



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses
durch Spielfilme.

Am Beispiel des US-amerikanischen Kriegsfilm.“

verfasst von

Livia Grestenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, am 31.01.2013

Studienkennzahl
Studienblatt:

It. A 312

Studienrichtung
Studienblatt:

It. Diplomstudium Geschichte

Betreut von:

Dr. Frank Stern

Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme.

Am Beispiel des US-amerikanischen Kriegsfilm.

Livia Grestenberger

Universität Wien

Danksagung

Ich danke meinem Betreuer Dr. Frank Stern für seine Unterstützung und sein Verständnis für meinen eigenwilligen Arbeitsstil.

Weiters danke ich meiner Familie, besonders meinen Eltern, für ihre Geduld und Unterstützung, während ich langsam aber sicher mein Studium vollendete.

Danke an meine Schwester Laura, die in Höchstgeschwindigkeit meine Texte Korrektur las und mich durch lange und lustige Telefonate über den großen Teich hinweg motiviert und guter Stimmung sein ließ.

Ich danke auch meiner jüngeren Schwester Cora für ihr Verständnis, dass ich während der Abschlussphase meiner Arbeit so wenig Zeit für sie hatte.

Auch meinen NachbarInnen gilt es zu danken, da sie wochenlang Maschinengewehr- und Bombenlärm aus meiner Wohnung zu hören bekamen, und trotzdem nie die Polizei riefen.

Weiters danke ich den Städtischen Büchereien dafür, dass sie so großzügig darüber hinwegsehen, dass ich die Ausleihfristen für Bücher und Filme um Wochen überzog.

Zuletzt danke ich noch all meinen Freundinnen, von denen einige gleichzeitig mit mir an ihren Diplomarbeiten schrieben, für ihre Unterstützung, Ermutigungen und Tipps, wie man schnell fertig wird.

Vorwort

Die zwei größten Exportbereiche der USA sind die Waffen- und die Unterhaltungsindustrie. Krieg spielt deshalb in der US-amerikanischen Populärkultur eine große Rolle, vorwiegend in Form von Filmen und in ansteigendem Maße auch Computerspielen. Kriegsfilme müssen nicht unbedingt nur zur Unterhaltung da sein, sondern können auch Erinnerungsorte für vergangene Tragödien sein.

Der Grad zwischen Dramatisierung zu Unterhaltungszwecken und Authentizität ist dabei besonders schwer einzuhalten, besonders wenn es sich um Kriege von besonderer nationaler Bedeutung handelt, wie etwa den Zweiten Weltkrieg oder den Vietnamkrieg. Anhand ausgewählter Beispiele soll in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden, auf welche Weisen man die Darstellung historischer Ereignisse beeinflussen kann, um bewusst oder unbewusst das gewünschte Erinnerungsbild zu kreieren.

Wenn historische Ereignisse in Unterhaltungsmedien behandelt werden, gilt es nicht nur zu beachten, was gezeigt wird, sondern auch was *nicht* gezeigt wird. Eine komplexe historische Begebenheit lässt sich in einem zwei- bis dreistündigen Kinofilm selbstverständlich nicht in allen Einzelheiten zeigen, doch nach welchen Kriterien entscheiden die Filmemacher, was gezeigt wird und was nicht?

Die Rolle des Pentagons bei der Produktion von Kriegsfilmen soll ebenfalls beleuchtet werden; die Verbindung zwischen Hollywood und Pentagon besteht bereits seit Jahrzehnten und hat für beide Seiten Vorteile. Viele Filmemacher haben eine gute Beziehung zu den Vertretern des Pentagons und haben mit ihrer Hilfe erfolgreiche Filme produzieren können. Andere Regisseure und Produzenten wiederum wurden von denselben Leuten vom Pentagon an der Realisierung ihrer Filmprojekte gehindert.

Für die Produktion eines Kriegsfilms ist die Unterstützung durch das Militär oft unerlässlich, somit kann das Pentagon sein Monopol über militärische Ressourcen ausnützen und sich aussuchen, welche Filmprojekte unterstützt werden und welche nicht.

Bei der Zusammenarbeit zwischen Hollywood und Pentagon steht für letzteres nicht zwangsläufig Geschichtsrevisionismus im Vordergrund, sondern das Image des eigenen Militärs. Für eine positive Darstellung der Army können aber auch historische Fakten abgeändert oder weggelassen werden, wenn das nötig ist. Das Pentagon hat in der Unterhaltungsindustrie ein wichtiges Rekrutierungsinstrument gefunden; deshalb gilt

es, die Army in einem positiven Licht zu zeigen und für ein junges Publikum ansprechend darzustellen.

Wie bereits George Orwell in seinem Roman “1984” feststellte: *“He who controls the past controls the future. He who controls the present controls the past.”*

Inhalt

1. Einleitung	7
1.1 Kollektive Erinnerung	7
1.2 Visuelle Medien	8
1.3 Textaufbau	9
2. Hollywood und das Pentagon	11
2.1 Historische Verbindungen	11
2.2 Kooperationen	12
3. Filmanalysen	14
4. Der Zweite Weltkrieg	16
4.1 „ <i>Saving Private Ryan</i> “	17
4.2 „ <i>Pearl Harbor</i> “	22
4.3 „ <i>The Thin Red Line</i> “	27
4.4 Zusammenfassung	31
5. Der Vietnamkrieg	33
5.1 „ <i>Platoon</i> “	34
5.2 „ <i>Full Metal Jacket</i> “	39
5.3 „ <i>Apocalypse Now Redux</i> “	43
5.4 Zusammenfassung	48
6. „Humanitäre Interventionen“	50
6.1 „ <i>Black Hawk Down</i> “	51
6.2 „ <i>Tears of the Sun</i> “	56
6.3 Zusammenfassung	61
7. Conclusio	63

8. Bibliografie	65
9 . Filmografie	67
Anhang	68

1. Einleitung

1.1 Kollektive Erinnerung

Als kollektives Gedächtnis gelten Erinnerungen, die von einer sozialen, nationalen, ethnischen oder anders definierten Gruppe geteilt und durch verschiedene Methoden am Leben erhalten werden. Die wichtigste Methode, um kollektive Erinnerungen über Jahre weiterzutragen, ist, wenn die von dem Ereignis betroffenen Personen weiterhin darüber reden. Ein Ereignis, das über Generationen immer wieder diskutiert wird, hat gute Chancen, sich einen langfristigen Platz im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft zu sichern.¹

Das kollektive Gedächtnis hat unter anderem die Funktion, den Zusammenhalt innerhalb einer Gesellschaft zu stärken; dies bezieht sich vor allem auf Gruppen, in die die Individuen nicht bewusst eintreten, wie etwa Nationalstaaten, in die man hineingeboren wird.² Das Erinnern und Erhalten einer „gemeinsamen“ Vergangenheit ist die Grundlage für beinahe jede Form von Nationalismus.

Weiters werden hauptsächlich Ereignisse ins kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft aufgenommen, die eine längerfristige politische oder gesellschaftliche Veränderung bewirkten. Ein Beispiel dafür ist etwa, dass im kollektiven Gedächtnis der US-amerikanischen Gesellschaft die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und den Vietnamkrieg dominieren, während andere Kriege – etwa der Erste Weltkrieg oder der Koreakrieg – weniger Aufmerksamkeit bekommen.³

Dies erklärt sich daraus, dass die ersten beiden genannten Kriege auf unterschiedliche Weisen das politische, ökonomische und soziale Gefüge der Gesellschaft längerfristig beeinflussten.

Studien zeigen, dass besonders Menschen im Alter zwischen 12 und 25 Jahren dafür verantwortlich sind, welche Ereignisse in das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft aufgenommen werden.⁴ In den folgenden Jahren und Jahrzehnten werden sie weiter

¹ Vgl., James W. *Pennebaker*, *Collective Memory of political events. Social psychological perspectives* (New Jersey 1997), 4.

² Vgl. Aleida *Assmann*, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München 2006), 21f.

³ Vgl., James W. *Pennebaker*, *Collective Memory of political events. Social psychological perspectives* (New Jersey 1997), 5.

⁴ Vgl. Aleida *Assmann*, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München 2006), 26.

über diese Ereignisse nachdenken, darüber diskutieren, und sie so am Leben erhalten. Diese Ereignisse sind auch mit einer starken Emotionalität für die Gesellschaft verbunden, wie zum Beispiel die Ermordung von John F. Kennedy, die im Großteil der Nation eine große Trauer auslöste.⁵

Wie sich eine Nation an ihre Vergangenheit erinnert, hängt außerdem von den zeitgenössischen sozialen, politischen, und ökonomischen Bedingungen ab.⁶ Individuen sind in diese eingebunden, was ihre Art und Weise die Vergangenheit zu reflektieren beeinflusst.

Institutionen, wie etwa die Filmindustrie, können einen großen Einfluss auf die Sicht einer Gesellschaft auf die Vergangenheit einer Gesellschaft haben, dürfen dabei aber von dem bereits existierenden Vorstellungen der Menschen nicht zu sehr abweichen. Das bedeutet, Institutionen beeinflussen kollektive Erinnerungsbilder der Gesellschaft und die Gesellschaft beeinflusst die Darstellung kollektiver Erinnerungen durch Institutionen.

Ziel dieser Arbeit ist es allerdings nicht, die tatsächliche Beeinflussung der öffentlichen Meinung durch Spielfilme durch Umfragen oder ähnliches zu erforschen; vielmehr sollen die narrativen und technischen Methoden, mit deren Hilfe bestimmte Erinnerungsbilder in Filmen konstruiert werden, untersucht werden.

1.2 Visuelle Medien und Krieg

Das kollektive Gedächtnis kann sich in verschiedenen Formen ausdrücken; für Kriege sind dies meist Denkmäler beziehungsweise Gedenktafeln. Für die breite Masse darf der Einfluss der Unterhaltungsindustrie allerdings nicht unterschätzt werden.

Abgesehen vielleicht vom Internet, gelingt es keinem Medium so viele Menschen über sämtliche – nationale oder andere – Grenzen hinweg zu erreichen, wie der Spielfilm, weshalb dessen Rolle in der Aufarbeitung von Geschichte nicht ignoriert werden darf.

Wie Ursachen, Verlauf und Ausgang eines Krieges für die Massenkultur dargestellt werden, ist genauso wichtig, wie die Frage, welche Kriege thematisiert werden und welche nicht. Werden manche Kriege bewusst ausgeblendet? Welche historischen Begebenheiten sind für die Darstellung von Kriegen im Spielfilm signifikant?

⁵ Vgl., James W. Pennebaker, *Collective Memory of political events. Social psychological perspectives* (New Jersey 1997), 4.

⁶ Vgl., ebd., 4.

Die heutige Gesellschaft ist stark visuell orientiert, Vergangenes wird oft mit besonders starken Bildern assoziiert;⁷ in der jüngeren Vergangenheit zeigt sich dies zum Beispiel bei der Erinnerung an die Terroranschläge vom 11. September 2001. Die meisten Menschen - zumindest in der so genannten westlichen Welt -, die dieses Ereignis selbst miterlebt haben, haben bei der Erwähnung dieses Tages sofort das Bild der brennenden Türme des World Trade Centers vor Augen.

Gleichzeitig bedeutet dies auch, dass die Gesellschaft heute viel kritischer mit Bildern umgeht als früher; der Irrglaube, eine Kamera könne nicht lügen, ist seit langem revidiert. Die Menschen haben angefangen, Bilder in Film, Fernsehen und anderen Medien zu hinterfragen.

Bilder in Filmen wirken nicht auf alle ZuschauerInnen gleich; der jeweilige soziale, politische, ökonomische, etc. Kontext wird in die Verarbeitung der Bilder miteinbezogen.⁸

Diese Tatsache ist im Bezug auf Kriegsfilme wichtig, da sie die Frage, ob es sich um Pro- oder Antikriegsfilme handelt, mitbeantwortet: es kommt auf das Publikum an. Sowohl die individuelle Einstellung als auch der jeweilige Kontext, in dem der Film gesehen wird, wirken auf die Interpretation der gezeigten Bilder ein.

Beispielsweise wird ein US-amerikanischer Film über den Zweiten Weltkrieg von einem Publikum in den USA anders aufgenommen werden als etwa von einem Publikum in Russland, Deutschland oder Frankreich.⁹ Dies liegt daran, dass es in jedem dieser Länder eine andere nationale Version der kollektiven Erinnerung an die gleichen Ereignisse gibt, die sich oftmals widersprechen oder zumindest auf unterschiedliche Aspekte des Kriegs fokussieren.

1.3 Textaufbau

Nach einer kurzen Einführung über die historische Verbindung zwischen dem Pentagon und der US-amerikanischen Filmindustrie und darüber, wie sich Kooperationen zwischen diesen gestalten, wird der Großteil der Arbeit aus Filmanalysen bestehen. Die

⁷ Vgl., Gerhard Paul (Hg.), Visual history. Ein Studienbuch (Göttingen 2006), 96.

⁸ Vgl., ebd., 96f.

⁹ Vgl., James W. Pennebaker, Collective Memory of political events. Social psychological perspectives (New Jersey 1997), vii.

Filme sind in drei Kategorien eingeteilt, die drei Kapiteln entsprechen. Am Ende jedes Kapitels werden die Filme der jeweiligen Kategorie miteinander verglichen.

In der Conclusio am Ende der Arbeit wird ein Vergleich aller drei Kategorien miteinander vorgenommen.

2. Hollywood und das Pentagon

2.1 Historische Verbindung

Das Pentagon hat in jeder Zusammenarbeit mit der US-amerikanischen Filmindustrie vor allem ein Ziel: ein positives Bild des eigenen Militärs zu kreieren, um effektiver neue Soldaten rekrutieren zu können. Alles was der gewünschten Darstellung nicht entspricht, soll nach Möglichkeit aus dem Drehbuch entfernt werden, selbst wenn man dabei historische Fakten verfälscht oder negiert.

1942 errichtete das Pentagon ein eigenes Filmbüro in Los Angeles, geführt von der Abteilung „Office of the Secretary of Defense – Public Affairs – Special Assistance for Entertainment Media“.¹⁰ Dies ergab sich aus der Situation des Zweiten Weltkriegs und dem Wunsch des Pentagons, Einfluss auf zeitgenössische Kriegsfilme auszuüben. Heute beschäftigt sich die Abteilung aber größtenteils mit der Darstellung historischer Kriege in Filmen.

Um die Unterstützung des Pentagons zu erhalten, verpflichten sich Filmemacher diesem das Drehbuch und eine Rohschnittfassung des Films zu zeigen, sowie jegliche Darstellung des US-Militärs im Vorhinein abzusprechen.¹¹

Die Regeln wie so eine Zusammenarbeit ablaufen soll, sind in „*A Producer's Guide to U.S. Army Cooperation with the Entertainment Industry*“, herausgegeben vom Pentagon, beschrieben. Darin erklärt das Pentagon, dass das US-Militär sich nur an Filmen beteiligen würde, die reale Personen und reale Ereignisse authentisch darstellen würden. Für das Pentagon bedeutet eine authentische Darstellung, dass ihre eigenen Streitkräfte in ein positives Licht gerückt werden.¹² Die Beschränkung auf reale Personen und Ereignisse wird ebenfalls nicht sehr streng ausgelegt, wie etwa die Kooperation des Pentagons mit den Filmemachern von „*Tears of the Sun*“¹³ beweist.

Das Pentagon hat zwar nicht das Recht Filme aktiv zu verhindern, denn das wäre Zensur; das US-amerikanische Militär kann allerdings durch die Verweigerung der Zusammenarbeit dazu beitragen, dass bestimmte Filme nicht realisiert werden. Viele Filmprojekte hängen von der Unterstützung des Pentagons, durch Ressourcen und

¹⁰ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 55.

¹¹ Vgl., ebd., 57.

¹² Vgl. David L. Robb, *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York 2004), 92f.

¹³ *Tears of the Sun*, Regie: Antoine Fuqua (USA 2003).

militärische Berater, ab. Diese Abhängigkeit führt dazu, dass sich viele Filmemacher auf die Änderungsvorschläge des Pentagons einlassen, um ihre Filmprojekte ermöglichen zu können.

2.2 Kooperationen

Ein Beispiel für eine besonders gelungene Kooperation zwischen Pentagon und Hollywood ist der Film „*Top Gun*“¹⁴ aus dem Jahr 1986. Der Film war für das Image des Pentagon von besonderer Bedeutung, da man nach Jahren von kritischen Vietnamkriegsfilmen, endlich wieder die Möglichkeit hatte, das US-Militär positiv darzustellen. Die Rekrutierungsrate der Navy stieg durch den Erfolg des Films um 500 Prozent an.¹⁵

Der Filmproduzent John Davis – Davis war nicht an der Produktion von „*Top Gun*“ beteiligt – meinte zu dem Erfolg des Films für das Pentagon:

It really helped their recruiting. People saw the movie and said, 'Wow! I want to be a pilot!' You create these images and young men pick them up and they become important images for them. They want to imitate them.”¹⁶

Eine geplante Fortsetzung des Films konnte jedoch nicht realisiert werden, da 1991 hunderte Soldaten der Navy in einen Skandal verwickelt wurden, der in die US-amerikanischen Medien breit behandelt wurde. Die Männer wurden beschuldigt, in einem Hotel an der sexuellen Belästigung von 87 Frauen beteiligt gewesen zu sein.¹⁷ Mit diesem Hintergrund konnte das Pentagon mit keinem weiteren Erfolg, eines Films über die Navy, rechnen.

Das Pentagon gab den Filmemachern seine volle Unterstützung bei dem Filmprojekt „*Top Gun*“, im Gegenzug für ein paar Änderungen im Drehbuch. Der Produzent des Films, Jerry Bruckheimer, ist seitdem zum Experten in der Zusammenarbeit mit dem Pentagon avanciert. Er weiß, worauf es in den Verhandlungen um Militärunterstützung

¹⁴ *Top Gun*, Regie: Tony Scott (USA 1986).

¹⁵ Vgl. David L. Robb, *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York 2004), 182.

¹⁶ Ebd., 181.

¹⁷ Vgl. ebd., 182.

ankommt und wie man, trotz der „Zensur“ durch das Pentagon, seine eigenen Vorstellungen in den Projekten unterbringen kann: *It's all in the negotiations*.“¹⁸ In den Filmanalysen werden einige Kriegsfilme von Bruckheimer noch genauer behandelt, sowie die Zugeständnisse, die er an das Pentagon machen musste.

Bruckheimer versteht, dass die Beziehung zwischen Filmindustrie und Pentagon nicht so einseitig ist, wie sie auf den ersten Blick scheint. Es sind nicht nur die Filmemacher, die etwas vom Pentagon brauchen. Das Pentagon braucht die Filme als Rekrutierungsinstrument. Produzenten wie Jerry Bruckheimer, haben eine Ruf, erfolgreiche Filme zu produzieren – dass heißt Filme, die von einer großen Masse US-AmerikanerInnen gesehen werden – und so dem Militär viel Werbung bringen können. Das Pentagon muss deshalb in den Verhandlungen mit der Filmindustrie ebenfalls Kompromisse eingehen und den Filmemachern ein gewisses Maß an künstlerischer Freiheit lassen.

¹⁸ Vgl. David L. Robb, *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York 2004), 91.

3. Filmanalysen

Die Auswahl der zu analysierenden Filme beschränkt sich auf drei Themenbereiche: den Zweiten Weltkrieg, den Vietnamkrieg und so genannte „Humanitäre Interventionen“.

Zum Zweiten Weltkrieg wurden absichtlich ausschließlich Filme der zweiten Phase dieses „Subgenres“ gewählt, als Gegensatz zur ersten Phase die zwischen den 1950ern und 1960er Jahren stattfand. Die Zweite Phase des US-amerikanischen Zweiten Weltkriegsfilms begann in den 1990er Jahren. Für die Filmanalyse wurden bewusst drei besonders bekannte und finanziell erfolgreiche Filme gewählt, um diese Phase zu untersuchen.

Für die Filme zum Vietnamkrieg, die analysiert werden sollen, gilt dasselbe, jedenfalls was den Bekanntheitsgrad angeht. Alle drei wurden wiederholt als wichtige Meilensteine zur Auseinandersetzung der US-amerikanischen Gesellschaft mit dem Trauma Vietnamkrieg genannt, wenn auch aus völlig unterschiedlichen Gründen (diese Unterschiede sollen anhand der Filmanalysen noch näher veranschaulicht werden).

Für das Thema der „Humanitären Interventionen“ werden hier Beispiele verwendet, in denen US-Soldaten zwar in einem Kriegsgebiet anwesend sind (in beiden Filmbeispielen handelt es sich um Bürgerkriege), aber nur zum Schutz der Bevölkerung und nicht, um selbst an Kampfhandlungen teilzunehmen, auch wenn dies sich schlussendlich nicht vermeiden lässt.

Der Begriff der „Humanitären Intervention“ ist politisch so zu verstehen, dass das Pentagon eigentlich keinen dem Völkerrecht entsprechenden Grund hat, in einem Kriegsgebiet militärisch zu intervenieren, durch die „Humanitäre Intervention“, aber trotzdem die Möglichkeit hat Truppen zu entsenden, um die eigenen Interessen zu wahren. Bei den in diesen Filmen behandelten Thematiken, handelt es sich um Kriegsschauplätze aus den 1990er Jahren.

Die ausgewählten Filme sollen nicht repräsentativ für ihr jeweiliges „Subgenre“ gelten, sondern sind als Beispiele für selbige zu verstehen. Unterschiedliche Herangehensweisen an die Thematiken sind zu erwarten und sollen auch in der Analyse berücksichtigt werden.

Eine vollständige Analyse aller Filmbeispiele (dies würde auch die Berücksichtigung sämtlicher technischer Details, wie Beleuchtung, Ton, Montage, etc., sowie genauere

Charakteranalysen beinhalten) werden nicht möglich sein, da dies den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde. Stattdessen sollen die essentiellen Thematiken der jeweiligen Filme herausgearbeitet und analysiert werden.

4. Der Zweite Weltkrieg

Der Zweite Weltkrieg nimmt im kollektiven Gedächtnis der USA seine Rolle als „guter“ Krieg vor allem deshalb ein, da er einen Gegenpol zu der Katastrophe von Vietnam bietet. Deshalb sind Kriegsfilme zum Zweiten Weltkrieg, die nach dem Vietnamkrieg gedreht wurden, auch anders zu interpretieren, als jene die davor entstanden. In den 1960ern gab es die erste große Welle von Filmen über den Zweiten Weltkrieg, in den 1990ern begann die zweite. Aber auch dazwischen wurde das Thema immer wieder in Hollywoodfilmen behandelt. Sich wiederholende Thematiken sind dabei oft der Angriff auf Pearl Harbor, D-Day, die Landung US-amerikanischer Soldaten in der Normandie und die Generation von US-Amerikanern – insgesamt handelte es sich um etwa 16 Millionen Menschen -, die in diesem Krieg gekämpft haben.

Bei einem Rückblick, wie er in Zweiter Weltkriegsfilmen, auf die Rolle der USA im Zweiten Weltkrieg gegeben wird, muss man sich nicht mit politischen oder moralischen Ambivalenzen auseinandersetzen;¹⁹ der Kriegseintritt war gerechtfertigt, durch den Angriff auf Pearl Harbor 1941 und das imperialistische Vorgehen des faschistischen Dritten Reiches. Der Krieg wurde für eine gerechte Sache geführt, die USA kämpften auf der richtigen Seite, was die eigenen Soldaten mehr oder weniger unfehlbar in ihrem Verhalten machte.

Weiters verzeichneten die USA nach der Beendigung des Krieges einen gewaltigen Wirtschaftsaufschwung; die Wirtschaftskrise der 1930er Jahre war damit ebenfalls besiegt. Der Sieg im Zweiten Weltkrieg eröffnete für die US-amerikanische Gesellschaft die Aussicht auf eine bessere Zukunft, was ebenfalls der Heldenhaftigkeit der eigenen Soldaten zugeschrieben wird.

In den über 60 Jahren seit Beendigung des Krieges wurde diese Art der Erinnerungskultur forciert, so dass der Zweite Weltkrieg seine Stellung in der US-amerikanischen Geschichte als „*the best war ever*“ einnehmen konnte.²⁰

Dies lässt eine bedingungslose Heldenverehrung der US-Soldaten zu, die sich auch in den Filmen zum Zweiten Weltkrieg niederschlägt, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen. Diese Unterschiede sollen innerhalb der Analyse der drei vorliegenden Filme noch näher erläutert werden.

¹⁹ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 201.

²⁰ Vgl., ebd., 201.

Weitere zu beachtende Punkte sind die Darstellung der feindlichen Armee – hierbei handelt es sich je nachdem um Japaner oder Deutsche –, die Darstellung der eigenen Soldaten in einer Kriegssituation und ihre Reflektion darüber, warum sie in diesem Krieg kämpfen.

4.1 „Saving Private Ryan“

Regisseur Steven Spielberg stellte vor allem zwei Ansprüche an seinen Kriegsfilm „*Saving Private Ryan*“ aus dem Jahr 1998; erstens sollte er die Generation der US-amerikanischen Veteranen aus dem Zweiten Weltkrieg ehren. Zweitens sollte er die Erfahrungen des Krieges so authentisch wie möglich dem Publikum vermitteln.

Das Budget des Films belief sich auf 70 Millionen Dollar,²¹ gedreht wurde trotz des hohen Anspruchs auf Realität nicht nur in Frankreich, sondern hauptsächlich in Irland und England.

Eine Zusammenarbeit mit dem Pentagon war deshalb auch nicht notwendig,²² da dieses über kein militärisches Equipment aus dem 2. Weltkrieg an den spezifischen Drehorten verfügte; Spielberg schickte der Army das Drehbuch nur zwecks technischer Beratung zu,²³ wofür das US Department of Defense auch in die Danksagungen am Ende des Films aufgenommen wurde.

Der Film erhielt – trotz der hohen grafischen Gewalt – die Einstufung R, da Filme die sich mit realen historischen Ereignissen befassen einen höheren Spielraum an Gewalt zugebilligt bekommen.

Die traumatischen Kriegserfahrungen sollen besonders in der Anfangsszene, der Erstürmung von Omaha Beach am 6. Juni 1944 durch US-Marines, dargestellt werden. In einer etwa 23-minütigen Szene²⁴ wird das Grauen des Krieges mit plastischer Genauigkeit gezeigt; die Soldaten, die den Strand stürmen, sterben wie die Fliegen, sind durch das Grauen, das sie erwartet völlig überfordert und geschockt. Durch den Einsatz der Handkamera – die auch immer wieder Wasser- und Blutspritzer abbekommt

²¹ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 201.

²² Vgl. Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 677. Cooperation: NR (Not Requested or Not Required).

²³ Ebd., 631.

²⁴ *Der Soldat James Ryan*, Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2009; (Orig. *Saving Private Ryan*, USA 1998), 0:04:19-0:27:22.

versucht Spielberg das Chaos des Angriffs möglichst realistisch einzufangen und dem Publikum das Gefühl zu geben, selbst in der Mitte des Schlachtfelds zu stehen.

Die Kamera nimmt die Perspektive der Soldaten ein, und fordert das Publikum dadurch auf, mit in ihren Kampf an den Strand zu kommen. Die Perspektive wechselt zwischen Unterwasseraufnahmen und dem Geschehen am Strand. Ganz hält Spielberg das Vorhaben, aus der Sichtweise der amerikanischen Soldaten zu erzählen, allerdings nicht durch; die Szene wird hin und wieder aus dem Blickwinkel der deutschen Soldaten hinter ihren Maschinengewehren gezeigt. Im Gegensatz zu den Marines gibt es allerdings von ihnen keine Close-Ups, sie werden vom Publikum nur als Schatten hinter den ratternden Maschinengewehren wahrgenommen. Erst als die amerikanischen Soldaten den Strand eingenommen haben, sieht man auch deutsche Soldaten, die sich ergeben, in Totale oder Halb-Totale.

Dabei geht Spielberg auch auf Fehlverhalten der amerikanischen Soldaten ein, etwa die Erschießung zweier tschechischer Soldaten, die sich ergeben wollen.²⁵

Spielberg unternimmt dabei einen schwachen Versuch, die Gewalttätigkeit des Kriegszustands auf beide Seiten zu verteilen, allerdings begünstigt er eine Identifizierung des Publikums mit den amerikanischen Soldaten. Immer wieder gibt es Close-Ups von amerikanischen Soldaten – nicht nur von jenen Charakteren, die für die Handlung wichtig sind, sondern auch von Statisten – was zur Individualisierung dieser beiträgt. Deutsche Soldaten sieht man erst später im Film auch in Nahaufnahmen, darauf soll aber später noch genauer eingegangen werden.

Um Authentizität bemüht, baute Spielberg in das Drehbuch auch seine Gespräche mit Army Veteranen ein, die den D-Day selbst miterlebt hatten.²⁶ Allerdings haben nicht alle Veteranen dieselben Erfahrungen gemacht und nach der Anfangsszene auf Omaha Beach sinken die Ansprüche an Authentizität zugunsten der kinematischen Dramatik deutlich, was anhand mehrerer Beispiele zu sehen ist.

In der Szene, die der Erstürmung von Omaha Beach folgt, beginnt die tragende Handlung des Films; das Publikum erfährt, dass die drei Brüder von Private Ryan im Krieg gefallen sind – zwei von ihnen beim Angriff auf Omaha Beach –, wodurch Captain Millers Mission, ihn zu finden und nach Hause zu bringen, ihren Anfang nimmt. Der diegetische Zeitraum beträgt dabei nur drei Tage, was viel zu kurz ist, da

²⁵ *Der Soldat James Ryan*, Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2009; (Orig. *Saving Private Ryan*, USA 1998), 0:24:09. Siehe auch 0:23:21, ein deutscher Soldat ergibt sich und wird trotzdem erschossen.

²⁶ Vgl., James Clarke, *War films* (London 2006), 118.

die Registrierung gefallener Soldaten und die Benachrichtigung der Angehörigen im Zweiten Weltkrieg mehrere Wochen dauerte.²⁷ Dieses Detail wurde offensichtlich zugunsten der Dramaturgie der Handlung ignoriert.

Abgesehen von diesem historischen Fehler gibt es einige andere militärtechnische Ungenauigkeiten; wie bereits weiter oben erwähnt, wurde der Film nicht von allen Veteranen so gut aufgenommen, wie Spielberg es sich gewünscht hätte. Militärhistoriker Lawrence H. Suid lässt in seinem umfassenden Werk *„Guts & Glory“* einige Veteranen zu Wort kommen, die mit der Authentizität des Films nicht zufrieden sind.²⁸

Beispielsweise sehen sie es als unrealistisch, dass Captain Miller sein Rangabzeichen auf seinem Helm nicht bedeckt hat, was ihn zu einem offensichtlichen Ziel für feindliche Soldaten machen würde. Ironischerweise gibt es im Film sogar eine Szene, in der dies erwähnt wird: Einer der Soldaten weist Corporal Upham darauf hin, dass er nicht vor dem Captain salutieren solle, da er ihn so zu einem Ziel für die Deutschen mache.²⁹

Weiters gehen die Soldaten in verschiedenen Szenen durch offene Felder ohne sich sonderlich um die Möglichkeit eines Angriffs der Deutschen zu kümmern, da sie damit beschäftigt sind, tiefsinnige Gespräche zu führen. Auch dies müsste dem Publikum seltsam vorkommen, da vorher erwähnt wurde, dass sich in der besagten Gegend noch viele deutsche Soldaten aufhalten.

Insgesamt könnte man also behaupten, dass sich Spielbergs Anspruch auf Authentizität auf die Anfangsszene auf Omaha Beach beschränkt. Diese Authentizität wird ihm allerdings hauptsächlich garantiert, da er durch das hohe Maß an grafischer Gewalt die Grausamkeit des Krieges besonders deutlich machen und dem Publikum ein realistisches Bild der Kriegserfahrung geben will.

Vor der Premiere von *„Saving Private Ryan“* rief Spielberg dazu auf, sich diesen Film nicht anzuschauen, wenn man grafische Gewalt nicht vertrage, besonders wegen der Anfangsszene auf Omaha Beach. Weiters verwies er auf die Einstufung R des Films, die das Publikum als Warnung betrachten solle. Dies hatte selbstverständlich den Effekt, dass der Film dadurch das Interesse der potentiellen KinogeherInnen anregte

²⁷ Vgl. Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 633.

²⁸ Vgl., ebd., 632f.

²⁹ *Der Soldat James Ryan*, Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2009; (Orig. *Saving Private Ryan*, USA 1998), 0:40:50.

und dem Film *Publicity* verschaffte.³⁰ Ob dies von Spielberg so intendiert war und die grafische Gewalt der Anfangsszene – die man stilistisch beinahe als eigenen Film im Film sehen kann – eher als *Publicity* denn als Realismusanspruch werten sollte, sei dahingestellt.

Den Bezug zur Gegenwart schafft Spielberg, indem er die gesamte Geschichte als Flashback eines alten Veteranen auf einem Soldatenfriedhof in der Normandie zeigt. Dass es sich dabei um James Ryan handelt und nicht um Captain John Miller, aus dessen Perspektive das Publikum die Handlung vermittelt bekommt, wird erst am Ende des Films ersichtlich.

Ein weiterer Realitätsbruch ist die sehr gezielt eingesetzte Zeitlupe in der Anfangsszene auf Omaha Beach, durch die die Erfahrungen von Captain Miller unmittelbarer auf das Publikum wirken sollen. Durch den Einsatz des Flashback am Anfang des Filmes hält das Publikum Miller für den Erzähler der Handlung, die genaue Darstellung seiner Erfahrungen etwa in der Szene auf Omaha Beach bestätigt diese Fehlinformation.

Weiters bestimmt selbstverständlich die Perspektive der US-amerikanischen Soldaten die Handlung; traditionell wird in Kriegsfilmern meist ausschließlich eine Seite des Konflikts dargestellt.

Die Anfangsszene, die Schlacht um Omaha Beach, entspricht ebenfalls diesem Schema; während Spielberg viele Nahaufnahmen verschiedener US-amerikanischer Soldaten zeigt, sieht das Publikum die deutschen Soldaten wenn überhaupt nur aus der Ferne.

Allerdings bricht Spielberg mit dieser Tradition radikal in einer Szene, in der Millers Truppe einen deutschen Soldaten gefangen nimmt und ein Konflikt darüber entsteht, wie man mit dem Feind verfahren soll: soll man ihn töten oder freilassen?³¹

Für einen kurzen Moment sieht das Publikum die andere Seite der Front, mit Soldaten, die ebenfalls „nur Befehle befolgen“, ein Thema, das sich durch den gesamten Film zieht. Der deutsche Soldat versucht sich zu retten, indem er daran erinnert, dass eben Krieg sei. Captain Miller lässt ihn schließlich zum Unmut seiner Truppe gehen, da er keine Kriegsgefangenen erschießen will.

Dies erweist sich später als Fehler. In der für die Handlung entscheidenden letzten Schlacht sieht das Publikum den deutschen Soldaten wieder an der Seite der

³⁰ Vgl. Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 626f.

³¹ *Der Soldat James Ryan*, Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2009; (Orig. *Saving Private Ryan*, USA 1998), 1:28:40 – 1:34:10.

Wehrmacht kämpfen und Captain Miller wird durch ihn tödlich verletzt.³² Corporal Upham - der vorher für die Freilassung des Gefangenen plädiert hatte – erschießt ihn daraufhin, obwohl er sich ergeben hat, womit er seinen eigenen Fehler, dem Feind zu vertrauen, revidiert.

Ein Thema, dass sich durch den gesamten Film zieht, ist selbstverständlich die Frage, warum sich mehrere Menschen für das Leben eines Einzelnen opfern sollten. Die Soldaten in Millers Truppe greifen dieses Thema gleich zu Anfang der Mission auf und werden von Miller daran erinnert, dass es ihre Pflicht als Soldaten ist, auch für sie unverständliche Befehle zu befolgen.³³

Der historische Kontext für den Krieg, der dargestellt werden soll, wird hinter der Betonung der Pflicht der Soldaten ihre Befehle zu befolgen, vernachlässigt. Das Ziel der Soldaten ist zwar den Krieg gegen die Deutschen zu gewinnen, der Grund für diesen Krieg – die nationalsozialistische Diktatur in Deutschland – wird aber nicht thematisiert. Mit Ausnahme einer einzigen Szene, in der ein amerikanischer Soldat versucht, gefangene Deutsche zu provozieren, indem er ihnen sagt, dass er Jude ist,³⁴ könnte das Publikum fast den eigentlichen Grund für den Krieg vergessen. Spielbergs Film könnte genauso gut in einem fiktiven Krieg spielen.

Die bekannten Gründe, die in der amerikanischen Populärwissenschaft gern als Gründe für den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg genannt werden – der Kampf für Freiheit und Demokratie – werden kaum berücksichtigt. Miller und seine Truppe ist nicht in Frankreich um die Demokratie zu retten oder der Bevölkerung zu helfen, sondern um Befehle zu befolgen. Dies wird in einer Szene deutlich in der einer von Millers Soldaten ein kleines Mädchen aus einer von deutschen und US-amerikanischen Soldaten umkämpften Stadt in Sicherheit bringen will. Sein Argument, dies sei „*the decent thing to do*“ wird von Miller übergangen: „*We are not here to do the decent thing we are here to follow fucking orders*“.³⁵

Der Soldat wird von einem deutschen Scharfschützen erschossen, Miller erklärt dem Rest seiner Truppe: „*That’s why we can’t take children.*“³⁶

³² *Der Soldat James Ryan*, Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2009; (Orig. *Saving Private Ryan*, USA 1998), 2:26:40.

³³ Ebd., 0:41:23 – 0:43:38

³⁴ Ebd., 1:12:28 – 1:12:40.

³⁵ Ebd., 0:50:10 – 0:50:28.

³⁶ Ebd., 0:43:33.

Das Heldentum der Soldaten zeichnet sich also nicht dadurch aus, dass sie in einem für die Weltgeschichte wichtigen Krieg auf der richtigen Seite kämpfen, sondern dadurch, dass sie ihre Befehle bedingungslos befolgen.

Nur von der Seite der Regierung – in diesem Fall verkörpert durch General Marshall – wird der Blickpunkt auf den Grund des Krieges gelenkt. In einem Brief, der von einer Stimme aus dem Off verlesen wird,³⁷ wird Private Ryans Mutter mitgeteilt, dass ihr Sohn auf dem Weg nach Hause ist, nach dem er tapfer „*this great campaign to rid the world of tyranny and oppression*“ gekämpft hat.

Spielbergs Fokus liegt nicht auf zwei Nationen die sich bekämpfen, sondern auf den Soldaten auf dem Schlachtfeld. In der Dokumentation „*Return to Normandy*“,³⁸ die auf der DVD-Version des Films zu finden ist, wird mehrmals betont, dass die Intention des Films war, diese Generation von Soldaten zu ehren, da sie sich dem historischen „Tag der Entscheidung“ – D-Day – gestellt haben. Hier wird, mehr als im Film selbst, daran erinnert worum es in diesem Krieg eigentlich ging, zumindest laut der US-amerikanischen Erinnerungskultur: dem Kampf zwischen Faschismus und Demokratie. In „*Return to Normandy*“ kommen mehrere Veteranen zu Wort, um ihre Erfahrungen im Krieg zu teilen. Diese Berichte werden teilweise mit Szenen aus authentischem Filmmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg zusammengeschnitten, teils aber auch mit Szenen aus „*Saving Private Ryan*“. Spielbergs Anspruch auf Authentizität soll damit für das Publikum noch zusätzlich verstärkt werden.

4.2 „Pearl Harbor“

Die Planung des Projekt „*Pearl Harbor*“ begann bereits 1999, der Film kam 2001 in die Kinos. Die Kombination aus Produzenten Jerry Bruckheimer, Regisseur Michael Bay und einem Budget von 150 Millionen Dollar³⁹ deutete bereits in die Richtung eines Action-Blockbusters, dessen Anspruch es sein würde zu unterhalten, und nicht zu unterrichten.

Der historische Kontext für die Story war allerdings nicht zufällig gewählt; der japanische Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 symbolisiert für die USA

³⁷ *Der Soldat James Ryan*, Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2009; (Orig. *Saving Private Ryan*, USA 1998), 2:30:47f.

³⁸ *Return to Normandy*, Regie: David Castell, (USA 1998).

³⁹ Vgl., Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 210.

nicht nur den Eintritt in den 2. Weltkrieg, sondern verkörpert auch das größte nationale Trauma der US-amerikanischen Zeitgeschichte, bei dem 2.476⁴⁰ US-Amerikaner ums Leben kamen. Nicht umsonst wird der Angriff des 11. September 2001 oft als „neues Pearl Harbor“ bezeichnet.⁴¹

Produzent Jerry Bruckheimer konterte die Angriffe auf seinen Film wegen der historischen Fehler mit dem Verweis, es handle sich um einen Spielfilm und nicht um eine Dokumentation.⁴² Das Publikum sollte die Darstellung der Ereignisse nicht als historische Fakten wahrnehmen, sondern eher dazu angeregt werden, selbst die Geschehnisse von Pearl Harbor zu recherchieren. Für ihn dienten die Ereignisse in Pearl Harbor nur als Hintergrund für die im Vordergrund stehende Liebesgeschichte zwischen dem Piloten Rafe und der Krankenschwester Evelyn, die sich in seiner Abwesenheit in seinen besten Freund, den Piloten Danny, verliebt.

Der Einwand, dass ein Spielfilm nicht den Anspruch haben müsse, historisch korrekt zu sein, ist durchaus legitim, dennoch legten Produzent und Regisseur bei einigen Punkten die Messlatte für eine realitätsgetreue Darstellung sehr hoch. Ein Beispiel dafür ist etwa der Aufwand, der betrieben wurde, um das nötige militärische Equipment zu bekommen und an Originalschauplätzen drehen zu können. Michael Bay war vor allem die Authentizität der Schlachtszene des 7. Dezembers wichtig; sowohl die Schiffe als auch die Flugzeuge sollten „echt“ aussehen. Zu Beginn der Dreharbeiten meinte Michael Bay über sein Projekt: *„You will see what happened at Pearl Harbor like you have never seen it in any other movie. Our goal is to stage the event with utmost realism.“*⁴³

Dies widerspricht Bruckheimers Aussage von vorhin; vermutlich gingen die Filmemacher mit dem Vorsatz einer realistischen Darstellung an das Projekt heran, entschlossen sich dann aber immer mehr für eine Dramatisierung zu Unterhaltungszwecken.

Produzent Jerry Bruckheimer hatte bereits vor „*Pearl Harbor*“ Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit dem Pentagon gesammelt; da er auch bei diesem Projekt wieder auf dessen Hilfe angewiesen war, wurde das Skript auf Anfragen abgeändert, etwa was

⁴⁰ Vgl., Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 214.

⁴¹ Vgl. ebd., 209.

⁴² Vgl., Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 649.

⁴³ Ebd., 648.

das Benutzen von Schimpfwörtern betraf. Dies ist öfters eine der Bedingungen des Pentagons, da durch weniger ausfällige Sprache eine PG-13 Einstufung für den Film in Frage kommt, womit man sich auch ein jüngeres Publikum im Kino erwarten kann. Da das Pentagon Kriegsfilme besonders zu Rekrutierungszwecken benutzt, ist eine niedrigere Alterseinstufung immer anstrebenswert. Bruckheimer selbst sagte zu seiner Zusammenarbeit mit dem Pentagon: „*Pearl Harbor would have never been made without them.*“⁴⁴

Ein weiterer wichtiger Punkt im Drehbuch war die Darstellung von Colonel Jimmy Doolittle, die auf Druck von Historikern und seiner Familie abgeändert wurde. In einer früheren Fassung des Drehbuchs war Doolittle nicht sonderlich positiv beschrieben worden, das Bild wurde schließlich an die historischen Gegebenheiten angepasst.⁴⁵

An anderen Stellen sorgen die zeitgenössischen Anpassungen im Drehbuch wiederum für Anachronismen. Etwa ist auffällig, dass im gesamten Film kein einziger Soldat raucht,⁴⁶ was keine akkurate Darstellung der 1940er Jahre ist. Man kann spekulieren, dass es sich hierbei vielmehr um eine Anpassung an heutige gesundheitspolitische Umstände handelt.

Ein weiterer Kritikpunkt ist die Darstellung der Navy-Krankenschwestern, deren Rollen zu sehr an heutige Umstände angepasst wurde, so dass sich ihr Verhalten nicht mit den Moralvorstellungen der 1940er Jahre deckt. Dies wurde auch in den Änderungswünschen des Pentagons angemerkt, wurde aber von den Filmemachern nicht umgesetzt.⁴⁷ Die inkorrekte historische Darstellung der Krankenschwestern hat auch einen sexistischen Unterton, da sie offensichtlich alle in den Dienst der Navy getreten sind um einen Ehemann zu finden.

Zur Darstellung des Angriffs auf Pearl Harbor selbst lässt sich sagen, dass es den Filmemachern wohl am wichtigsten war, das Ereignis möglichst grafisch zu portraituren. Die Anzahl an Explosionen und auflodernden Stichflammen ist kaum zu erfassen, die Perspektive wechselt immer wieder zwischen der Luftansicht durch die japanischen Piloten, der Sicht der BeobachterInnen vom Land und der Unterwasseransicht der in den Schiffen gefangenen Soldaten. Dazwischen wird immer wieder von Soldaten mit Maschinengewehren auf die japanischen Angreifer

⁴⁴ David L. Robb, *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York 2004), 95.

⁴⁵ Vgl. ebd., 94.

⁴⁶ Vgl. Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 661.

⁴⁷ Vgl. ebd., 662.

geschossen, auch wenn sie dabei ihre eigenen Schiffe vorm Visier haben, die sie eher treffen können als die japanischen Flugzeuge.⁴⁸

Besonders der Untergang des Schlachtschiffs USS Arizona wird ausführlich dargestellt, auch wenn dabei ignoriert wird, dass bis heute umstritten ist, wie die Arizona versenkt wurde.⁴⁹

Während des Angriffs wird immer wieder die Überraschtheit und Fassungslosigkeit der Soldaten gezeigt; keiner von ihnen hat damit gerechnet, dass der Krieg sie einholen würde. Dies zeigt sich auch in Szenen, die der Angriffsszene vorausgehen, in denen der Krieg oft als Spiel verharmlost wird.

Ein Beispiel dafür ist die Anfangsszene, in der Danny und Rafe als Kinder in einem Agrarflugzeug Krieg spielen, so zu sagen als Vorbereitung auf ihr späteres Leben.⁵⁰ Ähnlich sieht es in einer späteren Szene aus, als Danny und Rafe bereits Piloten der Navy sind und mit den Militärflugzeugen zum Spaß gewagte Manöver fliegen. Ihr innerer Wandel nach dem Angriff, als sie den Ernst der Lage begreifen („*I think World War Two just hit us.*“)⁵¹ kann repräsentativ für die gesamte US-amerikanische Gesellschaft verstanden werden, die diesen „überraschenden“ Eintritt in den Zweiten Weltkrieg erlebte.

Da der Film möglichst massentauglich und für ein internationales Publikum interessant sein sollte, musste man darauf achten, dass die japanische Bevölkerung nicht zu negativ dargestellt wurde. Andererseits sind die Japaner wiederum die Feinde, die bekämpft werden, was wenig Platz für positive Bilder lässt.

Der Film wechselt immer wieder in die Perspektive der japanischen Streitkräfte und dokumentiert ihre Angriffspläne. Dabei wird auch gezeigt, dass sie absichtlich verwirrende Radiosignale senden,⁵² in denen falsche Positionen ihrer Schiffe und Flugzeuge durchgegeben werden, welche dann von den US-Amerikanern empfangen werden. Die Japaner bereiten ihren Angriff als Überraschung vor, während sie weiterhin mit den US-Amerikanern Friedensverhandlungen führen, wodurch ihnen eine gewisse Hinterhältigkeit unterstellt wird.⁵³

⁴⁸ Vgl. Lawrence H. Suid, Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film (Lexington 2002), 663.

⁴⁹ Vgl. ebd., 663.

⁵⁰ *Pearl Harbor*, Regie: Michael Bay, DVD-Video, Buena Vista Home Entertainment 2001; (Orig. *Pearl Harbor*, USA 2001), 0:01:20f.

⁵¹ Ebd., 1:34:40.

⁵² Ebd., 0:48:00.

⁵³ Vgl. Peter Bürger, Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood (Stuttgart 2007), 212.

Dies wird nach dem Angriff auf Pearl Harbor noch verstärkt, als ein japanischer Admiral entscheidet, bewusst auf eine dritte Angriffswelle zu verzichten, da man nicht länger das Überraschungsmoment auf seiner Seite hätte.⁵⁴

Ein weiteres Beispiel für die verfehlte Objektivität ist eine Szene, in der ein US-amerikanischer Zahnarzt japanischer Herkunft in einem Gespräch mit Japan die Lage in Pearl Harbor beschreibt⁵⁵ – dies geschieht vor dem Angriff - und somit unwissentlich oder nicht zum Spion für die japanische Militärführung wird. In einer weiteren Szene sieht man einen Japaner, der Fotos vom Militärstützpunkt in Pearl Harbor macht,⁵⁶ wodurch ebenfalls suggeriert wird, er sei ein Spion.

Angeichts der Behandlung die japanischstämmige US-AmerikanerInnen im Laufe des Kriegs mit Japan erfahren haben, wie etwa die Inhaftierung in Masseninternierungslagern,⁵⁷ würde man sich einen sensibleren Umgang der Filmemacher mit diesem Teil der Geschichte wünschen.

Eine besonders starke Thematik des Films ist das Motiv der Rache; selbstverständlich in Bezug auf die Vergeltung der US-Amerikaner für den Angriff auf Pearl Harbor. Dies gipfelt schließlich im Angriff auf Tokio durch eine Handvoll Piloten, deren Mission es ist militärische Ziele und Fabriken zu bombardieren. Auf die Bomben schreiben die Piloten ihre persönlichen Rachebotschaften an die Japaner und dekorieren sie mit Freundschaftsmedaillen der Japaner, um sie ihnen auf diesem Weg wieder zurückzugeben.⁵⁸

Bei der Bombardierung der Fabriken sieht das Publikum nur kurz wie einige FabrikarbeiterInnen – ZivilistInnen – vor den Bomben flüchten,⁵⁹ gleich darauf sieht man nur mehr die japanische Luftabwehr. Die Fabriken werden als militärische Ziele verstanden, obwohl sie voller ZivilistInnen sind.

Vor der Mission gibt Colonel Doolittle seinen Piloten den Rat, sich im Notfall – falls sie getroffen werden oder ihnen der Sprit ausgeht – ein militärisches Ziel zu suchen und ihr Flugzeug darauf abstürzen zu lassen.⁶⁰

⁵⁴ *Pearl Harbor*, Regie: Michael Bay, DVD-Video, Buena Vista Home Entertainment 2001; (Orig. *Pearl Harbor*, USA 2001), 1:54:08.

⁵⁵ Ebd., 1:08:20.

⁵⁶ Ebd., 1:03:40.

⁵⁷ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 218.

⁵⁸ *Pearl Harbor*, Regie: Michael Bay, DVD-Video, Buena Vista Home Entertainment 2001; (Orig. *Pearl Harbor*, USA 2001), 2:22:00f.

⁵⁹ Ebd., 2:31:00f.

⁶⁰ Ebd., 2:24:00f.

Das Rachemotiv kommt allerdings bereits vorher während des japanischen Angriffs, zur Sprache. Rafe und Danny besorgen sich zwei Flugzeuge und machen Jagd auf die Angreifer. Die im Hafen schwimmenden Soldaten feuern sie dabei an und selbst als sich die Japaner zurückziehen, verfolgen die beiden Piloten sie, um sie bloß nicht nach Hause zurückkehren zu lassen.⁶¹

Ein voice-over von Evelyn schließt den Film ab und resümiert die dramatischen Ereignisse und was sie für die USA bedeuteten.⁶² Der Angriff auf Pearl Harbor bedeutete für die USA den Eintritt in den Zweiten Weltkrieg; im Film wird es so dargestellt, als wäre dies so überraschend wie der Angriff der Japaner, obwohl es schon davor unvermeidlich schien. Weiters hätten die USA durch den Angriff und folglich den Krieg gelitten, aber schließlich gesiegt und wären stärker daraus hervorgegangen. Die propagandistische Message des Films bezieht sich stark auf das angebliche oder reale Märtyrertum der USA, das sie erleiden müssen um am Ende zu siegen. Dies verdeutlicht sich nicht nur am Schluss des Films, sondern auch in einer früheren Szene, in der ein Priester für einen sterbenden Soldaten betet und ihm die ambivalenten Worte mitgibt: *Pain is temporary, but glory is forever.*⁶³ Das Wort „glory“ kann sich hier sowohl auf „Gottes Gnade“ beziehen oder aber auch auf das Wort „Ruhm“.

4.3 „The Thin Red Line“

Terrence Malicks Film *“The Thin Red Line”* aus dem Jahr 1998 ist eine Neuverfilmung des gleichnamigen Romas von James Jones aus dem Jahr 1962.

Der Titel des Buches bezieht sich, laut dem Autor, auf die schmale Linie zwischen Wahnsinn und Vernunft in einer Kriegssituation: *„You have to be insane during the battle, but then the question is, When the battle is over, can you step back across the line of insanity?”*⁶⁴

Die erste Verfilmung des Buches stammt von Andrew Marton aus dem Jahr 1964.⁶⁵

⁶¹ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 215.

⁶² *Pearl Harbor*, Regie: Michael Bay, DVD-Video, Buena Vista Home Entertainment 2001; (Orig. *Pearl Harbor*, USA 2001), 2:44:15f.

⁶³ Ebd., 2:00.07.

⁶⁴ Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 637.

⁶⁵ Vgl. Thomas Klein, u.a. (Hg.), *Filmgenres: Kriegsfilm* (Stuttgart 2006), 337.

Im Gegensatz zu Marton, versuchte Malick die Unterstützung des Pentagon für sein Projekt zu bekommen, diese wurde ihm allerdings verweigert.⁶⁶ Die Erklärung war, das Drehbuch würde das Pentagon und vor allem US-amerikanische Soldaten in ein schlechtes Licht rücken, da diese wie undisziplinierte Feiglinge wirken würden, die ihren Vorgesetzten nicht gehorchen.

Die Verweigerung der Unterstützung durch das Pentagon, machte aber im Endeffekt keinen wirklichen Unterschied, da Malick seinen Film zum größten Teil in Australien drehte, wo die US-Army kein militärisches Equipment aus dem Zweiten Weltkrieg zur Verfügung hatte.⁶⁷

Die Handlung des Films spielt im Jahr 1942 und dreht sich um den Kampf zwischen US-Soldaten und japanischen Truppen auf der, für den Krieg strategisch wichtigen Insel Guadalcanal, im Pazifik. Es gibt zwar einige Hauptcharaktere, aber der Blick auf das Geschehen wechselt immer wieder zwischen den Perspektiven verschiedener Soldaten, darunter auch japanische Soldaten.

„*The Thin Red Line*“ bietet keine authentische Sicht auf das Kriegsgeschehen und man bekommt den Eindruck vermittelt, dass dies auch nicht die Intention des Filmemachers war.⁶⁸ Er versucht sich stattdessen an einer Innenperspektive in die Köpfe der Soldaten, von denen jeder anders mit der Situation umgeht. Da die Charaktere im Film alle fiktiv sind, ist Malick auch nicht an eine reale Vorlage gebunden, an der er sich orientieren muss. Der Film ist seine persönliche Interpretation, wie sich Soldaten im Krieg verhalten und fühlen.

Malicks Film zeigt die US-amerikanischen Soldaten, im Gegensatz zu den beiden anderen analysierten Filmen zum Zweiten Weltkrieg, nicht als Helden, sondern als verängstigte junge Männer, die von der Kriegssituation überfordert sind. Bereits vor der Landung auf der Insel Guadalcanal, sieht man einen Soldaten, der gegenüber seinem Vorgesetzten offen zugibt, dass er Angst hat und eigentlich nicht weiß, was er hier verloren hat.⁶⁹

Während den Gefechten auf der Insel zeigt Malick immer wieder die Angst in den Gesichtern der Männer; die Truppen sind nicht diszipliniert und kampfbereit, wie es so

⁶⁶ Vgl. Lawrence H. Suid, Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film (Lexington 2002), 677.

⁶⁷ Vgl. ebd., 638.

⁶⁸ Vgl. ebd., 637f.

⁶⁹ *Der schmale Grat*, Regie: Terrence Malick, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2000; (Orig. *The Thin Red Line*, USA 1998), 0:19:30.

oft in US-amerikanischen Kriegsfilm dargestellt wird, und viele der Männer wirken extrem jung auf das Publikum. Während den Kämpfen herrscht Chaos, die Männer laufen in verschiedene Richtungen, und schießen ziellos in die Landschaft sobald sich etwas bewegt, auch wenn es nur ein Vogel ist. Die Befehle der Vorgesetzten werden nur zögernd befolgt, jeder Mann kämpft für sich allein.

Eine Ausnahme bildet dabei Captain Staros; er widersetzt sich einem Befehl seines Vorgesetzten, Colonel Tall, um das Leben seiner Männer zu schützen,⁷⁰ wofür er später degradiert wird. Der Befehlsverweigerung folgend, spricht Tall Staros darauf an, dass Staros bereit sein muss das Leben seiner Männer zu riskieren, um den Krieg zu gewinnen, da dieser Krieg das Leben der Männer wert sei.⁷¹

Colonel Tall wirkt als einziger der Soldaten vom Krieg überzeugt; er ist schon seit Jahrzehnten beim Militär und sieht nun endlich seine Chance auf Ruhm. Dafür riskiert er das Leben seiner Männer durch waghalsige Manöver und treibt sie immer weiter den Hügel hinauf, obwohl die Soldaten durch die Kämpfe und den Wassermangel⁷² – die Wasserzufuhr auf den Hügel funktioniert nicht – völlig entkräftet sind. Sein eigenes Ego ist ihm wichtiger als das Überleben der US-Soldaten. Die anderen höheren Offiziere teilen diese Ansichten nicht; sie wollen ihre Männer nicht in den sicheren Tod schicken und zweifeln an der Gerechtigkeit des Krieges: „*The hard part is not knowing if you're doing any good.*“⁷³

Bei dem Versuch einen Hügel zu erstürmen, an dessen Spitze sich ein japanischer Bunker befindet, erleiden die US-Truppen herbe Verluste und viele der Soldaten verlieren die Fassung. Einer von ihnen überlebt als einziger seiner Einheit, und verliert daran den Verstand. Er stellt die Frage, warum gerade er überlebt habe und wer bestimmen würde, wer lebt und wer stirbt.⁷⁴

Interessant ist auch, dass die japanischen Soldaten beinahe auf die gleiche Weise dargestellt werden, wie die US-Amerikaner. Dies zeigt sich besonders in einer Szene, in der die US-Truppen ein Lager der japanischen Armee überfallen: die gefangenen Japaner haben Angst, sie beten oder weinen und versuchen ihre sterbenden Kameraden zu retten. Viele von ihnen sehen genauso jung aus wie die US-amerikanischen Soldaten.

⁷⁰ *Der schmale Grat*, Regie: Terrence Malick, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2000; (Orig. *The Thin Red Line*, USA 1998), 1:12:15.

⁷¹ Ebd., 1:17:16f.

⁷² Ebd., 1:37:45.

⁷³ Ebd., 1:59:15.

⁷⁴ Ebd., 01:20:20f.

Die US-Soldaten erkennen diese Parallelen allerdings nicht und zeigen den Japanern gegenüber keine Gnade, wie die Erschießung eines unbewaffneten japanischen Kriegsgefangenen demonstriert.⁷⁵

Ein US-Soldat resümiert über das Verhalten der eigenen Leute, dass der Krieg die Seelen der Menschen vergiftet und meint „*it turns men into dogs*.“⁷⁶

Ein weiteres wichtiges Kennzeichen von Malicks Film ist sein Fokus auf die Natur; sie bietet einen Gegenpol zu der Brutalität des Krieges.

Der Film beginnt damit, dass er eine Welt zeigt, die vom Krieg unberührt ist. Der US-Soldat Witt ist desertiert und lebt auf einer Insel der Salomonen. Die Ruhe der Natur und das friedliche Leben der Einheimischen zeigen, dass es, wie Witt später erklärt, zwei Welten gibt.⁷⁷ Für Witt ist es, auch während des Kriegsgeschehens, in das er wieder eingegliedert wird, ein Ziel in diese zweite friedliche Welt zurückzukehren.

Auch die Insel Guadalcanal wirkt vor dem Eintreffen der US-Soldaten wie ein friedliches Paradies. Während der Kämpfe zwischen den US-Amerikanern und den Japanern sieht das Publikum, wie sich die Natur verändert. Grüne Hügel werden durch die Granaten der Soldaten zerrissen, man sieht Patronenhülsen herumliegen.⁷⁸ Durch Filmschnitte werden abwechselnd die Ruhe der Natur und die Brutalität der Kampfhandlungen gezeigt.

Dazwischen stellt sich die Frage, ob sich auch in der Natur Grausamkeit verbirgt oder ob diese nur von außen hineingetragen wird: *Is nature cruel?*⁷⁹

Wie bereits erwähnt wird die Handlung aus den Perspektiven verschiedener Soldaten erzählt. Dazu verwendet Malick den Einsatz von Voice-over, in denen das Publikum die Gedanken der Soldaten hört. Einer von ihnen denkt sich beispielsweise während den anhaltenden Kämpfen, nach Hause zu seiner Frau zurück. Dies wird durch Flashbacks gezeigt und durchbricht immer wieder die brutalen Gefechte des Kriegs.

Ein anderer Soldat realisiert, nachdem er einen japanischen Soldaten erschossen hat, dass das Töten eines anderen Menschen das Schlimmste ist was man tun kann.⁸⁰ Während das Publikum diese Feststellung durch seine innere Stimme hört, ruft derselbe

⁷⁵ *Der schmale Grat*, Regie: Terrence Malick, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2000; (Orig. *The Thin Red Line*, USA 1998), 1:33:00.

⁷⁶ Ebd., 2:01:06f.

⁷⁷ Ebd., 0:12:10.

⁷⁸ Ebd., 01:25:25.

⁷⁹ Ebd., 1:53:50.

⁸⁰ Ebd., 0:51:50f.

Soldat seinen Kameraden stolz zu, dass er einen von den feindlichen Soldaten erwischte habe.

Nicht nur die inneren Stimmen der Soldaten bezeugen ihre Zweifel an der Rechtmäßigkeit des Krieges. In einem Gespräch zwischen Witt und Sergeant Welsh – der Sergeant der Witt von der salomonischen Insel zurück in den Kriegsdienst geholt hat – beschreibt Welsh die Situation in der sie sich befinden als aussichtslos, „*it's like running into a burning house*“, „*nobody can be saved*“. Er meint weiter „*One man can't make a difference.*“⁸¹

Diese Ansicht wird später revidiert, als sich Witt für seine Kameraden opfert und von den Japanern getötet wird. Diese Entwicklung lässt die Frage offen, ob Witt nun doch noch zum Kriegshelden geworden ist oder ob dies sein Weg sei, aus dem Krieg, zurück ins Paradies zu kommen.⁸²

4.4 Zusammenfassung

Die auffälligste Gemeinsamkeit der drei oben behandelten Filme, ist wohl die Abwesenheit jeglicher Politik. In „*Pearl Harbor*“ wird die politische Vor- und Nachgeschichte der Ereignisse zwar angeschnitten, allerdings in einer sehr simplifizierten Fassung. In den anderen beiden Filmen werden die politischen Gegebenheiten, die den Krieg ausgelöst haben, komplett negiert. Das führt dazu, dass der Zweite Weltkrieg zu einer Hintergrundgeschichte wird und hinter der „echten“ Handlung zurücktritt (zum Beispiel die Rettung von Private Ryan oder die Liebesgeschichte in „*Pearl Harbor*“). In „*The Thin Red Line*“ steht zwar der Krieg selbst im Mittelpunkt, ohne den historischen und politischen Kontext könnte die Handlung allerdings genauso gut, an einem anderen Kriegsschauplatz stattfinden.

Weiters kommt es auch dazu, dass andere Alliierte Truppen nicht vorkommen, es scheint fast als würden die USA allein kämpfen (auch hier bildet „*Pearl Harbor*“ eine Ausnahme, die Luftschlacht um England wird in dem Film anfangs ausführlich behandelt).

Dies deckt sich mit der kollektiven Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg in der US-amerikanischen Gesellschaft; der „gute Krieg“, dessen politische Hintergründe nicht

⁸¹ *Der schmale Grat*, Regie: Terrence Malick, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2000; (Orig. *The Thin Red Line*, USA 1998), 01:18:50f.

⁸² Vgl. Thomas Klein, u.a. (Hg.), Filmgenres: Kriegsfilm (Stuttgart 2006), 342f.

hinterfragt werden müssen und in dem die eigenen Soldaten die Heldenrolle spielen. Die Gerechtigkeit des US-amerikanischen Kriegseinsatzes wird vorausgesetzt und muss dem Publikum nicht näher erklärt werden.

In Bezug auf die Heldenverehrung, die in den Filmen betrieben wird, bildet nur der Film „*The Thin Red Line*“ eine Ausnahme, in dem die US-Soldaten als junge verängstigte Männer dargestellt werden.

In den anderen beiden Filmen werden die Soldaten hingegen eindeutig zu Helden stilisiert, die ihr Leben riskieren, um ihre Pflicht als Soldaten zu erfüllen. Die Pflichterfüllung steht scheinbar an einem höheren Stellenwert als das Kämpfen für eine gerechte Sache.

5. Der Vietnamkrieg

Der US-amerikanische Vietnamkriegsfilm wird oft auch als Subgenre des Kriegsfilms bezeichnet. Dies ergibt sich daraus, dass Filme über den Vietnamkrieg sich in wesentlichen Punkten von Filmen über andere US-amerikanische Kriege unterscheiden. Zum einen ist die vordergründige Intention der meisten Filme – es gibt hierbei nur wenige Ausnahmen⁸³ – die Aufarbeitung eines Traumas für eine ganze Generation US-AmerikanerInnen. Drei Millionen US-Bürger wurden zum Kriegseinsatz nach Vietnam geschickt;⁸⁴ ihre Erfahrungen in diesem Krieg beeinflussten nicht nur sie, sondern auch ihre Familien und Freunde. Ihre Berichte aus dem Kriegsgebiet hatten einen nachhaltigen Effekt auf die gesamte US-amerikanische Gesellschaft. Für die KriegsgegnerInnen stand vor allem die Grausamkeit mit der der Krieg geführt wurde im Vordergrund. KriegsbefürworterInnen mussten mit der Niederlage ihrer eigenen Armee gegen eine bäuerliche Guerilla-Armee umgehen.

Für die Darstellung der US-Soldaten als Kriegshelden ist somit in diesen Filmen kein Raum, das Publikum würde mit solch einer Auslegung der Geschehnisse nichts anfangen können.

Der Militärhistoriker Lawrence H. Suid meint, kein Vietnamkriegsfilm wäre komplett, ohne das Vorkommen eines Hubschraubers.⁸⁵ Dies lässt sich auf die folgenden Filme übertragen. Weitere Merkmale sind der vietnamesische Dschungel durch den sich die US-Soldaten kämpfen müssen (eine Ausnahme dabei ist „*Full Metal Jacket*“, worauf später noch genauer eingegangen wird) und der „unsichtbare“ Feind, der jederzeit angreifen kann.

Die meisten Vietnamkriegsfilme legen einen eindeutigen Fokus auf die Situation der US-Soldaten, was selbstverständlich daran liegt, dass sich das US-amerikanische Publikum mit dieser Seite identifizieren kann. Die jungen Männer in Vietnam werden in einem Land, dessen Kultur, Geschichte und Politik sie nicht verstehen, abgesetzt, um gegen einen Feind zu kämpfen, der den enormen Vorteil hat, dass er das Land kennt. Während sich die Soldaten mit Schlafmangel, Insekten und Orientierungslosigkeit

⁸³ Ein Beispiel ist der Film „*The Green Berets*“ (1968) von den Regisseuren John Wayne und Ray Kellogg, einer der wenigen Vietnamkriegsfilme, die auf die volle Unterstützung des Pentagons zurückgreifen konnten.

⁸⁴ Vgl. Peter Bürger, *Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood* (Düsseldorf 2003), 34.

⁸⁵ Vgl. Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 512.

herumschlagen, greifen die Vietnamesen erbarmungslos an, um danach gleich wieder im Dschungel zu verschwinden.

5.1 „Platoon“

Oliver Stones Film „Platoon“ aus dem Jahr 1986 ist der erste seiner Trilogie zum Vietnamkrieg. Stone versuchte in diesen drei Filmen seine eigenen Erfahrungen als Soldat in Vietnam zu verarbeiten. Die beiden anderen Filme der Trilogie sind „Born on the Fourth of July“ (1989) und „Heaven & Earth“ (1993). In „Born on the Fourth of July“ behandelt Stone das Thema des Krieges aus der Perspektive des heimkehrenden Soldaten; in „Heaven & Earth“ schuf er einen Vietnamkriegsfilm der aus der Sicht der Opfer erzählt, repräsentiert durch eine junge Vietnamesin.

„Platoon“ selbst kommt Stones eigenen Kriegserfahrungen somit am nächsten; das Drehbuch schrieb Stone bereits 1976,⁸⁶ kurz nach Ende des Krieges. Es wurde um die Unterstützung des Pentagon für die Dreharbeiten angesucht, diese wurde allerdings verweigert. Als Grund wurde Stones „unrealistische Darstellung des Krieges“⁸⁷ genannt, wahrscheinlicher ist aber, dass das Drehbuch zu nahe an der Realität des Kriegsgeschehens war.

Die Dreharbeiten konnten auch nicht in Vietnam durchgeführt werden, weshalb auf den Philippinen⁸⁸ gedreht wurde. Das hatte den Vorteil, dass sich Stone auf Unterstützung der philippinischen Regierung⁸⁹ verlassen konnte, was militärisches Equipment betraf. Das Budget belief sich auf acht Millionen Dollar.⁹⁰

Die Handlung wird aus der Perspektive des jungen Soldaten Chris Taylor erzählt; im Gegensatz zu den meisten seiner Kameraden kommt er aus dem bürgerlichen Milieu und hat sich für den Militäreinsatz freiwillig gemeldet.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen die jungen US-Soldaten aus Taylors Einheit, nicht die vietnamesische Bevölkerung. Stone verbringt viel Zeit damit dem Publikum die schwierigen Umstände, in denen sich die Soldaten befinden, näher zu bringen. Sie

⁸⁶ Vgl. Lawrence H. Suid, Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film (Lexington 2002), 86.

⁸⁷ Vgl. James Clarke, War films (London 2006), 175.

⁸⁸ Die Philippinen wurden auch für andere Vietnamkriegsfilme vor und nach „Platoon“ als alternativer Drehort zu Vietnam gewählt.

⁸⁹ Vgl. James Clarke, War films (London 2006), 175.

⁹⁰ Vgl. ebd., 175.

kommen vorwiegend aus der Unterschicht – mit Ausnahme von Taylor selbst – und haben wenig Bildungshintergrund und Zukunftsperspektive. In einer kurzen Szene am Anfang des Films sieht man wie ein Soldat einen Brief an seine Freundin schreibt und selbst einfache Wörter falsch buchstabiert.⁹¹

Taylors Entscheidung, sich freiwillig zu melden, basiert auf seinem Wunsch seinen Beitrag für sein Land zu leisten, wie sein Vater und sein Großvater vor ihm.⁹² In seiner Truppe stößt er mit seinen Ansichten auf Unverständnis, da er meint: „*I figured why should just the poor kids go off to war and the rich kids always get away with it.*“⁹³

Im Gegensatz zu Taylor hatten die anderen Soldaten in der Einheit keine andere Wahl als in den Krieg zu ziehen. Sie kommen aus der Unterschicht von Kleinstädten und haben mit viel Glück Aussichten auf unterbezahlte Fabrikjobs, sollten sie den Krieg überleben. Die meisten haben aber überhaupt keine Zukunftsperspektive. Taylor sieht die Ironie darin, dass gerade die Menschen auf der untersten Stufe der sozialen Leiter in einem Krieg für ein Land kämpfen, das ihnen nichts bieten kann. Für ihn sind seine Kameraden „die besten die er je gesehen hat“,⁹⁴ da sie für ihr Land und die Freiheit kämpfen ohne etwas dafür zurück zu bekommen.

Die Tagline des Films lautet: „*The first casualty of war is innocence.*“⁹⁵ Dies bezieht sich auf die allmähliche Verrohung der Soldaten, die schließlich in einer Szene⁹⁶ in einem vietnamesischen Dorf gipfelt, in dem die Soldaten blutige Rache für die Ermordung eines ihrer Kameraden üben. In dieser Situation nehmen die ständige Angst, Übermüdung und Erschöpfung der Soldaten überhand und sie lassen ihre Frustration an den vietnamesischen ZivilistInnen aus.

Sogar Taylor verliert zunächst die Kontrolle und bedroht einen behinderten jungen Mann mit seiner Waffe. Auf die Aufforderung eines seiner Kameraden, er solle den Mann in Ruhe lassen, da er Angst habe, erwidert Taylor, das sei ihm egal, er habe auch Angst. Die Soldaten wurden darauf trainiert, jeden Vietnamesen als potentiellen Feind zu betrachten, was sich in dieser Situation im Dorf rächt. Von den Soldaten der Einheit spricht nur einer genug vietnamesisch, um sich mit den DorfbewohnerInnen zu

⁹¹ *Platoon*, Regie: Oliver Stone, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Platoon*, USA 1986), 0:08:53.

⁹² Ebd., 0:15:10f.

⁹³ Ebd., 0:27:55.

⁹⁴ Ebd., 0:15:55.

⁹⁵ Vgl. James Clarke, *War films* (London 2006), 170.

⁹⁶ *Platoon*, Regie: Oliver Stone, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Platoon*, USA 1986), 0:43:20 – 0:56:20.

verständigen; die anderen gehen einfach davon aus, dass das gesamte Dorf mit dem Vietcong zusammenarbeitet.

Erst als Sergeant Barnes eine unbewaffnete Frau erschießt, wird einigen der Soldaten klar, dass sie zu weit gegangen sind. Trotzdem traut sich niemand – abgesehen von Sergeant Elias – Barnes entgegenzutreten und ihn aufzuhalten.

Bevor die Soldaten abziehen, brennen sie das Dorf nieder, um sicher zu gehen, dass sie dem Vietcong keine Vorräte oder Waffen zurücklassen. Die Soldaten tragen die vietnamesischen Kinder aus dem Dorf, während hinter ihnen die Häuser verbrennen und die Waffenlager explodieren.

Aus diesem Erlebnis ergibt sich auch der weitere Konflikt innerhalb der Einheit; die Fronten verhärten sich zwischen Barnes und Elias, viele der Soldaten sind sich nicht sicher, auf wessen Seite sie sich schlagen sollen, da sie mit ihrer eigenen Beteiligung an den Geschehnissen im Dorf nicht umgehen können.

Taylor ist sich anfangs seiner Loyalitäten gegenüber den beiden Soldaten ebenfalls unsicher. Er bewundert den kriegserfahrenen Barnes, der auf die anderen Soldaten unbesiegt wirkt; erst die Ereignisse in dem vietnamesischen Dorf bringen ihn zum Umdenken.

In einem Gespräch mit Taylor gesteht Elias, dass er - unter anderem aufgrund der von den US-Soldaten verübten Kriegsverbrechen - nicht mehr an die Legitimität des Krieges glaubt und sich sicher ist, dass die USA ihn verlieren werden.⁹⁷

Als Elias von Barnes angeschossen und dann von der Einheit zurück gelassen und vom Vietcong getötet wird,⁹⁸ sieht Taylor das Ausmaß der Ungerechtigkeit des Krieges, an der er selbst durch seine Untätigkeit Mitschuld trägt:

*„It's the way the whole thing works. People like Elias get wasted, people like Barnes just go on making up the rules any way they want. So what do we do?“*⁹⁹

Gegen Ende des Films bezieht Taylor doch noch eindeutig Stellung und erschießt Barnes,¹⁰⁰ nicht nur um Elias Tod zu rächen, sondern auch um seinen Grausamkeiten ein Ende zu bereiten.

Taylor reflektiert am Ende des Films, dass die Soldaten in der Einheit eigentlich weniger gegen den äußeren Feind, den Vietcong, gekämpft haben, sondern mit sich

⁹⁷ *Platoon*, Regie: Oliver Stone, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Platoon*, USA 1986), 0:59:45f.

⁹⁸ Ebd., 1:16:00f.

⁹⁹ Ebd., 1:26:50.

¹⁰⁰ Ebd., 1:45:10.

selbst.¹⁰¹ Für ihn bedeutete dies, dass er sich zwischen den Seiten von Elias, der nicht an den Krieg glaubte, und dem gewalttätigen Barnes, entscheiden musste.

Stone basierte die Charaktere von Elias und Barnes auf echten Soldaten, die er in seiner Zeit in Vietnam in unterschiedlichen Einheiten kennenlernte;¹⁰² sie symbolisieren mehr oder weniger die zwei Seiten der US-Truppen in Vietnam. Die guten Soldaten, wie Elias, die nur ihre Pflicht tun und die schlechten Soldaten, wie Barnes, die für die Kriegsverbrechen gegen die Zivilbevölkerung verantwortlich sind.

„*Platoon*“ zeichnet sich unter den Vietnamkriegsfilmen unter anderem dadurch aus, dass Stone sich bemüht, auch die vietnamesische Seite des Krieges zu zeigen. In den meisten US-amerikanischen Filmen über Vietnam wird der Feind kaum gezeigt, die vietnamesische Bevölkerung sieht man oft nur aus der Vogelperspektive, etwa durch Hubschrauber, die über das Land fliegen.

Im Mittelpunkt von Stones Handlung steht selbstverständlich die US-amerikanische Einheit, allerdings bekommt das Publikum auch öfters Vietcong zu sehen, einige Male sogar in Nahaufnahmen. Besonders in der finalen Kampfszene, in die auch Taylors Einheit verwickelt ist, bemüht sich Stone, den US-amerikanischen und den vietnamesischen Soldaten gleich viel Aufmerksamkeit zu geben. So wird etwa kurz gezeigt, wie sich die Vietnamesen auf ihren Angriff vorbereiten,¹⁰³ der von den US-Amerikanern bereits erwartet wird.

Weiters zeigt die Dorfszene – die wohl an das Massaker von My Lai erinnern soll – die Perspektive der vietnamesischen Bevölkerung, die zwischen die Fronten gerät. Alle Soldaten von Taylors Einheit beteiligen sich entweder an den Verbrechen oder schweigen dazu und tun nichts, um sie zu verhindern.

Regisseur Oliver Stone baut auch diese Szene auf seinen eigenen Erfahrungen in Vietnam auf. Er war selbst Zeuge von willkürlichen Morden an der Zivilbevölkerung und wollte durch diese Szene nicht nur das Ausmaß der Gewalt zeigen, sondern auch erklären, dass sich die US-Soldaten in einer untragbaren Ausnahmesituation befanden, welche zu ihren Verbrechen führten.¹⁰⁴ Taylor selbst begründet sein Verhalten damit,

¹⁰¹ *Platoon*, Regie: Oliver Stone, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Platoon*, USA 1986), 1:48:50f.

¹⁰² Vgl., Lawrence H. *Suid*, Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film (Lexington 2002), 508.

¹⁰³ *Platoon*, Regie: Oliver Stone, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Platoon*, USA 1986), 1:33:30.

¹⁰⁴ Vgl. Peter *Bürger*, Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood (Düsseldorf 2003, 90.

dass er Angst vor der Zivilbevölkerung habe, die mit dem Vietcong zusammen arbeiten könnte.

Der Verlust der Unschuld einer ganzen Generation steht für Stone im Mittelpunkt. Dies zeigt sich nicht nur in der Grausamkeit des Krieges, sondern auch an der Verzweiflung der jungen US-Soldaten, die immer größer wird, je länger sie in Vietnam sind. Taylor entwickelt eine leichte Abhängigkeit von Marihuana und hört bald auf, Briefe nach Hause zu schreiben. Andere Soldaten versuchen auf allen erdenklichen Wegen aus dem Militärdienst entlassen zu werden, etwa durch Selbstverletzung oder das absichtliche Trinken von malariaversuchtem Wasser.¹⁰⁵ Nach der finalen Schlacht gegen Ende des Films – die nur von wenigen Soldaten überlebt wird – sieht man einen der Soldaten, dabei sich selbst ein Messer ins Bein zu rammen, um aus dem Kriegsgebiet zu kommen.¹⁰⁶

In mehreren Szene wird von den Soldaten auch *fragging* erwähnt,¹⁰⁷ eine gängige Methode während des Vietnamkriegs, um unbeliebte Vorgesetzte loszuwerden. *Fragging* bezeichnet, das absichtliche Töten eines Soldaten – meist mit einem höheren militärischen Rang - durch seine eigenen Kameraden.

Das Leid der eigenen Soldaten in den Vordergrund zu rücken ist in fast allen US-amerikanischen Kriegsfilmern zu beobachten, da diese in erster Linie für das US-amerikanische Publikum gemacht werden. Wie bereits erwähnt zeichnet sich Stones Film dadurch aus, dass er die vietnamesische Zivilbevölkerung nicht völlig ignoriert. Trotzdem schafft er gleichzeitig eine Entschuldigung für das Verhalten der US-Soldaten, da er sich auf ihre Situation konzentriert. Dies ergibt sich aus seiner persönlichen Perspektive auf den Krieg als Vietnamveteran. Die Widmung am Ende des Films entspricht ebenfalls dieser Perspektive: „*Dedicated to the men who fought and died in Vietnam.*“¹⁰⁸

Durch Stones eigene Erfahrungen, die im Drehbuch zu „*Platoon*“ verarbeitet wurden, und die Hilfe von Dale Dye als militärischem Berater,¹⁰⁹ schafft es Stone dennoch, an die Realität des Vietnamkriegs vergleichsweise nahe heranzukommen.

¹⁰⁵ *Platoon*, Regie: Oliver Stone, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Platoon*, USA 1986), 1:01:50.

¹⁰⁶ Ebd., 1:46:20.

¹⁰⁷ Ebd., 0:58:56.

¹⁰⁸ Ebd., 1:50:43.

¹⁰⁹ Vgl. Peter Bürger, *Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood* (Düsseldorf 2003, 92.

5.2 „Full Metal Jacket“

Das Drehbuch zu „Full Metal Jacket“ basiert auf Gustav Hasfords Roman „*The Short Timers*“¹¹⁰ und wurde 1987 von Stanley Kubrick verfilmt. Obwohl sich der Film einen wichtigen Platz in der Reihe der Vietnamkriegsfilme erobert hat, unterscheidet er sich sehr von anderen Filmen dieses „Subgenres“.

Der Film lässt sich in zwei Teile teilen; der erste Teil der Handlung spielt im Ausbildungslager des Marine Corps auf Parrish Island.¹¹¹ Der zweite Teil spielt in Vietnam, allerdings nicht im undurchdringlichen Dschungel, wie es in den meisten anderen Vietnamkriegsfilmen der Fall ist, sondern in den Städten.

Kubrick wählte als Drehort auch nicht die Philippinen oder Thailand, sondern rekonstruierte die zerschossenen vietnamesischen Städte, durch die sich die Soldaten bewegen, in England.¹¹²

Aufgrund des Drehorts war auch keine Unterstützung des Pentagons nötig und so wurde auch nicht um selbige angefragt.¹¹³

Im ersten Teil des Films erlebt das Publikum, wie die achtwöchige Ausbildung zum Marine aussieht, die die jungen Rekruten auf den Krieg vorbereiten soll. Die Handlung folgt den Erfahrungen von Private Joker, der sich bereits an seinem ersten Tag in der Ausbildung den Unmut des Drill Sergeants zuzieht, da er durch seine sarkastischen Kommentare auffällt. Für das Publikum bleibt es ein Rätsel was den intelligenten Private Joker in dieses Ausbildungslager gebracht hat, da er später im Film seine Bedenken zum Krieg in Vietnam zu haben scheint. Auf die Frage des Drill Sergeants antwortet er einfach, er wolle Marine werden um zu töten.¹¹⁴

Die Individualität ist das erste was den Rekruten genommen wird; der Film beginnt damit, dass den jungen Soldaten die Haare geschoren werden. Nachdem sie ihr individuelles Aussehen verloren haben, macht ihr Ausbilder, Sergeant Hartman, damit weiter ihnen neue Namen zu geben. Die Rekruten sprechen von nun an nur mehr in der

¹¹⁰ Vgl. Thomas Klein, u.a. (Hg.), Filmgenres: Kriegsfilm (Stuttgart 2006), 299.

¹¹¹ Vgl. Peter Bürger, Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood (Düsseldorf 2003), 109.

¹¹² Vgl. Lawrence H. Suid, Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film (Lexington 2002), 524f.

¹¹³ Ebd., 675.

¹¹⁴ *Full Metal Jacket*, Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Home Video 2008; (Orig. *Full Metall Jacket*, USA 1987), 0:04:00.

dritten Person von sich selbst, wenn sie von Sergeant Hartman angesprochen werden, das Wort „ich“ wird ihnen ausgetrieben.¹¹⁵

Neben der Entmenschlichung der Rekruten steht die Desensibilisierung für Gewalt und Töten auf dem Programm. Durch Sprechchöre, bei denen die Soldaten immer wieder „Kill“ und „Blood“ rufen, sollen sie darauf trainieren, nicht zu zögern auf ihre Feinde zu schießen. Der Marine Corps will keine Roboter, sondern furchtlose Killer,¹¹⁶ dazu sollen die Rekruten erzogen werden.

So wird auch ein besonderer Bezug der Soldaten zu ihren Waffen gefördert. Als Beispiele für Marines, die ihre Waffen perfekt beherrschten, werden Mörder wie Charles Whitman und Harvey Lee Oswald genannt.¹¹⁷

Als Abendgebet wird eine Hymne auf die eigene Waffe aufgesagt:

*“This is my rifle. There are many like it, but this one is mine. My rifle is my best friend. It is my life. I must master it as I must master my life. Without me, my rifle is useless. Without my rifle, I am useless. I must fire my rifle true. I must shoot straighter than my enemy, who is trying to kill me. I must shoot him before he shoots me. I will. Before God I swear this creed: my rifle and myself are defenders of my country, we are the masters of our enemy, we are the saviours of my life. So be it, until there is no enemy, but peace. Amen.”*¹¹⁸

Einer der Rekruten, Private Pyle, wird von Sergeant Hartman besonders drangsaliert, da er dicker und mental langsamer ist als die anderen Rekruten. Anfangs versucht Joker Pyle zu helfen mit den anderen mitzuhalten, aber diese Form der Kameradschaft wird von Hartman bald unterbunden. Er bringt die Truppe gegen Pyle auf, indem er die anderen Rekruten für Pyles Fehler bestraft. In einer nächtlichen Racheaktion schlagen diese auf Pyle ein;¹¹⁹ auch Joker beteiligt sich nach kurzem Zögern an der Bestrafung. Damit hat Pyle seine letzte Bezugsperson in der Einheit verloren und ist nun auf sich

¹¹⁵ Vgl. Peter Bürger, Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood (Düsseldorf 2003), 111.

¹¹⁶ Vgl. ebd., 112.

¹¹⁷ Vgl. ebd., 116.

¹¹⁸ *Full Metal Jacket*, Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Home Video 2008; (Orig. *Full Metal Jacket*, USA 1987), 0:10:30f.

¹¹⁹ Ebd., 0:27:05f.

allein gestellt. Diesem Ereignis folgend kann das Publikum den psychischen Verfall Pyles beobachten.

In der letzten Nacht der Rekruten in der Ausbildungseinrichtung eskaliert die Situation: Vor den Augen Jokers erschießt Pyle Hartman und anschließend sich selbst.¹²⁰ Die Ermordung von Hartman sollte nicht unbedingt als Racheakt interpretiert werden. Vielmehr ist sie das Resultat des Effekts den das Trainingsprogramm auf Pyle hatte. Die Entmenschlichung der Soldaten und das systematische Vorbereiten auf bedenkenloses Töten, trieben Pyle zur Tat.¹²¹ Für ihn machte es keinen Unterschied mehr, wen er erschoss.

Kubricks Darstellung der unmenschlichen Verhältnisse während der Ausbildung der Rekruten verdeutlicht, wie es zum Verhalten US-amerikanischer Soldaten im Kriegsgebiet in Vietnam kommen konnte. Die Desensibilisierung für Gewalt führt dazu, dass sie im Einsatz auf alles schießen, was sich bewegt (wie später in einer Szene, in der ein Soldat aus einem Hubschrauber auf BäuerInnen schießt, zum Ausdruck kommt¹²²).

Folgend beginnt nun der zweite Teil des Films, der in Vietnam spielt. Private Joker wird als Kriegsberichterstatter der Soldatenzeitung „*Stars & Stripes*“ engagiert, was ihn anfangs vom eigentlichen Kriegsgeschehen fernhält. In der Redaktion der Zeitung ist die wichtigste Regel Desinformation; den Soldaten an der Front soll vermittelt werden, dass man am Weg wäre, den Krieg zu gewinnen. Die Frage nach der Rechtmäßigkeit der Anwesenheit der US-Truppen soll nicht gestellt werden. Die Gerüchte über eine geplante Offensive der Vietnamesen werden ignoriert.¹²³ Bei dieser handelt es sich um die Tet-Offensive, welche die Soldaten wenig später überrascht. Nun ist auch Private Joker mitten im Kriegsgeschehen. Obwohl er sich zunächst danach gesehnt, an die Front zu kommen, muss er sich nun eingestehen, dass er dafür eigentlich nicht bereit ist.¹²⁴

Joker liefert für das Publikum eine ambivalente Perspektive auf den Krieg. Als er von einem Vorgesetzten darauf angesprochen wird, dass er ein Friedenszeichen trägt,

¹²⁰ *Full Metal Jacket*, Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Home Video 2008; (Orig. *Full Metal Jacket*, USA 1987), 0:42:20f.

¹²¹ Vgl. Peter Bürger, *Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood* (Düsseldorf 2003), 116.

¹²² *Full Metal Jacket*, Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Home Video 2008; (Orig. *Full Metal Jacket*, USA 1987), 0:57:00f.

¹²³ Ebd., 0:47:20.

¹²⁴ Ebd., 0:53:00.

während „Born to Kill“ auf seinem Helm steht, meint er, dies symbolisiere die Dualität des Menschen.¹²⁵ Parallel dazu empfinden die Soldaten den Krieg einerseits als Abenteuer und andererseits als Grauen.

Gegen Ende des Films gerät Jokers Einheit in einen Hinterhalt und wird von einem Scharfschützen angegriffen; mehrere der Soldaten sterben, darunter auch Jokers Freund Cowboy. Von Rachsucht getrieben machen sich die übrigen Soldaten auf, um den Schützen zu finden. Schließlich stellt sich heraus, dass es sich dabei um ein junges vietnamesisches Mädchen handelt.¹²⁶ Als die Soldaten um das sterbende Mädchen stehen, wird für sie klar, dass das „Abenteuer“ zur Realität geworden ist. Schließlich gibt Joker dem Mädchen den Gnadenschuss, um es nicht weiter leiden sehen zu müssen.

In der letzten Szene sieht man die Soldaten singend durch die brennende vietnamesische Stadt ziehen. Joker reflektiert, dass er sich zwar „*in a world of shit*“¹²⁷ befindet, sich aber trotzdem gut fühlt, da er froh ist, am Leben zu sein.

Die Soldaten, die in dem Film gezeigt werden lassen, sich in zwei Gruppen einteilen: jene, die für den Krieg sind und jene, die keine Meinung dazu haben. Explizite Kritik am Krieg gibt es nicht, dafür den ausgeprägten Nihilismus der Soldaten, wie auch bei Private Joker.

In einer Szene, in der einige der Soldaten aus Jokers Einheit von einem Fernsteam interviewt werden, zeigt sich dies deutlich; die Soldaten können die Frage, ob die US-amerikanischen Truppen überhaupt in Vietnam sein sollten, nicht beantworten. Sie erkennen aber durchaus, dass sie hier von der vietnamesischen Bevölkerung unerwünscht sind.

Die Soldaten meinen, dass die VietnamesInnen ihre Bemühungen, ihnen zu helfen, nicht zu schätzen wüssten. Einer meint auch, die VietnamesInnen wären dumm, da sie wohl lieber am Leben als frei wären.¹²⁸

Ein Kriegsfilm, in dem so offen die Gründe für den Krieg thematisiert werden, ist eigentlich eine Rarität; in „*Full Metal Jacket*“ lautet der Konsens, man sei hier um die Bevölkerung zu befreien. Ein Offizier geht sogar so weit zu behaupten: „*We're here to*

¹²⁵ *Full Metal Jacket*, Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Home Video 2008; (Orig. *Full Metal Jacket*, USA 1987), 1:02:30.

¹²⁶ Ebd., 1:40:20.

¹²⁷ Ebd., 1:47:40f.

¹²⁸ Ebd., 1:18:10f.

help the Vietnamese, because inside every gook there is an American trying to get out.”¹²⁹

Die Soldaten sehen allerdings keinen Zusammenhang zwischen der angeblichen Undankbarkeit der vietnamesischen Bevölkerung und ihrem eigenen Verhalten selbiger gegenüber. Das zeigt sich etwa, wenn ein Soldat aus seinem Hubschrauber heraus auf Frauen schießt oder ein anderer mit einem sehr jungen toten Vietnamesen für ein Foto posiert.¹³⁰ Dies sind die Dinge, die den Krieg zum Abenteuer machen sollen.

In „*Full Metal Jacket*“ wird die vietnamesische Bevölkerung fast nur durch Frauen repräsentiert. Neben der Scharfschützin kommen noch zwei Prostituierte vor, die sich für fünf Dollar an die Soldaten verkaufen. Dies entspricht auch der Vorstellung der Soldaten von einem Krieg als Abenteuer, bei dem auch das Vergnügen nicht zu kurz kommt. Der Feind dagegen ist unsichtbar, die Soldaten wissen oft nicht, von wem oder aus welcher Richtung auf sie geschossen wird.

Dies macht die Entdeckung, dass es sich bei dem Scharfschützen um ein junges Mädchen handelt noch beklemmender, sowohl für die Soldaten als auch für das Publikum.

Kubrick gab sich trotz einer eher einseitigen Darstellung Mühe, die Sicht der vietnamesischen Bevölkerung einzubeziehen. Auch wenn die Soldaten diese nur als Mittel zur Unterhaltung sehen – durch Sex oder durch Töten – wird dem Publikum durch diese Perspektive das Leiden der ZivilistInnen näher gebracht.

5.3 „*Apocalypse Now Redux*“

Der Film „*Apocalypse Now Redux*“ von Regisseur Francis Ford Coppola aus dem Jahr 1979 ist vermutlich einer der bekanntesten Vietnamkriegsfilme und auch einer der umstrittensten, wenn es um die Frage geht, ob es sich um einen Pro- oder Antikriegsfilm handelt. Coppola selbst sagte zu seinem Film: „*My movie is not about Vietnam. My movie is Vietnam*”.¹³¹

¹²⁹ *Full Metal Jacket*, Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Home Video 2008; (Orig. *Full Metal Jacket*, USA 1987), 1:02.50.

¹³⁰ Ebd., 1:06.30.

¹³¹ James Clarke, *War films* (London 2006), 257.

Weiters sah Coppola seinen Film als einen Weg, der US-amerikanischen Gesellschaft zu helfen, über das Trauma Vietnam hinwegzukommen.¹³² Für die Perspektive des Films bedeutet dies, dass die US-Soldaten im Vordergrund stehen. Coppola geht allerdings noch weiter und bringt mehr von der US-amerikanischen Kultur in seinem Film unter, als von der vietnamesischen. Es wird schnell klar, dass es in diesem Film *nicht* um Vietnam geht, sondern um die USA,¹³³ was Coppolas weiter oben genannten Behauptung, eine neue Bedeutung gibt: sein Film ist nicht das Vietnam der vietnamesische Bevölkerung, sondern das Vietnam wie es in de USA gesehen wird.

Das Pentagon sah im Drehbuch jedenfalls eine negative Darstellung der eigenen Männer und verweigerte die Zusammenarbeit mit Coppola.¹³⁴ Die Dreharbeiten fanden deshalb auf den Philippinen statt, mit der Unterstützung des Regimes von Diktator Marcos.¹³⁵ Das Drehbuch basierte auf Joseph Conrads Buch „*Heart of Darkness*“¹³⁶ aus dem Jahr 1899, dessen Handlung allerdings im Kongo und nicht in Vietnam spielt.

Der Film kam 1979 erstmals in die Kinos, unter dem Titel „*Apocalypse Now*“, die länger Version „*Apocalypse Now Redux*“ erschien 2001; auf diese Version, die einige wichtige Szenen enthält, die in der ursprünglichen Version fehlten, wird in dieser Filmanalyse auch Bezug genommen.

Die Handlung spielt im Jahr 1968; Captain Willard bekommt den Geheimauftrag den abtrünnigen Colonel Kurtz ausfindig zu machen und zu töten. Dieser ist wegen des Mordes an vier vietnamesischen „Doppelagenten“ angeklagt und befindet sich nun irgendwo im kambodschanischen Dschungel, wo er sich eine Art Sekte, bestehend aus Einheimischen und US-Soldaten, geschaffen hat und einen Krieg gegen das US-Militär beziehungsweise die US-Kriegsführung führt.

Mit einer Gruppe von Männern macht Willard sich auf dem Flussweg, auf zur kambodschanischen Grenze. Auf ihrem Weg lernen die Männer verschiedene Seiten des Vietnamkriegs kennen, bis sie schließlich in Kambodscha, in Kurtz Lager ankommen. Willard verliert auf dem Weg alle seine Männer, bis auf einen, kann aber

¹³² Vgl., Michael *Strübel* (Hg.), Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse (Opladen 2002), 95.

¹³³ Vgl. Peter *Bürger*, Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood (Düsseldorf 2003), 72.

¹³⁴ Vgl. Lawrence H. *Suid*, Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film (Lexington 2002), 674.

¹³⁵ Vgl. James *Clarke*, War films (London 2006), 259.

¹³⁶ Vgl. Thomas *Klein*, u.a. (Hg.), Filmgenres: Kriegsfilm (Stuttgart 2006), 259.

die Mission dennoch erfüllen, indem er Kurtz tötet und den jungen Soldaten Lance an der Hand aus dem Lager herausführt.

Coppolas Intention war es, den Wahnsinn und das Chaos des Krieges zu erfassen und dem Publikum zu vermitteln, was ihm eindeutig auch gelingt. Auf ihrem Weg flussaufwärts treffen Willard und seine Männer auf die Kompanie von Colonel Kilgore, der versucht, sich den Krieg als sein privates Abenteuer zu gestalten. Als er erfährt, dass einer von Willards Begleitern, der junge Soldat Lance B. Johnson, ein bekannter Surfer ist, versucht er während einem Gefecht mit den Vietnamesen seine Männer und Lance dazu zu bringen, zu surfen.¹³⁷ Während um die Männer herum geschossen wird, spricht Kilgore nur davon, wie wunderbar die Wellen sind. Die Realität des Krieges wird auch für Kilgore erst offensichtlich, als sich, durch das in ihrer Nähe angeworfene Napalm, der Wind verändert, und die Wellen nicht mehr zum Surfen geeignet sind. An dieser Stelle tätigt Kilgore auch seine berühmte Aussage: „*I love the smell of Napalm in the morning.*“¹³⁸

Die surrealistische Seite des Krieges wird auch durch den stetig ansteigenden Drogenkonsum von Willards Truppe forciert. Besonders Lance verliert sich immer mehr in der Parallelwelt des Rausches und nimmt den Krieg kaum noch wahr. Er bemalt sein Gesicht mit Tarnfarben und hält die nächtlichen Feuergefechte zwischen US-Soldaten und Vietnamesen für Feuerwerke.

Der Versuch durch Drogen der Realität zu entfliehen, macht die Soldaten aber gleichzeitig auch paranoid und unberechenbar. Sie fühlen sich unbesiegbar und reagieren ohne nachzudenken. Dies zeigt sich in der Szene, als Willards Boot ein vietnamesisches Fischerboot aufhält und durchsucht. Die Situation eskaliert und die jungen US-Soldaten erschießen die unbewaffneten Zivilisten.¹³⁹

Die Figur von Lance B. Johnson – der „zufällig“ auch dieselben Initialen hat wie US-Präsident Lyndon B. Johnson hat – steht symbolisch für den Verlust der Unschuld einer ganzen Generation junger US-Amerikaner. Neben Willard ist er der Einzige der Männer, der die Reise überlebt und wird am Ende von Willard aus Kurtz Lager herausgeführt.¹⁴⁰

¹³⁷ *Apocalypse Now Redux*, Regie: Francis Ford Coppola, DVD-Video, Universum Film 2004; (Orig. *Apocalypse Now Redux*, USA 1979), 0:44:19f.

¹³⁸ Ebd., 0:47:20.

¹³⁹ Ebd., 1:32:00f.

¹⁴⁰ Ebd., 3:06:50.

Obwohl „*Apocalypse Now Redux*“ oft als Antikriegsfilm schlechthin interpretiert wird, fällt eine offensichtliche Ästhetisierung von Gewalt auf. Dies verdeutlicht sich besonders in der berühmten Szene, in der US-amerikanische Hubschrauber einen Angriff auf ein vietnamesisches Dorf ausüben und dabei Richard Wagners „Ritt der Walküren“ aus den Lautsprechern dröhnt.¹⁴¹ Dies geht einher mit der oftmaligen Darstellung des Vietnamkriegs als unterhaltsames Abenteuer.

Der Angriff wird hauptsächlich aus der Vogelperspektive der US-Soldaten gezeigt, wodurch eine Distanz zwischen dem Publikum und der vietnamesischen Bevölkerung entsteht. Die Verwüstung, die durch den Angriff verursacht wird, wird nicht aus der Nähe gezeigt. Nur von einem verwundeten US-Soldaten gibt es nähere und auch längere Aufnahmen.¹⁴² Die einzigen Nahaufnahmen von VietnamesInnen in dieser Szene, zeigen wie diese mit Maschinengewehren auf die Hubschrauber feuern oder Handgranaten auf die US-amerikanischen Soldaten werfen. Die Darstellung reduziert sich somit fast ausschließlich auf Täter und nicht auf Opfer.

Die Darstellung der KambodschanerInnen, in deren Mitte Kurtz lebt, erinnert hingegen sehr an die kolonialistische Romanvorlage des Films. Sie werden als stereotype „Wilde“ gezeigt, die rituelle Tieropfer darbringen und die Köpfe ihrer Feinde auf Lanzen aufspießen.

Am Umgang mit der vietnamesischen Zivilbevölkerung zeigt Coppola auch die Absurdität des US-amerikanischen Militäreinsatzes. Das Töten der Bevölkerung und der Versuch den Menschen zu helfen überschneiden sich mehrmals.

Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der Willards Truppe zum ersten Mal auf die Einheit von Colonel Kilgore trifft. Während der Blick der Kamera über die Leichen von VietnamesInnen schweift und man sieht wie US-Soldaten ZivilistInnen erschießen, schwenkt die Kamera plötzlich zu einem anderen Bild; das Publikum sieht wie US-amerikanische Militärärzte verwundete VietnamesInnen versorgen.¹⁴³ Über Lautsprecher versichern die Soldaten der Bevölkerung, sie seien hier, um ihnen zu helfen und sie vor dem Vietcong zu beschützen, die überlebenden VietnamesInnen werden in Lastwägen aus dem Dorf evakuiert.

¹⁴¹ *Apocalypse Now Redux*, Regie: Francis Ford Coppola, DVD-Video, Universum Film 2004; (Orig. *Apocalypse Now Redux*, USA 1979), 0:36:00f.

¹⁴² Ebd., 0:41:39.

¹⁴³ Ebd., 0:27:20.

Dieselbe Dualität sieht man auch in der Figur von Colonel Kilgore, der einerseits auf den Leichen der getöteten VietnamesInnen „*death cards*“ ausstreut, um den Vietcong wissen zu lassen, wer diese Menschen getötet hat.¹⁴⁴ In einer anderen Szene hingegen, hilft er einer Vietnamesin und ihrem verwundeten Kind in einen Hubschrauber und lässt sie in ein Lazarett fliegen.

Ein zentrales Thema des Films ist die Verlogenheit des US-Militärs in Vietnam; Willard versteht von Anfang an nicht, wieso Colonel Kurtz verurteilt werden soll, er tue doch nur das wozu er ausgebildet worden ist. Kurtz selbst meint auf einer Tonbandaufnahme, die am Anfang des Films zu hören ist, es wäre lächerlich einen Menschen hier (in Vietnam) einen Mörder zu nennen.¹⁴⁵

Willard kommt auf seiner Reise zu derselben Schlussfolgerung; er sieht überall Gewalt und willkürliches Morden, was ist also der Unterschied zu Kurtz Verhalten? Nachdem Willards Truppe vor dem irren Colonel Kilgore „geflüchtet“ ist, fragt sich Willard: „*If that's how Kilgore fought the war, I began to wonder what they really had against Kurtz.*“¹⁴⁶

Willard identifiziert sich immer mehr mit Kurtz; für beide ist der Krieg der einzige Zustand in dem sie noch leben können. Willard ist für das zivile Leben unbrauchbar geworden und findet sich darin nicht zurecht, wie er am Anfang des Films zugibt. Als er zu Hause war, sehnte er sich nur danach wieder nach Vietnam, in den Dschungel, zu kommen. Kurtz hat sein ganzes Leben beim Militär verbracht, er kennt nichts anderes als das Töten. Der einzige Grund, warum die US-Militärführung ihn nun verdammt, ist, dass er ohne deren Zustimmung getötet hat.

Kurtz wehrt sich gegen die Doppelmoral der US-Militärführung, die seiner Meinung nach den Krieg nicht verstehen. Er hingegen habe das Grauen (*the horror*) gesehen und wisse, dass es im Krieg keine Moral und keine Regeln gäbe.

¹⁴⁴ *Apocalypse Now Redux*, Regie: Francis Ford Coppola, DVD-Video, Universum Film 2004; (Orig. *Apocalypse Now Redux*, USA 1979), 0:27:00.

¹⁴⁵ Ebd., 0:13:30f.

¹⁴⁶ Ebd., 0:50:44.

5.4 Zusammenfassung

Die drei analysierten Vietnamkriegsfilme sind in zwei Kategorien einzuteilen: „*Apocalypse Now Redux*“ bietet einen eher mystischen beziehungsweise philosophischen Zugang zu der Thematik, was bedeutet, dass Realismus für die Filmemacher zweitrangig war. „*Platoon*“ wiederum hat die gegenteilige Intention: die authentische Darstellung des Krieges steht im Vordergrund.

„*Full Metal Jacket*“ steht zwischen diesen beiden Kategorien; während der erste Teil des Films sich an einer möglichst realitätsnahen Darstellung der Ausbildung zum Marine versucht, tritt dieser Anspruch im zweiten Teil des Filmes zugunsten von Dramatisierung zurück. Trotz der unterschiedlichen Herangehensweise, haben alle drei Filme mehrere Thematiken gemeinsam.

In allen dreien wird viel Filmzeit darauf verwendet, den physischen und psychischen Verfall der US-Soldaten zu zeigen. Schließlich geht es in den Filmen auch darum, das nationale Trauma Vietnamkrieg, aus der Sicht der US-amerikanischen Gesellschaft zu verarbeiten. Das schreckliche Schicksal der jungen US-Soldaten, die in einen unnötigen Krieg gezwungen werden, steht dabei im Mittelpunkt. Für das Trauma der vietnamesischen Bevölkerung, von der während des Krieges drei bis vier Millionen gestorben sind,¹⁴⁷ bleibt dabei nicht viel Raum. Auch wenn sich alle drei der beschriebenen Filme als „kritische“ Vietnamkriegsfilme verstehen, vergessen sie neben dem Leiden der eigenen Soldaten, die Katastrophe, die der Krieg für die VietnamesInnen bedeutete.

Die gezeigte psychische Belastung der US-Soldaten, wirkt schließlich wie eine Entschuldigung für ihre Verbrechen gegen die vietnamesische Zivilbevölkerung, die in jedem der Filme vorkommen. Man zeigt praktisch den Werdegang von normalen Männern, die durch einen Ausnahmezustand zu Kriegsverbrechern werden, was nur als Apologetik der US-Truppen interpretiert werden kann.

Weiters gibt es in keinem der Film dezidierte Kritik an den Gründen für den Vietnamkrieg oder an Kriegen im Allgemeinen. Es wird vermittelt, dass es sich bei den Verbrechen des Krieges, um die Taten von Einzelpersonen handelt, die dem Kriegseinsatz ein schlechtes Image geben (in „*Platoon*“ ist dies Sergeant Barnes, in „*Apocalypse Now Redux*“ Colonel Kurtz). Diesen Personen werden durch andere Charaktere, gute Gegenpole aus den eigenen Reihen entgegen gesetzt (Sergeant Elias

¹⁴⁷ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 244.

und Captain Willard), um die „bösen“ Soldaten aufzuhalten und das Gleichgewicht wieder herzustellen. Die „Gut-Böse“ Konstellation, die weiter unten auch in anderen Kriegsfilmen behandelt wird, wird in den Vietnamkriegsfilmen nicht zwischen den US-Soldaten und der vietnamesischen Armee errichtet, sondern innerhalb der US-amerikanischen Truppen. Der Krieg an sich wird dabei nicht hinterfragt.

Alle drei Filme verstehen sich als eine Aufarbeitung des Vietnamkriegs, und sollen dazu beitragen, dass die US-amerikanische Gesellschaft einen Schlussstrich unter der Vergangenheit ziehen kann. Um zu dieser Katharsis zu gelangen müssen die Verbrechen gegen die vietnamesische Bevölkerung vergeben werden, was der apologetische Ansatz der Filme bewirken soll.

6. Humanitäre Interventionen

Filme über sogenannte “humanitäre Interventionen” lieferten, nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion neue Feindbilder für den US-amerikanischen Kriegsfilm.¹⁴⁸ In vielen dieser Filme handelt es sich dabei um Muslime, so auch in den beiden hier zu analysierenden Filmen. Das Thema lässt sich aber nicht ausschließlich auf die islamische Welt reduzieren. Wie wichtig der reale Bezug zu einem fiktiven Feindbild in Kriegsfilmen ist, zeigt sich an folgender Aussage des Pentagonbeauftragten für die Unterhaltungsindustrie, Philip Stub:

*„The end of the Cold War has meant for Hollywood a big problem because we no longer have the great villain in the form of the Soviet Union. And so, they’re finding it difficult to come up with appropriate villains for us to fight.“*¹⁴⁹

Neben den neuen Feindbildern wird in diesen Filmen auch eine neue Art Krieg zu führen gezeigt. Die Anwesenheit der US-Truppen in den gezeigten Kriegsgebieten hat die vorrangige Mission zu helfen, nicht zu kämpfen. Wieso sie dann doch in Kampfhandlungen verwickelt werden, wird in jedem Film anders begründet, es läuft aber meistens darauf hinaus, dass die US-Soldaten aus unterschiedlichen Gründen keine andere Wahl haben.

Im Gegensatz zu den Vietnamkriegsfilmen ist es hier auch möglich, die US-Soldaten wieder als Helden darzustellen; man kann sogar noch weiter gehen und sie in der Rolle von Märtyrern sehen, die selbstlos für die Freiheit anderer Länder und Menschen kämpfen. In diese Rolle werden sie durch die gegebenen Umstände gedrängt, sie selbst haben sich das nicht ausgesucht.

¹⁴⁸ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 293f.

¹⁴⁹ Ebd., 294.

6.1 „Black Hawk Down“

Jerry Bruckheimers Film „*Black Hawk Down*“ aus dem Jahr 2001 ist ein weiteres Beispiel dafür, wie das Pentagon mit der Filmindustrie zusammenarbeitet und welcher Einfluss dabei auf das Drehbuch ausgeübt werden kann.

Der Film basiert auf Mark Bowdens gleichnamigem Buch und erzählt die Geschichte eines missglückten Militäreinsatzes der US-Amerikaner in Somalia 1993. Gedreht wurde in Marokko.

Zur Handlung: Die US-Truppen sind bereits seit 1992 im Land, um die UN-Mission zum Schutz der Bevölkerung vor sich bekriegenden Warlords zu unterstützen. Im Oktober 1993 startet das US-Militär im Alleingang den Versuch, die engsten Vertrauten des Warlord Aidid zu entführen. Die Mission gerät schnell außer Kontrolle, die Soldaten werden von allen Seiten von Aidids Milizen beschossen, zwei ihrer Hubschrauber werden abgeschossen, mehrere Soldaten werden verletzt oder getötet.

Der Großteil der Filmzeit wird darauf verwendet, die Belagerungssituation der Soldaten in Mogadischu darzustellen, bis endlich pakistanische UN-Soldaten zu ihrer Unterstützung kommen und sie aus der Stadt herausholen.

Die Produktionsfirma zahlte dem Militär drei Millionen Dollar für das militärische Equipment, darunter acht Hubschrauber, und etwa hundert Soldaten,¹⁵⁰ die teils als Statisten dienten. Bei einem Budget von 90 Millionen konnte man sich das auch leisten. Da im Film besonders viel Aufmerksamkeit auf die militärtechnische Ausrüstung der US-Soldaten gelenkt wird, war es Bruckheimer wichtig, in diesem Bereich möglichst authentisch ausgerüstet zu sein. Die Alternative zu den *Black Hawks* der Army wären deutsche *Hueys* gewesen, die man schwarz anmalen hätte müssen, was nicht nur teurer gewesen wäre, sondern auch auf im Film unechter aussehen würde. Regisseur Ridley Scott betonte deshalb, dass der Film ohne die Hilfe des Pentagons nicht hätte realisiert werden können.¹⁵¹

Da der Film hauptsächlich aus der Schlacht in Mogadischu besteht, war die volle Kooperation des Pentagon auch nötig, um die Kriegssituation authentisch darzustellen. Die Darstellung des Häuserkampfes, in den die US-Soldaten verwickelt werden, basiert

¹⁵⁰ Vgl. Lawrence H. *Suid*, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 670.

¹⁵¹ Vgl. David L. *Robb*, *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York 2004), 91f.

auf Augenzeugenberichten und Informationen von militärischen Beratern des Pentagons.¹⁵²

Lawrence H. Suid sieht die Darstellung der Kampfhandlungen in „*Black Hawk Down*“ als eine der realistischsten Schilderungen in US-amerikanischen Kriegsfilm, ¹⁵³ was nicht heißt, dass die Handlung selbst historisch akkurat erzählt wird.

Das Pentagon verlangte für seine Unterstützung neben den drei Millionen Dollar auch Mitspracherecht am Drehbuch. Der Film wurde als wichtige Rekrutierungsmöglichkeit gesehen, sodass man einige Details abänderte oder wegließ.

Die wohl wichtigste Drehbuchänderung betrifft die Figur des Ranger Specialist John Stebbins; da der Film auf wahren Begebenheiten basierte, wollte man auch die richtigen Namen der darin vorkommenden Personen verwenden. Im Falle von Stebbins war das allerdings ein Problem. Kurz nach dem Einsatz in Mogadischu wurde er zwar als Kriegsheld gefeiert, noch bevor die Dreharbeiten zu „*Black Hawk Down*“ begannen, wurde Stebbins allerdings zu 30 Jahren Haft in einem Militärgefängnis verurteilt, nachdem er einen zwölfjährigen Jungen vergewaltigt hatte.¹⁵⁴

Die Soldaten des Somaliaeinsatzes sollten als Helden dargestellt werden, John Stebbins passte durch seine Tat nicht mehr in dieses Bild. Die Filmemacher lösten das Problem, indem sie Stebbins Figur im Film unter einem anderen Namen beibehielten.

Eine weitere Forderung betraf wieder den Gebrauch von Schimpfwörtern durch die Soldaten, die allerdings von den Produzenten ignoriert wurde.¹⁵⁵ In diesem Fall konnte sich das Pentagon darauf einlassen, aufgrund der hohen grafischen Gewalt war eine R Einstufung des Films ohnehin nicht zu vermeiden.

Schließlich gibt es noch eine Szene gegen Anfang des Films, in der die Soldaten von ihrem Hubschrauber aus ein Wildschwein erschießen, das sie dann am Abend grillen. Die Army hatte ein Problem mit dieser Szene, da man meinte, das Publikum würde ein negatives Bild von den Soldaten bekommen, wenn sie beim Töten von Tieren gezeigt würden.¹⁵⁶ Die Filmemacher ließen sich darauf ein und entschärften die Szene: man sieht nicht wie die Soldaten auf das Wildschwein schießen, sondern nur wie es später im Lager gegrillt wird.

¹⁵² Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 305.

¹⁵³ Vgl., Vgl. Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 670.

¹⁵⁴ Vgl. David L. Robb, *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York 2004), 91.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., 93.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., 93.

Ironischerweise hatte das Pentagon kein Problem damit, das Erschießen hunderter Somalis - darunter auch Frauen und Kinder - durch die US-Soldaten in Nahaufnahmen zu zeigen.

Das Bild des Feindes – die somalischen Milizen - das im Film gezeichnet wird, ist um einiges negativer als in den vorher beschriebenen Filmen. In einem Film über den Vietnamkrieg hätte man mit einer solch negativen Darstellung der Feinde das Publikum wohl nicht für sich gewinnen können.

Man kann zu Recht behaupten, dass es sich hier um eine Form des Rassismus handelt; die Somalis sind entweder hilflose passive Menschen, die auf die Rettung durch das US-Militär warten oder ein aggressiver blutrünstiger Mob. Besonders die Darstellung der Milizen verdeutlicht letztere Beobachtung.

Einer der US-amerikanischen Soldaten findet sich allein und ohne Munition vom somalischen Mob umringt; Männer, Frauen und Kinder bewerfen ihn mit Steinen, treten ihn, versuchen ihn zu erwürgen.¹⁵⁷ Die Darstellung der Somalis hat etwas Animalisches und Wildes an sich, eine Darstellung der AfrikanerInnen, wie sie in Hollywoodfilmen leider immer noch zu oft vorkommt. Die Gegensätzlichkeit, mit der die beiden sich bekämpfenden Truppen gezeigt werden, könnte man als Zivilisation gegen Barbarei verstehen. Dies zeigt sich auch in der gegensätzlichen Ausrüstung der beiden Truppen: die US-Soldaten sind mit hochtechnisierten Waffen und anderem militärischen Equipment ausgerüstet, während viele der somalischen KämpferInnen nicht einmal Schuhe anhaben.

In einer anderen Szene spricht ein Handlanger Aidids mit einem gefangenen US-Soldaten. Er erklärt, dass das Töten in Somalia zum Alltag gehört und auch wenn Aidid entmachtet wird, würde es nicht einfach aufhören. Demokratie nach US-amerikanischen Vorstellungen in Somalia zu installieren würde nicht so einfach werden, wie Washington sich das vorgestellt habe.¹⁵⁸

Alle Somalis, die in dem Film zu Wort kommen, sind Verbündete Aidids und haben ähnliche Ansichten wie der oben erwähnte Handlanger zum Thema Gewalt und Töten. Andere Stimmen aus der Bevölkerung gibt es nicht, mit Ausnahme eines Informanten für die US-Soldaten, der ihnen aber nicht aus Überzeugung, sondern nur für Geld hilft.

¹⁵⁷ *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 1:29:00f.

¹⁵⁸ Ebd., 1:41:00f.

Trotz der negativen Darstellung der Somalis wehrte sich das Pentagon ebenfalls dagegen, zu zeigen wie Somalis tote US-Soldaten durch die Straßen Mogadischus schleifen, was während des Einsatzes 1993 wirklich geschehen war. Dieses Ereignis wird abgeschwächt gezeigt; einer der toten Soldaten wird von Somalis durch die Straßen getragen.¹⁵⁹ Man befürchtete, eine zu realistische Darstellung dieser Szene würde auf potentielle Rekruten abschreckend wirken.¹⁶⁰

In einem Zwischentitel am Ende des Films wird erwähnt, dass an diesem Tag in Mogadischu 19 US-Soldaten und über 1000 Somalis getötet wurden.¹⁶¹ Dem Leiden der US-Soldaten wird in dem Film viel Raum geboten, die toten Somalis werden nur mit einer kurzen Einstellung bedacht, in der man sieht wie ein Mann ein totes Kind an den Soldaten vorbei trägt.¹⁶²

In einem Zwischentitel am Ende des Films wird enthüllt, dass die US-Truppen wenig später abgezogen wurden; weiters wird festgestellt, dass der Warlord Aidid 1996 getötet wurde. Dies bringt dem Publikum die Befriedigung, dass die Mission nicht ganz umsonst war.

Die Frage, warum die US-Soldaten sich überhaupt im Kriegsgebiet befinden, ist in Filmen über so genannte „humanitäre Interventionen“ ein wichtiges Thema; warum mischt sich das US-amerikanische Militär in einen Bürgerkrieg in einem anderen Land ein?

Diese Frage erhält in „*Black Hawk Down*“ zwei verschiedene Antworten. Einer der Soldaten sieht die Aufgabe des US-Militärs in Somalia darin, der verhungerten Bevölkerung zu helfen:

*„Look, these people, they have no jobs, no food, no education, no future. I just figure that, you know, I mean, we have two things we can do. We can either help, or we can sit back and watch a country destroy itself on CNN. Right?“*¹⁶³

¹⁵⁹ *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 1:29:25.

¹⁶⁰ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 310.

¹⁶¹ *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 2:09:30.

¹⁶² Ebd., 2:00:15.

¹⁶³ Ebd., 0:17:30f.

Er meint, weiter, er wurde ausgebildet „*to make a difference*“, ¹⁶⁴ nicht um zu kämpfen, wie ein anderer Soldat meint.

Während der langen Schlachtszene in Mogadischu sieht es allerdings so aus, als wolle die somalische Bevölkerung die Hilfe der US-Truppen nicht. Beinahe jeder der Somalis auf den die Soldaten treffen, schießt auf sie.

Dieses Bild wird erst beim Abzug der Truppen aus der Stadt revidiert: die zu Fuß flüchtenden Soldaten laufen über eine Straße, die von Somalis gesäumt wird, die ihnen zujubeln. ¹⁶⁵ Durch diesen Abschluss der gezeigten Kampfhandlungen lässt sich die Mission doch noch als Sieg des US-Militärs verbuchen.

Die zweite Antwort auf die Frage nach dem Warum kommt von einem anderen Soldaten, der sich auf die „Bruderschaft“ zwischen den Soldaten und ihre Pflicht, zu kämpfen bezieht, etwas, das die Leute zu Hause – gemeint sind ZivilistInnen – niemals verstehen könnten: „*They won't understand. They won't understand why we do it. They won't understand that it's about the men next to you, and that's it. That's all it is.*“ ¹⁶⁶

Das Credo des unhinterfragten Befolgens von Befehlen und des Zusammenhalts innerhalb der Truppe wird während der Schlacht in Mogadischu ebenfalls öfters verdeutlicht, besonders durch die wiederholte Aussage, egal was passiere, man würde keinen Mann zurücklassen.

Wie bereits erwähnt basierte die Anwesenheit der US-Truppen auf der Aufgabe, die UN-Truppen bei ihrer Mission zu unterstützen; letztere kommen in dem Film nicht sonderlich gut davon.

Gegen Anfang des Films sieht man eine Szene, in der Aidids Milizen die somalische Bevölkerung durch Waffengewalt von Nahrungslieferungen fernhalten; die US-Soldaten, die in einem Hubschrauber über dem Geschehen kreisen, wollen eingreifen, bekommen aber den Befehl sich zurückzuhalten, da es sich um UN-Territorium handle. Die UN-Truppen greifen nicht ein. ¹⁶⁷

Als der Einsatz in Mogadischu zum Desaster gerät, fordert das US-Militär die Hilfe von pakistanischen UN-Truppen an, um die eigenen Leute aus der Stadt zu retten. Deren Hilfe lässt aber auf sich warten, wobei jedoch zugegeben wird, dass die UN-Truppen

¹⁶⁴ *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 0:17:53.

¹⁶⁵ Ebd., 2:02:00f.

¹⁶⁶ Ebd., 2:06:50f.

¹⁶⁷ Ebd., 0:03:50f.

nicht auf den Einsatz vorbereitet sind, da das US-Militär sie nicht im Vorhinein darüber informiert hatte.¹⁶⁸

Als die UN-Fahrzeuge endlich eintreffen, um die verwundeten und toten US-Soldaten zu bergen, teilt ein pakistanischer Soldat den unverwundeten US-Amerikanern mit, für sie sei kein Platz in den Fahrzeugen, sie müssten trotz anhaltendem Beschuss zu Fuß gehen.¹⁶⁹

Am Anfang des Films wird durch Zwischentitel die politische Lage in Somalia zwischen 1992 und 1993 erläutert. Dabei wird auch erwähnt, dass die US-Truppen 1993 schon einmal aus dem Land abgezogen worden waren und die Vereinten Nationen alleine die Stellung hielten. Davor hätten sie durch ihr Engagement die Ordnung wiederhergestellt. Nach ihrem Abzug versänke das Land wieder im Chaos.¹⁷⁰

Die politischen Gegebenheiten des somalischen Bürgerkriegs und der Intervention der UN- und US-Truppen wird stark simplifiziert, um den Heldenmythos, den der Film propagieren soll, aufrecht zu erhalten.

So konzentriert man sich ausschließlich auf Aidid als zu bekämpfendes Übel, auch wenn anfangs erwähnt wird, dass es sich um einen Krieg zwischen mehreren Warlords handelt. Durch die besondere Dämonisierung Aidids lässt sich die Mission in Mogadischu, die ja gegen Aidids Männer gerichtet ist, besser rechtfertigen.

Trotz der großen Verluste auf US-amerikanischer Seite kann man die Mission im Film letztendlich als Erfolg verbuchen, da die Entführung von Aidids Vertrauten gelungen ist. Die Männer, die in Mogadischu gekämpft haben, werden dadurch zu Helden: „*Nobody asks to be a hero, it just sometimes turns out that way.*“¹⁷¹

6.2 „Tears of the Sun“

Im Gegensatz zu den anderen vorgestellten Filmen ist die Kriegssituation, auf die in „*Tears of the Sun*“ zurückgegriffen wird, weit weniger bekannt und wirkt auf das Publikum fiktiv. Tatsächlich basiert die Handlung auf dem nigerianischen Bürgerkrieg

¹⁶⁸ *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 1:39:10f.

¹⁶⁹ Ebd., 1:59:10.

¹⁷⁰ Ebd., 0:01:36f.

¹⁷¹ Ebd., 2:08:40.

der 1960er Jahre,¹⁷² auch wenn viele Fakten absichtlich abgeändert wurden. Dem Publikum wird der Eindruck vermittelt, die Handlung spiele in der Gegenwart.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass sich die US-Soldaten nicht zum Kämpfen, sondern zur Evakuierung von US-StaatsbürgerInnen im Kriegsgebiet befinden. Sie haben den Befehl nicht einzugreifen, es sei denn sie würden angegriffen.

Der Film wurde 2003 von Regisseur Antoine Fuqua mit der Unterstützung des Pentagons und einem ungefähren Budget von 70 Millionen Dollar gedreht.¹⁷³ Gedreht wurde nicht in Afrika, sondern in Hawaii.

Zur Handlung: Nach der Ermordung des Präsidenten und seiner Familie machen die muslimischen nigerianischen Rebellen Jagd auf AusländerInnen und Andersgläubige, gemeint sind damit meist ChristInnen. Eine US-amerikanische Einheit bekommt den Auftrag, vier ZivilistInnen – eine Ärztin, zwei Nonnen und einen Priester – aus dem Kriegsgebiet zu evakuieren, da es sich bei der Ärztin um eine US-amerikanische Staatsbürgerin handelt.

Die Mission gerät schnell außer Kontrolle als sich die Ärztin weigert, ihre PatientInnen zurückzulassen; die US-Soldaten nehmen sie schließlich mit und machen sich mit ihnen auf dem Fußweg auf nach Kamerun. Dabei wird den US-Soldaten klar, dass sie sich angesichts der Massaker, welche die Rebellen anrichten, nicht aus diesem Krieg heraushalten können.

Sie greifen aktiv in das Geschehen ein, wobei an mancher Stelle bemerkbar wird, dass sich die US-Soldaten in ihrer Grausamkeit wenig von den Rebellen unterscheiden. In mehr als einer Einstellung sieht man, wie ein Soldat einen Rebellen langsam und qualvoll erdrosselt oder einen anderen genauso grausam ersticht.¹⁷⁴

In einer anderen Szene bedroht Lieutenant Waters, der Leiter der Mission, die Flüchtlinge mit der Erschießung, wenn sie ihm nicht die Informationen geben, die er braucht.¹⁷⁵

Mehrere der US-Soldaten sterben bei dem Versuch, die Flüchtlinge sicher nach Kamerun zu bringen. Der Film bietet trotzdem ein glückliches Ende; trotz der großen Verluste in der Truppe kann die Mission erfolgreich erfüllt werden, die Ärztin

¹⁷² Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 318f.

¹⁷³ Vgl. ebd., 318.

¹⁷⁴ *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 1:15:26.

¹⁷⁵ Ebd. 1:34:17.

Kendricks und der Großteil der afrikanischen Flüchtlinge kommen sicher in Kamerun an.

Die Darstellung der nigerianischen Bevölkerung entspricht in etwa dem bereits vorher beschriebenen Bild in „*Black Hawk Down*“, allerdings weniger stark ausgeprägt. Die NigerianerInnen, die Doktor Kendricks mit nach Kamerun nimmt, nehmen zwar den Großteil der Filmzeit eine eher passive Rolle ein und sind stark abhängig von ihren weißen HelferInnen; dazwischen gibt es allerdings auch Ausnahmen. Als die Flüchtlinge zunächst von den US-Soldaten und Kendricks zurückgelassen werden, ergreifen sie die Initiative und wollen versuchen, sich alleine weiter nach Kamerun durchzuschlagen.¹⁷⁶

Im Laufe des Films verstärkt sich diese Selbstständigkeit immer mehr; als die Gruppe von den Rebellen angegriffen wird, greifen einige der Flüchtlinge zu den Waffen gefallener US-Soldaten und beteiligen sich am Gefecht.¹⁷⁷

Die Rebellen werden zwar als besonders Grausam und blutrünstig dargestellt, allerdings weniger primitiv als die Somalis in „*Black Hawk Down*“. Sie sind keine einfache Miliz, sondern paramilitärisch organisiert, in Uniformen, und gut bewaffnet.

Da die Handlung nur vage an reale historische Begebenheiten angelehnt ist, darf man keine authentische Darstellung der Ereignisse erwarten. Der Konflikt wird als rein ethnischer beziehungsweise religiöser Krieg beschrieben, in dem der muslimische Bevölkerungsteil den christlichen auslöschen will.

Als einer der US-Soldaten einen nigerianischen Flüchtling fragt, wie es zu dieser ganzen Gewalt im Land kommt, fasst dieser die Situation wie folgt zusammen: „*Cultural differences and the quest for economic power is turning Africa into a killing field.*“¹⁷⁸

Bevor der amtierende Präsident und seine Familie erschossen werden, spricht der Rebellenführer, General Yakubu, die Gewaltverbrechen, für die der Präsident während seiner Amtszeit verantwortlich war an.¹⁷⁹ Diese Vorwürfe werden allerdings ignoriert, das Publikum erfährt nicht, was der Rebellion vorausgegangen ist und angesichts der Massaker durch die Rebellen, die im Folgenden zu sehen sind, wird die Möglichkeit,

¹⁷⁶ *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 0:47:50f.

¹⁷⁷ Ebd., 1:50:00f.

¹⁷⁸ Ebd., 1:23:00.

¹⁷⁹ Ebd., 0:02:33f.

dass sich Regierungszeit des erschossenen Präsidenten ähnlich brutal gestaltet hat, nicht näher ausgeführt.

Ein weiterer Anhaltspunkt, dass es im nigerianischen Bürgerkrieg um mehr geht als nur um Religion, ist die mehrfache Erwähnung von Nigerias großem Ölreichtum. General Yakubu sieht sich nach seiner Machtergreifung von einem Wirtschaftsembargo durch die Vereinten Nationen bedroht; ohne den Ölexport wäre das Land in Kürze bankrott. Man beschließt mit den US-Amerikanern zu verhandeln, da diese genug Einfluss, hätten ein solches Embargo zu verhindern, denn wie General Yakubu es ausdrückt: „*I would not be surprised at what some Americans would do for oil.*“¹⁸⁰

Im zeitgenössischen Kontext – der Film kam 2003 in die Kinos, im selben Jahr als der Irakkrieg begann – ist dies eine interessante Aussage in einem US-amerikanischen Kriegsfilm. Es ist ungewiss, ob dieser Kommentar den Zensoren des Pentagon nicht aufgefallen ist oder ob er bewusst im Drehbuch gelassen wurde. Jedenfalls wird damit ein zeitgenössischer Bezug zu den politischen Ereignissen der Gegenwart geschaffen.

Während die US-Soldaten auf ihre Mission vorbereitet werden, erwähnt einer der Befehlshaber, dass beide Seiten im nigerianischen Bürgerkrieg schwer bewaffnet sind und fügt hinzu, dass dies der Fall sei, da die USA ihnen zu lange ausreichend Waffen geliefert hätten.¹⁸¹ Auch dies kann als Parallele zum Irakkrieg gesehen werden, und zeigt ein erstaunliches Maß an Selbstreflexion der Waffenpolitik der USA, die man in einem US-Kriegsfilm eigentlich nicht erwarten würde.

Eine weitere Parallele kann in einer Ansprache eines Rebellen an seine Soldaten gesehen werden, in der er betont, es wäre ihre Pflicht „*to protect our people, our way of life and our nation*“¹⁸² was im Konsens mit den Erklärungen für den Beginn des Irakkriegs einher geht.

„*Tears of the Sun*“ ist ein gutes Beispiel dafür, wie man ein Ereignis aus der Vergangenheit inszenieren kann, um eine Lösung für Probleme der Gegenwart beziehungsweise der Zukunft zu bekommen.

Eine wichtige Motivation der US-Soldaten, den Flüchtlingen zu helfen ist, dass sie es einfach nicht ertragen können, der Katastrophe des Bürgerkriegs tatenlos zuzusehen. Sie riskieren ihr eigenes Leben, um zu helfen. Vor diesem Sinneswandel müssen sie mit

¹⁸⁰ *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 0:33:42.

¹⁸¹ Ebd., 0:11:05.

¹⁸² Ebd., 1:29:44.

eigenen Augen sehen, was passiert, wenn sie nicht helfen. Aus dem Hubschrauber sehen sie die Mission, aus der sie Doktor Kendricks und die Flüchtlinge mitgenommen haben, nach der Zerstörung durch die Rebellenarmee. Alle Menschen, die zurückgelassen wurden, sind tot, darunter auch der Priester und die beiden Nonnen, die sich geweigert haben, ihre Mission zu verlassen.

Nachdem Lieutenant Waters seinen Männern mitteilt, dass er die Flüchtlinge nicht zurücklassen könne und den gefährlichen Kampf mit den Rebellen, die sie verfolgen, aufnehmen werde, meint einer der Soldaten zu ihm:

*„For all the years that we’ve been told to stand down or stand by, you’re doing the right thing.”*¹⁸³

Die Bestätigung, dass das Eingreifen der US-Soldaten die richtige Entscheidung war, ist die Dankbarkeit, die die Flüchtlinge den Soldaten am Ende des Films aussprechen. Eine der Nigerianerinnen verspricht: *„I’m sorry about your men. I will never forget you. God will never forget you.”*¹⁸⁴

Als die Soldaten in ihre Hubschrauber steigen und das Flüchtlingslager in Kamerun hinter sich zurücklassen, sieht man aus der Vogelperspektive die AfrikanerInnen singen und tanzen. Die Taten der US-Soldaten haben ihnen neue Hoffnung für die Zukunft gegeben.

Der Film schließt mit einem Zitat von Edmund Burke: *„The only thing necessary for the triumph of evil is for good men to do nothing.”*¹⁸⁵

Dies kann als Anweisung für die US-amerikanische Außenpolitik in Bezug auf humanitäre Katastrophen gesehen werden. Auf der DVD-Ausgabe des Films gibt es ein Kapitel, „Stimmen aus Afrika“, in dem AfrikanerInnen ihre Erfahrungen aus Bürgerkriegen und anderen Krisensituationen mit dem Publikum teilen. Die Berichte kommen aus dem Sudan, Nigeria, dem Kongo, Sierra Leone, etc., und erinnern an andere vergessene Katastrophen, die von der Welt nicht ignoriert werden sollen.

¹⁸³ *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 1:42.50f.

¹⁸⁴ Ebd., 2:02:02f.

¹⁸⁵ Ebd., 2:08:53.

6.3 Zusammenfassung

Die beiden analysierten Filme weisen eine große Gemeinsamkeit auf, die Simplifizierung komplizierter politischer Verhältnisse. In „*Black Hawk Down*“ wird der Konflikt zwischen verschiedenen Parteien auf eine Person reduziert, den Warlord Mohamed Farrah Aidid. Er fungiert in der Geschichte als „Bösewicht“ den es zu entmachten gilt, um den Frieden wiederherzustellen. Die Tatsache, dass sich die Situation weder durch den US-amerikanischen Militäreinsatz in Somalia, noch durch Aidids Tod 1996 gebessert hat, wird ignoriert.¹⁸⁶

In „*Tears of the Sun*“ wird die nigerianische Bevölkerung in „gute“ Christen und „böse“ Moslems eingeteilt, der Bürgerkrieg wird zu einem Religionskonflikt erklärt. Der ermordete Präsident gerät zum Märtyrer, wobei nicht geklärt wird, wozu er die im Film erwähnten Waffenlieferungen der USA, eingesetzt hat.

Dies zeigt eine sehr vereinfachte „Gut-Böse“ Einteilung, die in US-amerikanischen Filmen genauso häufig vertreten ist, wie in gängiger Kriegspropaganda.¹⁸⁷

Eine weitere Parallele zwischen den beiden Filmen ist die Stilisierung der Soldaten zu Kriegshelden; auch wenn, von ihnen verübte Grausamkeiten gezeigt werden, sollen diese im Zusammenhang mit der Kampfsituation verstanden werden. In beiden Filmen wird betont, man solle erst schießen, wenn der Feind auf einen schieße, das heißt wenn man angegriffen wird. Dadurch bekommen die US-Soldaten die Entschuldigung, sich als Opfer von feindlichen Angriffen, verteidigen zu müssen.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die rassistische Darstellung der AfrikanerInnen in beiden Filmen; sie werden als besonders brutal und beinahe animalisch gezeigt. Sie töten, ohne zu zögern – auch Frauen und Kinder - und es wird in beiden Filmen dem Publikum vermittelt, dass das gezeigte Maß an Gewalt ein Teil der afrikanischen Kultur ist. Die US-Soldaten bilden dazu einen Gegenpol, da sie von den Grausamkeiten, die sie in den Kriegsgebieten erleben, schwer schockiert sind. Sie symbolisieren die Zivilisation, die mit der Barbarei in Ländern der Dritten Welt konfrontiert wird.

Diese Zivilisation zeigt sich auch in der technischen Überlegenheit der US-Truppen; in beiden Filmen legte man großen Wert darauf, die moderne Militärtechnik der US-Armee zu demonstrieren, durch Hubschrauber, Waffen, etc.

¹⁸⁶ Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 308.

¹⁸⁷ Dies trifft nicht nur für die USA zu, sondern ist international der Fall, wenn es darum geht die eigene Bevölkerung auf einen Krieg vorzubereiten.

Die beiden gezeigten Kriegsgebiete – Somalia 1993 und Nigeria in den 1960er Jahren – sind eigentlich keine historischen Ereignisse, die einen hohen Stellenwert innerhalb des kollektiven Gedächtnisses der US-amerikanischen Gesellschaft haben. So bieten beide Filme auch weniger eine Aufarbeitung von Vergangenem, als vielmehr eine Anleitung für die Gegenwart der US-amerikanischen Außenpolitik. In beiden Filmen wird erwähnt, man dürfe humanitäre Katastrophen und blutige Bürgerkriege nicht einfach ignorieren oder nur im Fernsehen verfolgen, sondern man müsse eingreifen und helfen. Diese Hilfe bezieht sich allerdings ausschließlich auf militärische Einsätze, durch die die „Bösewichte“ besiegt werden und der Zivilbevölkerung Freiheit und Demokratie geschenkt werden sollen.

Um zu dieser „logischen“ Schlussfolgerung zu kommen, ist auch die oben erwähnte „Gut-Böse“ Einteilung in der Handlung der Filme nötig. Sämtliche anderen Probleme der Regionen, die für die gezeigten Konflikte ebenfalls relevant sind, wie Hunger, Krankheit, etc. werden ausgeblendet, wodurch die Filmemacher auch keine Lösungsvorschläge für selbige liefern müssen.

7. Conclusio

Die Darstellung unserer Vergangenheit wird von den politischen Bedingungen der Gegenwart kontrolliert, selbst in Unterhaltungsmedien. Das Publikum muss deshalb lernen, diese Darstellungen kritisch zu hinterfragen und sich über die Produktionsbedingungen dieser Medien informieren.

Im Anhang von Kriegsfilmen finden sich eigentlich alle Informationen die man dazu braucht: wem wird gedankt, durch wessen Unterstützung konnte der Film realisiert werden und andere Hinweise ergeben ein Bild, von den politischen Hintergründen der Filmaussage. Leider werden diesen Informationen von den meisten KinogeherInnen kaum Aufmerksamkeit geschenkt.

Die Geschichtswissenschaft muss ebenfalls lernen, Spielfilme nicht als bloße Unterhaltungsmedien zu sehen, sondern sie im Rahmen des politischen und historischen Kontexts zu interpretieren.

Filme über historische Kriege müssen aber nicht ausschließlich die Funktion haben, das Bild der eigenen Vergangenheit zu revidieren, sondern können auch dazu verwendet werden, um die Bevölkerung auf bevorstehende Kriege vorzubereiten. Nach dem Vietnamkrieg und den dazugehörigen Spielfilmen, war es für das US-Militär schwierig zu rekrutieren oder die Bevölkerung in eine kriegsfreudige Stimmung zu bringen. Der Schock von der Niederlage in Vietnam und den hohen menschlichen Verlusten war tief im kollektiven Gedächtnis der US-AmerikanerInnen verankert.

Diese Entwicklung beweist auch die Macht von Bildern auf die öffentliche Meinung; das bezieht sich nicht nur auf die Bilder im Kino, sondern auch auf Bilder, die in den Nachrichten und in der Presse gezeigt werden. Der Einfluss, den die Bilder aus dem Kriegsgebiet Vietnam auf die US-amerikanische Bevölkerung zu Hause hatten, darf nicht unterschätzt werden, sie gaben der Friedensbewegung den entscheidenden Aufschwung.

Vergangene Siege, wie der Zweite Weltkrieg, und neue Feindbilder, gaben der Filmindustrie und dem Pentagon ab den 1990er Jahren neuen Aufwind, und die Möglichkeit, das eigene Militär wieder in ein positives Licht zu rücken und die US-Soldaten zu Helden zu stilisieren. Diese neue Darstellung der Armee zeigt das Bild einer Bruderschaft unter den Soldaten, die füreinander kämpfen und sterben (das Credo lautet: „Kein Mann wird zurückgelassen“, was in vielen der oben vorgestellten Filme vorkommt).

Weiters sieht man die US-Amerikaner in der Rolle der Opfer, die kämpfen müssen, weil sie angegriffen werden, nicht weil sie wollen. Gekämpft wird dennoch für klassische US-amerikanische Tugenden, wie Ehre, Freiheit und Demokratie. Durch ihren Kampf werden die US-amerikanischen Soldaten zu Helden, durch ihren Tod zu Märtyrern.

8. Bibliografie

Aleida *Assmann*, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 2003).

Aleida *Assmann*, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik (München 2006).

Peter *Bürger*, Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood (Düsseldorf 2003).

Peter *Bürger*, Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood (Stuttgart 2007).

James *Clarke*, War films (London 2006).

Gary R. *Hess*, The United States at War, 1941-1945 (Wheeling 2000).

Thomas *Klein*, u.a. (Hg.), Filmgenres: Kriegsfilm (Stuttgart 2006).

George *Lipsitz*, Time passages. Collective memory and American popular culture (Minneapolis 1997).

Gerhard *Paul* (Hg.), Visual history. Ein Studienbuch (Göttingen 2006).

Gerhard *Paul*, Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Visualisierung des modernen Krieges (Paderborn 2004).

Jacques *Pauwels*, Der Mythos vom guten Krieg. Die USA und der Zweite Weltkrieg (Köln 2003).

James W. *Pennebaker*, Collective Memory of political events. Social psychological perspectives (New Jersey 1997).

David L. *Robb*, Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies (New York 2004).

Kristina Isabel *Schwarte*, Embedded Journalism. Kriegsberichterstattung im Wandel (Münster 2007).

Michael *Strübel* (Hg.), Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse (Opladen 2002).

Lawrence H. *Suid*, Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film (Lexington 2002).

9. Filmografie

Apocalypse Now Redux, Regie: Francis Ford Coppola, DVD-Video, Universum Film 2004; (Orig. *Apocalypse Now Redux*, USA 1979).

Black Hawk Down, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001).

Der schmale Grat, Regie: Terrence Malick, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2000; (Orig. *The Thin Red Line*, USA 1998).

Der Soldat James Ryan, Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 2009; (Orig. *Saving Private Ryan*, USA 1998).

Full Metal Jacket, Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Home Video 2008; (Orig. *Full Metall Jacket*, USA 1987).

Pearl Harbor, Regie: Michael Bay, DVD-Video, Buena Vista Home Entertainment 2001; (Orig. *Pearl Harbor*, USA 2001).

Platoon, Regie: Oliver Stone, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Platoon*, USA 1986).

Tränen der Sonne, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003).

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Einfluss den Spielfilme, insbesondere US-amerikanische Kriegsfilme, auf die Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses haben. Dabei werden Filme verschiedener Phasen, zu unterschiedlichen historischen Kriegsschauplätzen analysiert und miteinander verglichen.

Die ausgewählten Filme lassen sich in drei Kategorien einteilen: Filme zum Zweiten Weltkrieg, zum Vietnamkrieg und zu sogenannten „humanitären Interventionen. Der Entstehungszeitraum der Filme liegt zwischen dem Ende der 1970er Jahre bis zum Jahr 2003. Die Filme der jeweiligen Kategorien liegen mit ihren Entstehungszeiten nahe beieinander.

Diese Filme sollen nicht repräsentativ für die jeweiligen Kategorien wirken, sondern sind als Beispiele für selbige zu verstehen. Sie können sich unter anderem in narrativen und technischen Bereichen stark voneinander unterscheiden; diese Unterschiede sollen genauso in den Analysen Beachtung finden, wie die ihnen zugrunde liegenden Gemeinsamkeiten.

Als Hintergrund zu dieser Untersuchung dient ein Einblick in die Verbindungen zwischen dem Pentagon und der US-amerikanischen Filmindustrie, sowie eine Beschreibung der Vorteile, die beiden Parteien aus solchen Kooperationen beziehen.

Lebenslauf

Name: Livia Grestenberger

Schulausbildung: 1998 - 2006: AHS Laaer-Berg-Straße, Neusprachlicher Zweig
Matura im Juni 2006

Seit Wintersemester 2006: Diplomstudium Geschichte an der Universität Wien
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an
der Universität Wien.

Dezember 2010: Certificate of Proficiency in English; ESOL Examinations, University
of Cambridge