. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums*. München: Beck.
- Frieser, Karl-Heinz, Schmider, Klaus & Schönherr, Klaus (2007). *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg: Band 8. Die Ostfront 1943/44. Der Krieg im Osten und an den Nebenfronten*. München: Deutsche Verlagsanstalt.
- Haase, Richard (2003). *Recht im Hethiter-Reich*. In: *Ulrich Manthe (Hg.), Die Rechtskulturen der Antike. Vom Alten Orient bis zum Römischen Reich*. München: Beck, 123–150.
- Haneke, Michael (2006). *Bemerkungen zum Zusammenhang von Film, Kultur und Gesellschaft*. In: *Christian Wessely (Hg.), Kunst des Glaubens – Glaube der Kunst. Der Blick auf das „unverfügbare Andere“*. Regensburg: Pustet, 263–268.
- Haymes, Jay (1984). *War Movies*, New York: W.H. Smith.
- Heraklit von Ephesos (1922). *Fragment 53. Übersetzung nach: Hermann Diels (Hg.), Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*. Berlin: Weidmann, 77–102.
- IMDbPro. *Box Office Mojo*, abrufbar unter <https://boxofficemojo.com> [25.2.2026].
- IMDb. *Erweiterte Titelsuche*, abrufbar unter [https://www.imdb.com/de/search/title/?release\\_date=1895-01-01,1914-12-31&genres=!documentary,!short&sort=release\\_date,desc](https://www.imdb.com/de/search/title/?release_date=1895-01-01,1914-12-31&genres=!documentary,!short&sort=release_date,desc) [26.1.2026].

- Lübke, Christian (2022). Mobilität und Kontinuität. Die Rus'-Waräger und die Entstehung der Kiewer Rus' unter Berücksichtigung der Forschungsdiskussion um den Normannenstreit. In: Viola Skiba, Nikolas Jaspert & Bernd Schneidmüller (Hg.), *Norman Connections. Normannische Verflechtungen zwischen Skandinavien und dem Mittelmeer*. Regensburg: Schnell & Steiner, 94–109.
- Paul, Gerhard (2003). Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg & Wolfgang Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, 3–78.
- Rief, Josef (1990). *Bellum im Denken und in den Gedanken Augustins*. Beiträge zur Friedensethik, 7. Stuttgart: Kohlhammer.
- Rosinska, Olena & Tyminska, Marta (2023). Methods for Designing Strategic Narratives in the Description of the 2022 Russian-Ukrainian War in Documentaries. In: *Images*, XXXIV, 43, 79–95.
- Siskel, Gene (1973). The touch that transcends violence and death. In: *Chicago Tribune*, 11.11.1973, E3, 3.
- Sun Tzu (2008). *Die Kunst des Krieges*, herausgegeben und übersetzt von H. Eisenhofer. Hamburg: Nikol.
- Tessin, Georg (1973). *Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS 1939–1945: Band 2*. Osnabrück: Biblio.
- Virilio, Paul (1989). *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt: Fischer.
- von Clausewitz, Carl (1832). *Vom Kriege*. Projekt Gutenberg, I.2, abrufbar unter <https://projekt-gutenberg.org/authors/carl-von-clausewitz/books/vom-kriege-erster-teil/chapter/3/> [25.2.2026].
- Wessely, Christian (1996). *Von Star Wars, Ultima und Doom. Mythologische Strukturen in der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt: Lang.
- Wessely, Christian (2009). Das Werk des Filmregisseurs Michael Haneke: „Ich lege Wert darauf, ein Außenseiter zu sein“. In: *Herder Korrespondenz*, 10, 533–538.
- Wessely, Christian (2014). Gibt es einen gerechten Krieg? Einige Schlaglichter zu einem endlosen Thema. In: Leopold Neuhold (Hg.), *Frieden, Frieden, aber es gibt keinen Frieden. Theologie im kulturellen Dialog*, 24. Innsbruck: Tyrolia, 117–138.

Ao. Univ.-Prof. Ing. Dr. Christian Wessely

Institut für systematische Theologie

Heinrichstraße 80

A-8010 Graz

christian.wessely(at)uni-graz(dot)at

[https://online.uni-graz.at/kfu\\_online/wbForschungsportal.cbShowPortal?pPersonNr=56069](https://online.uni-graz.at/kfu_online/wbForschungsportal.cbShowPortal?pPersonNr=56069)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5007-2235>