universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Japan als Feindbild im Hollywood-Kriegsfilm“

Verfasserin

Ute Stocker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Mag. Dr. Claus Tieber, Privatdoz.

Inhalt

1. Einleitung 1

2. Stereotype, Vorurteile und Feindbilder 3

2.1. Das Stereotyp 3

2.2. Das Vorurteil 5

2.3. Das Feindbild 7

2.4. Feindbilder und Kriegsführung 10

3. Film und Stereotyp 15

3.1. Ebene der Figuren 16

3.2. Ebene der Handlung 17

3.3. Ebene des Schauspiels, Bildes und Tons 18

4. Der Kriegsfilm als Genre 19

4.1. Der Kriegsfilm als Propaganda-Waffe 22

5. Japan – die Gelbe Gefahr 27

5.1. Das Japanbild vor Pearl Harbor 28

5.2. Anti-Japan-Propaganda im Zweiten Weltkrieg 29

5.3. Das Japanbild nach Pearl Harbor – zwischen Faszination und Bedrohung 35

6. Filmanalyse Pearl Harbor 43

6.1. Die Heimtücke Japans 44

6.2. Hinterlist 54

6.3. Grausamkeit 58

6.4. Fremdheit/Andersartigkeit 60

6.5. De-individualisierung? 70

6.6. Conclusio 78

7. Resümee 81

8. Bibliographie 85

8.1. Literatur 85

8.2. Internetquellen 98

8.3. Filmliste 99

9. Anhang 100

9.1. Abbildungsverzeichnis 100

9.2. Abstract 101

9.3. Lebenslauf 102

1. Einleitung

Ziel dieser Arbeit ist es auf Basis der theoretischen Vorüberlegungen zum Japanbild vor, während und nach Pearl Harbor in den USA, den Film *Pearl Harbor* (USA 2001, Michael Bay) zu analysieren, um herauszufinden mit Hilfe welcher nationalen Stereotype und Vorurteile der Film den Feind Japan inszeniert.

Dafür werden im Kapitel Zwei zunächst die Begriffe Stereotyp und Vorurteil definiert. Nach Ostermann und Nicklas beziehen sich nationale Stereotype nicht auf einzelne Individuen sondern auf Nationen. Die Autoren beschreiben sie als: „[…] die Zuweisung ‚typischer' Merkmale an Nationen oder ethnischen Gruppen." (Ostermann/Nicklas, 1984: 41) Sie können sowohl positiv, negativ als auch neutral konnotiert sein. (vgl. Ebd.: 44)

Vorurteile sind Einstellungen welche sich dadurch auszeichnen, dass sie meist negativ sind, sich sehr hartnäckig halten wenn sie erst etabliert sind und die sich auch durch neue Erfahrungen und Informationen nur schwer oder gar nicht berichtigen lassen. (vgl. Davis, 1964: 53) Feindbilder sind nach Spillmann und Spillmann ein „pathologisches Extrem". (Spillmann/Spillmann, 1989: 30) Sie konstituieren sich aus einer Verdichtung bzw. extremen Ausprägung (negativer) Vorurteile bzw. negativer nationaler Stereotype, die relativ stabil sind und einem starken Drang zur Verallgemeinerung folgen. (vgl. Ostermann/Nicklas, 1984: 45) Dadurch, dass Feindbilder ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer sozialen Gruppe erleichtern und somit auch die soziale Kohäsion und Identität stärken, haben sie zudem eine Entlastungsfunktion. Ängste, Schuldgefühle, Fehler und Aggressionen werden auf einen vorgestellten oder tatsächlichen Feind übertragen. (vgl. Lippert/Wachtler, 1988: 82) Es werden Differenzen zwischen der Eigen- und Fremdgruppe überbetont, während innergruppale Unterschiede nicht wahrgenommen bzw. übersehen werden. (vgl. Weller, 2002: 54)

Negative Bewertung, Schuldzuschiebung, Empathieverweigerung, De-individualisierung bzw. Dehumanisierung sind Merkmale eines Feindbildes und spielen insbesondere bei Kriegen und deren Vorbereitung eine ausschlaggebende Rolle. Die Opfer der gegnerischen Seite haben keinerlei Wert mehr, sie werden nicht mehr als Mitmenschen angesehen, sondern sind nur mehr anonymes Subjekt einer feindlichen Gruppe. Dadurch, dass dem Feind die alleinige Schuld am Krieg zugeschoben wird, wird alles Handeln als grundsätzlich negativ interpretiert (worst-case-Denken). (vgl. Sommer, 2004: 205) Das

Feindbild als Resultat eines Eskalationsprozesses soll Tötungshemmungen im Krieg abbauen; die üblichen Hemmungen wie persönliche Verantwortung, Schuldgefühle oder Skrupel verschwinden im Umgang mit dem Feind. (vgl. Spillmann/Spillmann, 1989: 32)

Im weiteren Verlauf der Arbeit wird dargelegt, wodurch sich das Feindbild Japan vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg auszeichnet. Mit Bezug auf die Theorie wird im Kapitel 6 eine Filmanalyse von *Pearl Harbor* Aufschluss darüber geben, welche charakteristischen Merkmale und Stereotype das Japanbild im Film auszeichnen und inwiefern damit eine kollektive Pearl-Harbor-Erinnerung perpetuiert wird. Der Film eignet sich gut für eine Untersuchung, da er 2001 am Memorial Day, anlässlich des 60. Jahrestages, die nationale Erinnerung an den Pazifikkrieg in hohem Maße wiederbelebt und bestärkt hat: „[…] the film popularized imagery associated with the attack." (Rosenberg, 2003: 2) *Pearl Harbor* erfuhr zudem eine immense mediale Aufmerksamkeit und lockte zahlreiche Zuschauer ins Kino. (vgl. Rosenberg, 2003: 168, 172) Insofern eignet sich der Film für eine Untersuchung wie mit dem Japanbild 60 Jahre nach dem Angriff umgegangen wird und ob *Pearl Harbor* dabei an das extreme Feindbild der Anti-Japan-Propaganda während des Zweiten Weltkrieges anknüpft.

2. Stereotype, Vorurteile und Feindbilder

Die Feindbild-Forschung ist sehr umfassend und Gegenstand vieler verschiedener Disziplinen. Vor allem der kalte Krieg wurde innerhalb dieser Forschung vielfach untersucht. (vgl. Naumann/Lotz, 2005: 42) Die verschiedenen Forschungsstränge reichen von Ansätzen der Politikwissenschaft (vgl. Bleuel/Engelmann, 1985; Flohr, 1991), der Friedens- und Konfliktforschung (vgl. Sommer, 2004; Senghaas, 1972) über Sozialpsychologie und Psychologie, die sich in diesem Zusammenhang insbesondere mit Vorurteilen und Stereotypen befassen. (vgl. Tajfel, 1982; Bolm, 1985) Dementsprechend gibt es zahlreiche unterschiedliche Definitionen die sich im Laufe der Feindbild-Forschung etabliert haben. Die negative Konnotation des Begriffs ist ihnen jedoch gemein. (vgl. Flohr, 1991: 29; Weller, 2001: 13)

Da Feindbilder in der Literatur stark in Zusammenhang mit Stereotypen und Vorurteilen gebracht werden, ist eine Begriffsdefinition dieser beiden Komponenten vonnöten. (vgl. Weller, 2001: 13)

2.1. Das Stereotyp

Walter Lippmann hat den Begriff „Stereotype“ bzw. „Stereotyp“ 1922 in seinem Werk „Public opinion“ geprägt. (vgl. Lippmann, 1922) Er spricht von fiktiven „Bildern in den Köpfen“ (Lippmann, 1964: 28) die wir im Umgang mit anderen Menschen und uns selbst haben und beschreibt das Stereotyp als eine stark vereinfachte und konsistente Vorstellung die wir gegenüber unserer Außenwelt haben. (vgl. Ebd.: 28, 62) Alles was nicht in dieses klischeehafte Bild passt, empfinden wir als störend und als Angriff auf unser Weltbild:

> *„Die stereotypen Systeme sind vielleicht Kern unserer persönlichen Überlieferung und die Verteidigungswaffen unserer gesellschaftlichen Stellung. Sie sind ein geordnetes, mehr oder minder beständiges Weltbild, dem sich unsere Gewohnheiten, unser Geschmack, unsere Fähigkeiten unser Trost und unsere Hoffnung angepaßt haben. Sie bieten vielleicht kein vollständiges Weltbild, aber sie sind das Bild einer möglichen Welt, auf das wir uns eingestellt haben. […] Es ist daher kein Wunder, daß jede Störung der Stereotypen uns wie ein Angriff auf die Grundfestungen des Universums vorkommt.“ (Lippmann, 1964: 71f.)*

Bergius und Six beschreiben den Begriff ‚Stereotyp’ mit Betonung ihrer relativen Stabilität, als eine

> *„Bezeichnung für Abläufe (motorisch, kognitiv, sprachlich), die starr und wie ‚festgefahren‘ erscheinen. Stereotypes Verhalten wird einheitlich und wenig*

> *variabel in einer bestimmten Konfliktsituation hervorgerufen und ist kaum durch Gründe oder Umstände zu ändern." (Bergius/Six, 2004: 910)*

Stereotype erfüllen auch eine Orientierungs- und Ordnungsfunktion, indem sie unsere komplexe Umwelt reduzieren und erfassbar machen (vgl. Tajfel, 1982: 41f.) Sie sind sozusagen die „geistigen Schubladen" (Ostermann/Nicklas, 1984: 18) in die wir unsere heterogene Umwelt einordnen können um uns so durch Verallgemeinerungen bzw. Generalisierungen leichter in ihr zurechtzufinden. (vgl. Ebd.: 18) Stereotype sind also nicht rein negativ und als problematisch zu betrachten, sie sind vielmehr eine zwingende Notwendigkeit menschlicher Wahrnehmung um unsere Umwelt überhaupt erfassen zu können. (vgl. Weller, 2002: 50)

Nationale Stereotype beziehen sich nicht auf einzelne Individuen sondern auf Nationen. Ostermann und Nicklas beschreiben sie als: „[…] die Zuweisung ‚typischer' Merkmale an Nationen oder ethnischen Gruppen." (Ostermann/Nicklas, 1984: 41) Stereotype können sowohl positiv, als auch negativ konnotiert sein. Beispielsweise wird den Deutschen große Pünktlichkeit und Sauberkeit zugeschrieben, Franzosen gelten wiederum als Lebenskünstler. (vgl. Ebd.: 44f.) Nationale Stereotype haben sowohl eine identitätsstiftende Funktion als auch eine deutliche Abgrenzungsfunktion und stärken das Zusammengehörigkeitsgefühl, das Wir-Gefühl**.** (vgl. Meyer, 2003: 333) So können nationale Stereotypen auch als Verteidigungsmittel fungieren und zwar dann, wenn „[…] nicht primär die Homogenität innerhalb der eigenen Gruppe betrachtet [wird], sondern die konstante, klare Abgrenzung der eigenen von einer fremden Gruppe." (Nafroth, 2002: 21) Man spricht in der Sozialpsychologie auch von Autostereotypen (Selbstbilder) im Gegensatz zu Heterostereotypen (Fremdbilder), die immer in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen: „Das Autostereotyp setzt sich immer vom Heterostereotyp ab, dem Heterostereotyp wird immer das Autostereotyp gegenübergestellt." (Hahn, 2008: 16) Das Heterostereotyp enthält oft auch zugleich das Autostereotyp, denn die Vorstellung vom Fremdbild verweist zugleich auch explizit oder implizit auf das wahrgenommene Selbstbild:

> *„Das Selbstbild einer Nation ist daher keineswegs konstant, sondern verändert sich, je nachdem welches Fremdstereotyp die Kontrastfolie bildet. Die nationalen Vorurteile haben als Bezugspunkt das nationale Selbstbild des beurteilenden Volkes." (Ostermann/Nicklas, 1984: 43)*

Sprechen Deutsche also beispielsweise von der Leichtigkeit und dem Unmoralischen bei Franzosen, dann verweisen sie gleichzeitig auch auf die eigene Moral und Ernsthaftigkeit.

Umgekehrt kann das Stereotyp der deutschen Aggressivität auch gleichzeitig die slawische Friedfertigkeit in sich begreifen. (vgl. Hahn, 2008: 16)

Während Stereotype wie bereits erwähnt sowohl positive als auch negative Merkmale beinhalten können, werden Feindbilder ausschließlich mit negativen Eigenschaften in Verbindung gebracht:

> *„Feindbilder haben Ähnlichkeit mit den nationalen Stereotypen; ein gewisser Unterschied besteht darin, daß bei nationalen Stereotypen positive und negative Eigenschaften nebeneinander stehen können. [...] Bei den Feindbildern dagegen haben die Bewertungen alle die gleiche Richtung." (Ostermann/Nicklas, 1984: 44f.)*

2.2. Das Vorurteil

In der Literatur werden Vorurteile im Gegensatz zu Stereotypen, meist pejorativ beschrieben. Nach Allport ist ein Vorurteil:

> *„[…] an avertive or hostile attitude toward a person who belongs to a group, simply because he belongs to that group, and is therefore persumed to have the objectionable qualities ascribed to the group.“ (Allport, 1954: 7).*

Auch wenn Allport einräumt dass es auch positive Vorurteile geben kann, beschreibt er ethnische Vorurteile im Speziellen als primär negativ. (vgl. Allport, 1954: 6) Ostermann und Nicklas begreifen Feindbilder als eine Bündelung negativer Vorurteile:

> *"Im Feindbild sind eine Reihe negativer Vorurteile gebündelt, die gleichsam einem Zwang zur Vereinheitlichung gehorchen und eine differenzierte Beurteilung dessen, der mit dem Etikett Feind oder Freund versehen wird, unmöglich machen." (Ostermann/Nicklas, 1984: S. 45)*

Die Autoren beziehen sich hier auf ein umgangssprachliches Verständnis von Vorurteilen, das primär auf zwei Annahmen beruht: 1) es handele sich dabei um eine falsche, negative Beurteilung und 2) Vorurteile können nur schwer berichtigt werden: „Vorurteile unterscheiden sich von bloß falschen Urteilen durch die Resistenz gegen die Richtigstellung.“ (Nicklas/Ostermann, 1984: 15) Auch Allport spricht von einer Änderungsresistenz bei Vorurteilen: „Voreingenommenheiten sind nur dann Vorurteile, wenn sie angesichts neuer Informationen nicht geändert werden können.“ (Allport, 1971: 23)

Auch auf Davis‘ Definition des Vorurteils treffen beide Argumente zu:

> *„Vorurteile sind negative oder ablehnende Einstellungen einem Menschen oder einer Menschengruppe gegenüber, wobei dieser Gruppe infolge stereotyper Vorstellungen bestimmte Eigenschaften von vornherein zugeschrieben werden, die sich auf Grund von Starrheit und gefühlsmäßiger Ladung, selbst bei widersprechender Erfahrung, schwer korrigieren lassen." (Davis, 1964: 53)*

Es ist hier von *sozialen* Vorurteilen, in Abgrenzung zu *individuellen* Vorurteilen zu sprechen, das heißt Vorurteile die nicht Produkte von individuellen Einstellungen und Erfahrungen sind, sondern Vorurteile als Gruppenphänomene, die nur im gesellschaftlichen Zusammenhang verstehbar sind, in dem sie sich herausgebildet haben. Vorurteile sind Einstellungen und deshalb nicht nur Meinungen, sondern sie implizieren auch eine Bereitschaft sich in einer spezifischen Situation in bestimmter Weise zu verhalten. (vgl. Nicklas/Osterman, 1984: 16) Einstellungen sind Reaktionsmuster die in bestimmten Situationen und Kontexten wiederholt auftreten, eine Einstellung entsteht dann, wenn eine Person

> *„[…] im Laufe ihrer Lern- und Erfahrungsprozesse bestimmte Reaktionsbereitschaften entwickelt haben, d.h. eine Geneigtheit zeigen, auf diese Gegenstände, Personen oder Personengruppen oder Sachverhalte in bestimmter Weise sowohl affektiv-emotional wie auch in ihrem Verhalten (verbal […] handlungsmäßig […]) über einen relativ langen Zeitraum hinweg relativ ähnlich zu reagieren." (Barres, 1978: 35)*

Nach Davis sind Vorurteile eine Subkategorie von Einstellungen und haben dementsprechend drei verschiedene Aspekte: den kognitiven, den affektiven und den konativen Aspekt:

1) Der *kognitive* Aspekt umfasst Vorstellungen und Bilder von Objekten. Vorurteile sind in diesem Fall Vorstellungen die wir über gewisse Menschen oder Menschengruppen hegen.
2) Vorurteile sind außerdem stark *affektiv* besetzt und stehen in enger Beziehung zur Gesamtmotivation und dem Gefühlsleben der jeweiligen Person.
3) Der *konative* Aspekt des Vorurteils meint den Verhaltensaspekt. In diesem Fall sind die Vorurteile als Dispositionen für eine Handlungsbereitschaft bzw. das Verhalten zu verstehen. (vgl. Davis, 1964: 51f.)

Vorurteile sind also Einstellungen welche sich dadurch auszeichnen, dass sie meist negativ sind, sich sehr hartnäckig halten wenn sie erst etabliert sind und die sich auch durch neue Erfahrungen und Informationen nur schwer oder gar nicht berichtigen lassen.

Um eine Handlungsfähigkeit durch Kategorienbildung zu sichern, müssen diese Kategorien und Schemata so stabil und widerspruchsfrei als möglich sein, sonst müssen sie mit großem Aufwand wieder verändert oder an neue Informationen und Bedingungen angepasst werden. Folglich werden nach dem Konsistenz-Prinzip jene Informationen selektiert und ausgesucht, die mit den bereits vorhandenen Kategorien konsistent sind und sie weiter bestärken. (Sommer, 1991: o.S.)

2.3. Das Feindbild

„Feinde zu haben, ist die älteste Gewöhnung des Menschen und folglich das stärkste Bedürfnis." (Nietzsche, 1965: 280)

Da sich der Begriff des Feindbildes primär auf zwei sozialpsychologische Begriffe, das Vorurteil und das Stereotyp beruft und anhand der theoretischen Vorüberlegungen aufgezeigt wurde, dass Stereotype positiv, neutral oder negativ konnotiert sein können, während bei Vorurteilen meist die negative Komponente betont wird, konstituiert sich das Feindbild in meiner Arbeitshypothese aus einer Verdichtung bzw. extremen Ausprägung (negativer) Vorurteile bzw. negativer nationaler Stereotype, die relativ stabil sind und einem starken Drang zur Verallgemeinerung folgen. (vgl. Ostermann/Nicklas, 1984: 45)

Dieser sehr stark negative Charakter des Feindbildes kann sogar zur gewollten, oder tatsächlich umgesetzten Vernichtung des Feindes führen. Sommer und Theobald definieren das Feindbild als:

> *„[…] a very negative, highly emotional prejudice against peoples, countries, or ideologies. This prejudice my include the fantasy or even the action of destroying the other." (Sommer/Theobald, 1986: 1[1] zit. nach Flohr, 1991: 26)*

Auch bei Spillmann und Spillmann handelt es sich bei Feindbildern um Wahrnehmungsmuster die ausschließlich negative Bewertungen beinhalten. (vgl. Spillmann/Spillmann, 1989: 3) Die Autoren sprechen von einem „Syndrom des Feindbildes", (Spillmann/Spillmann, 1989: 3) das sich an sieben typischen Merkmalen festmachen lässt:

[1] Sommer, Gert/Karl-Günther Theobald (1986): Misinformation and the Enemy Image. Theoretical Considerations and an Empirical Study. Paper presented at the 1986 Annual Scientific Meeting of the International Society of Political Psychology. Amsterdam.

1.) *Misstrauen:* Alles was vom Gegner, bzw. vom Feind kommt, wird als schlecht qualifiziert oder entsteht zumindest aus unredlichen Motiven.
2.) *Schuldzuschiebung:* Der Feind ist schuld an der Spannung bzw. an den negativen Aspekten des unheilvollen Zustandes.
3.) *Negative Antizipation:* Alles was der Feind unternimmt, geschieht aus der Motivation heraus uns zu schaden.
4.) *Identifikation mit dem Bösen:* Der Feind ist die Verkörperung all dessen was wir ablehnen, er ist das Gegenteil dessen, was wir sind und was wir anstreben und er will unsere Werte vernichten, in Folge dessen muss er selbst vernichtet werden.
5.) *Nullsummendenken:* Alles was dem Feind nützt, das schadet uns und umgekehrt.
6.) *De-Individualisierung:* Jeder der zur Gruppe des Feindes gehört, ist eben dadurch unser Feind.
7.) *Empathieverweigerung:* Zwischen uns und unserem Feind gibt es keinerlei Gemeinsamkeiten, keine Informationen können uns von unserer Feind-Auffassung abbringen und alle empathischen, menschlichen Gefühle dem Feind gegenüber sind gefährlich und unangebracht. (vgl. Ebd.)

Die Entstehung des Feindbildes hängt nach Spillmann und Spillmann mit der kindlichen Entwicklung zusammen und ist nicht als Aufbauprozess zu begreifen, sondern ist vielmehr ein Abbau und zwar eine „[…] Regression auf archaische Reaktionsmuster oder auf frühkindliche Emotionen, bzw. Wahrnehmungs- und Erkenntnismuster“ (vgl. Ebd.: 13) Der Mensch verliert an seiner kognitiven und emotionalen Differenziertheit. Während die Kategorienbildung an sich notwendig ist um sich in der Umwelt überhaupt orientieren zu können, ist ihre Ausgestaltung in Feindbilder nach Spillmann und Spillmann ein „pathologisches Extrem“, da sie von einer extremen Realitätsverzerrung geprägt sind und von einer stark dichotomischen, undifferenzierten Einteilung von Gut und Böse, Freund und Feind leben:

> *„Feindbilder nun sind ein pathologisches Extrem dieser überlebenswichtigen Funktionen von Abgrenzung, Kategorisierung, und Unterscheidung, da sie einer Rückentwicklung auf frühkindliche Affekt-, Wahrnehmungs- und Erkenntnismuster entsprechen.“ (Spillmann/Spillmann, 1989: 30)*

Feindbilder beinhalten also wie bereits erwähnt Stereotype und Vorurteile um sich in der Umwelt durch Abgrenzung und Kategorisierung zurechtzufinden, indem sie die Komplexität der Realität reduzieren. Dennoch unterscheiden Spillmann und Spillmann hier

die Funktion der Feindbilder von der Funktion der Stereotype. Bei Feindbildern handelt es sich demnach nicht mehr bloß um Orientierungshilfen bzw. Orientierungshypothesen, sondern sie sind vielmehr Orientierungs*diktate*, indem sie bestimmte Menschengruppen als Verursacher für die missliche Lage identifizieren. Es werden nicht mehr nur Kategorisierungen vorgenommen, sondern sie gehen einher mit stark negativen Wertungen und Schuldzuweisungen. (vgl. Spillmann/Spillmann, 1989: 29f.)

Daniel Frei untersuchte die gegenseitige Einschätzung der UdSSR und der USA und spricht bei der Konstruktion von Feinbildern von drei Elementen der gegenseitigen Einschätzung:

1) Vergleichbar mit dem Fremdstereotyp geht es zunächst um das Bild vom Partner bzw. vom Gegner (oder auch „Feindbild"). Dieses Bild subsumiert unter anderem auch die angenommenen handelsleitenden Eigenschaften, Absichten und Fähigkeiten des Gegners.
2) An zweiter Stelle steht das Selbstbild das beide Seiten von sich haben, also die eigenen Eigenschaften, Absichten und Fähigkeiten.
3) An dritter Stelle beschreibt Frei ein Metabild. Dieses Metabild meint das vermutete Bild das der Gegner von einem hat, also die Spiegelung des Selbst in den Augen des Gegners.
   (vgl. Frei, 1989: 222)

Feindbilder verweisen, wie auch Stereotype, zugleich immer auch auf das Selbstbild. Unsere Identität hängt stark von einer Gruppenzugehörigkeit ab, sie hilft uns dabei zu definieren, wer wir sind. Schneidet die eigene Gruppe im sozialen Vergleich mit Fremdgruppen positiv ab, führt dies zu einer positiven sozialen Identität des Individuums. (vgl. Weller, 2002: 53)
Durch soziale Vergleiche soll also die eigene Gruppe von der Fremdgruppe positiv abgegrenzt werden, Tajfel spricht von der „[…] Schaffung oder Erhaltung einer Differenzierung oder einer <positiven Unterscheidbarkeit>." (Tajfel, 1982: 56) Dementsprechend suchen Menschen auch innerhalb nationaler und ethnischer Gruppen nach einer positiven sozialen Identität und hoffen auf die Überlegenheit der eigenen Gruppe:

> *„Hieraus resultieren Verzerrungen und Idealisierungen, im Extremfall ein Freund-Feind-Schema, das bezüglich der eigenen Gruppe vornehmlich positive und bezüglich der Außengruppe vor allem negative Vorstellungen enthält." (Weller, 2002: 53)*

Die Stabilität der Feindbilder liegt auch daran, dass man jeglichen Kontakt und Informationsaustausch mit dem Feind möglichst vermeidet. (vgl. Flohr, 1991: 30) Dadurch, dass Feindbilder die eigene Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen erleichtern und die soziale Kohäsion und Identität stärken, haben sie auch eine Entlastungsfunktion. Die eigenen Ängste, Schuldgefühle, Fehler und Aggressionen werden auf einen vorgestellten oder tatsächlichen Feind übertragen. (vgl. Lippert/Wachtler, 1988: 82) Würde jeder innerhalb einer Gemeinschaft seine Aggressionen je nach Belieben entladen, dann würde dies die Stabilität und Handlungsfähigkeit der Gruppe gefährden. Durch Feindbilder können die Aggressionspotentiale kanalisiert und auf Zielobjekte außerhalb der Gesellschaft gerichtet werden. Damit wird die Gefahr von internen Auseinandersetzungen gedämmt und das Machtgefüge innerhalb der Gruppe gestärkt. (vgl. Flohr, 1991: 24f.) Mitscherlich konstatiert: „Die Ablenkung der Triebspannung nach außen […] ist gleichsam der ökonomische Trick zur Erhaltung des Gruppengleichgewichts." (Mitscherlich, 1962: 12[2] zit. nach Flohr, 1991: 125) Angesichts dessen ist es nicht weiter verwunderlich, dass Feindbilder die bereits etabliert sind, nur sehr schwer wieder modifiziert werden können. Differenzen zwischen Eigen- und Fremdgruppe werden überbetont, während innergruppale Unterschiede nicht wahrgenommen oder übersehen werden. (vgl. Weller, 2002: 54) Folglich werden neue Informationen je nach Bedarf selektiert und gefiltert, bzw. gegenteilige Informationen abgelehnt, oder als Ausnahme der Regel gesehen:

> *„Es gibt so etwas wie ein Konsistenzprinzip, das dafür sorgt, daß Feindbilder stabil bleiben. Informationen werden selektiv wahrgenommen und gespeichert; dem Feindbild widersprechende werden umgedeutet; solche, die nicht in das vorgefaßte Schema passen, werden abgewertet: Wer einmal einem freundlichen Russen begegnet, der kann schnell sagen: »Das war ja eine Ausnahme.« [...] Je extremer das Bild vom andern ist, desto resistenter ist es gegen Änderungen durch abweichende Informationen."(Bolm, 1985: 51)*

2.4. Feindbilder und Kriegsführung

> *„Jedes Gemeinwesen, jede staatlich-politische Gemeinschaft bedarf eines Mindestmaßes an vor allem national begründeter Identität und damit entsprechender Identifikationsfähigkeit der Bürger mit ihrem Gemeinwesen […]". (Scholz, 2004: 13)*

Damit eine Nation überhaupt entstehen kann, braucht es die Durchsetzung des nationalen Gedankens in der Bevölkerung, das kann durch Symbole wie Fahnen und Hymnen, oder durch Denkmäler, nationale Festlichkeiten etc. geschehen. Diese Mittel zur sogenannten

[2] Mitscherlich, Alexander (1962): Revision der Vorurteile. In: Der Monat 14. Jahrgang, Heft 165, S. 7-21.

„inneren Nationsbildung" kommen meist aus der Gesellschaft und werden dann nach der Entstehung des Nationalstaats, also der „äußeren Nationsbildung“ von den politischen Eliten weitergeführt und weiter ausgebaut. (vgl. Jansen, 2007: 28f.) Nun etabliert die nationalstaatliche Einteilung der Welt aber auch neue Gegensätze, die Wahrnehmung von Zugehörigkeit und Fremdsein prägt sich aus, wer sich nicht anpassen wollte, wurde ausgegrenzt. Je stärker das Prinzip der ethnischen Homogenität durchgesetzt werden sollte, desto mehr mussten die Unterschiede und Gemeinsamkeiten überbetont werden. Durch die Konstruktion von Fremd- und Feindbildern können soziale Ungleichheiten legitimiert und auch neue erzeugt werden. (vgl. Yildiz, 2007: 8) Senghaas beschäftigte sich vor allem mit Freund-Feind Bildern, Stereotypen und Vorurteilen in Verbindung mit Abschreckungspolitik und bezeichnet Feindbilder als konstitutiven Bestandteil dieser Politik, die der Legitimation der eigenen Aufrüstung und Verteidigungsmaßnahmen dienen:

> *"Die Abschreckungspolitik ist in diesem Sinne eine Politik umfassender präventiver Notstandsmaßnahmen für denkbare und mögliche internationale Konflikte. Sie lebt in der* Erwartung der schlimmsten aller Möglichkeiten. *[Herv. i. Orig.] Dabei überlebt sie nur durch eine laufend neu zu schaffende Legitimierung. Ihre sozialpsychologische Rechtfertigung gewinnt sie durch die Propagierung von teilweise intensiven* Feindbildern*, [Herv. i. Orig.] die ihrerseits wiederum, direkt oder indirekt, das Spektrum möglicher Konflikterwartungen bestimmen. [...] Auf der Basis von Feindbildern [...] läßt sich jegliche Verteidigungsmaßnahme potentiell rechtfertigen. Darüber hinaus erzwingt die Existenz ungeheuerlicher Zerstörungspotentiale zumindest punktuell äußerst intensive Feindbilder" (Senghaas, 1972: 42)*

Diese Abschreckungspolitik mithilfe von Feindbildern fördert so eine wechselseitige Drohrhetorik und den Rüstungswettlauf von Nationen. Dafür müssen die Feindbilder von politischen Eliten fortwährend gefestigt und verstärkt werden. (vgl. Senghaas, 1981: 193) Die Zuweisung von Schuld bzw. einer Sündenbock-Funktion des Gegners dient also auch der Delegation von Schuld und in weiterer Folge der Sinnstiftung. Der Feind wird als böswilliger Verursacher des unheilvollen Zustandes diffamiert und somit wird auch dem propagierten Krieg gegen ihn eine Berechtigung zugesprochen. (vgl. Benz, 1996: 16) Hier kommt wieder die Deutung der Realität und die Doppelmoral ins Spiel, das heißt dieselben Handlungs- bzw. Verhaltensweisen können bei Akteuren der eigenen Gruppe gänzlich anders wahrgenommen werden, als bei Mitgliedern der Fremdgruppe: „Rüstung kann in einem Fall Aufrüstung mit aggressiver Tendenz sein, im anderen eine Verstärkung der eigenen defensiven Mittel.“ (Lippert/Wachtler, 1988: 81) Senghaas geht bei Feindbildern von Fehlwahrnehmungen aus die nicht der Realität entsprechen, er spricht also von einem „falschen“ Bild des Feindes. (vgl. Senghaas, 1972: 81) Diese Annahme wird aber in

späteren Erklärungsansätzen widerlegt. Ein Feindbild muss nicht zwangsläufig eine falsche Wahrnehmung der Realität sein, die Vorstellung des Feindbildes kann durchaus als reale Gefahr empfunden werden. Die Bedrohungsvorstellungen die im Zusammenhang mit den Feindbildern stehen, können laut Lippert und Wachtler sowohl berechtigt, als auch bloßes Produkt der Vorstellung sein. (vgl. Lippert/Wachtler, 1988: 78) Feindbilder lassen sich hiernach von Fehlwahrnehmungen insofern unterscheiden, als dass sie, ähnlich wie Vorurteile, eine affektive Komponente beinhalten und einen ausschließlich negativen Charakter haben, sie sind deshalb auch schwieriger wieder zu berichtigen. (vgl. Benz, 1996: 11; Ostermann/Nicklas; 1984: 16f.) Fehlwahrnehmungen hingegen bezeichnen lediglich eine, wie der Name schon sagt, fehlerhafte Wahrnehmung der Realität. (vgl. Levy, 1983: 79) Wolfgang Benz geht so weit zu sagen, dass Realität gar eine Voraussetzung sei, um Feindbilder überhaupt erst effektiv aufbauen und instrumentalisieren zu können: „[…] ein Körnchen solcher Wahrheit muß dem Vorurteil zugrunde liegen, damit es breite Wirksamkeit entfalten kann.“ (Benz, 1996: 12)

Bedrohungsvorstellungen, ob berechtigt oder nicht, stehen in einem engen Zusammenhang mit Feindbildern und lassen den Gegner zum Feind werden: „Generally, the idea of the enemy connotes something or someone we perceive to be threatening, harmful, or injurious to our welfare or wishes.“ (Finlay/Holsti/Fagen, 1967: 1) Auch die Intensität des Feindbildes variiert je nach Stärkegrad des subjektiv empfundenen Bedrohungsgefühls. (vgl. Finlay/Holsti/Fagen, 1967: 3) Ein extremes Feindbild entsteht dann, wenn der Feind als akute Bedrohung mit hohem Aggressionspotential wahrgenommen wird und er sich in unmittelbarer räumlicher oder zeitlicher Nähe befindet. Eine zeitnahe Konfrontation wird daher als wahrscheinlich eingestuft. (vgl. Flohr, 1991: 32) Umgekehrt kann mit der Konstruktion von Feindbildern auch eine Überhöhung von Nicht-Feinden zu Freunden erfolgen. (vgl. Lippert/Wachtler, 1988: 82)

Nach Spillmann und Spillmann können sich Konflikte, Spannungen, Meinungsverschiedenheiten immer stärker intensivieren, wobei der Eskalationsprozess stufenweise verläuft:

1. Eskalationsstufe: Diese niedere Eskalationsstufe meint alltägliche Konflikte und Meinungsverschiedenheiten, die durch das Bemühen und gegenseitige Empathie beider Parteien gerecht gelöst werden können.

2. Eskalationsstufe: In dieser Stufe schwanken die Parteien zwischen Kooperation und Kompetition, es dominieren aber die jeweiligen Eigeninteressen. Informationen werden nur mehr wenig differenziert aufgenommen, es gilt den anderen durch Argumente zu überzeugen und für sich zu gewinnen, man will die Position des Stärkeren einnehmen.

3. Eskalationsstufe: Hier wird die verbale Stufe verlassen und es kommt zu irgendeiner Art von Handlung. Die Schwierigkeit einer gemeinsamen Problemlösung nimmt zu, auch der Druck und die Entschlossenheit bei beiden Gruppen wachsen. Die Ebene der Sachlichkeit wird verlassen und die Auseinandersetzung wird zunehmend emotionaler. Es folgt die gegenseitige negative Stereotypisierung. Damit wächst auch der Konformitätsdruck innerhalb der Gruppe, abweichende Meinungen werden immer weniger akzeptiert. Auch wenn die Empathiebereitschaft sukzessive schwindet, hat der Gegner noch ein Gesicht, eine Identität.

4. Eskalationsstufe: Auf dieser Stufe schwindet die Empathiebereitschaft gänzlich, man ist nicht mehr bereit die Gefühle, Einstellungen und Sichtweisen des Gegners zu erfühlen und anzunehmen. Es wird nicht mehr individuell differenziert sondern in dichotomische Gut-Böse-Schemata eingeteilt. Der andere wird als böse und bedrohlich wahrgenommen, es herrscht ein wechselseitig stark verzerrtes Wahrnehmungsbild.

5. Eskalationsstufe: Die Eskalation hat sich so intensiviert und dramatisiert, dass die Gegensätze ideologisiert und verabsolutiert werden. Es wird kaum mehr persönliche Verantwortung wahrgenommen, es geht um Ideologien, um das Selbst- und Weltbild, der Einzelne versteht sich fast ausschließlich als Teil der Gruppe, die Gegenseite wird dehumanisiert und nur mehr als Feindbild wahrgenommen. Der andere soll besiegt werden, auch unter der Gefahr der eigenen Vernichtung. (vgl. Spillmann/Spillmann, 1989: 24-29)

Einige wenige Leute, die politische Elite, treffen die Entscheidung zum Krieg. Doch die Bevölkerung des Landes muss die Konsequenzen dieser Entscheidung mittragen. Sie muss mit Entbehrungen leben, den Tod von Angehörigen und Freunden betrauern, am Schlachtfeld töten oder vielleicht selbst mit dem Leben bezahlen. Die Bevölkerung muss also von der Notwendigkeit des Krieges überzeugt werden um all dies auf sich zu nehmen. (vgl. Flohr, 1991:125)

Auch die beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts wurden von den herrschenden Klassen organisiert. Hier erfuhr die Mobilisierung der Massen einen neuen Höhepunkt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der kapitalistische Konkurrenzkampf immer

intensiver, es wurde verstärkt versucht sich auch international Rohstoffe, billige Arbeitskräfte und Exportmittel, etc. zu sichern. Der Wettkampf des industriellen Kapitalismus funktioniert nach dem Prinzip des Stärkeren, der Schwächere bleibt auf der Strecke. (vgl. Kühnl, 1983: 1303f.) Um in diesem Kampf mit den Nationen erfolgreich sein zu können, werden die Machtmittel des Staates eingesetzt. Auch das Wettrüsten hat hier seinen Ursprung:

> *„[…] das Wettrüsten hat also seinen wirklichen Triebkräften nach überhaupt nichts zu tun mit der ‚kommunistischen Gefahr' – sei es einer realen oder eingebildeten. […] Es hat seinen Ursprung vielmehr im Konkurrenzkampf der kapitalistischen Staaten um die Verteilung und Beherrschung der Welt." (Kühnl, 1983: 1304)*

Aber auch in früheren Perioden wurde bereits versucht Kriege als notwendiges Übel darzustellen, als Nutzen für die Allgemeinheit, um die Zustimmung bzw. zumindest die Hinnahme der Bevölkerung von Rüstung und Krieg zu erreichen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die Vorbereitung und Durchführung von Kriegen durch den enormen Fortschritt von Wirtschaft und Technik, ohne die Bereitschaft der breiten Massen auch gar nicht mehr möglich. (vgl. Kühnl, 1983: 1304)

Die bereits angesprochenen Merkmale des Feindbildes wie negative Bewertung, Schuldzuschiebung, Empathieverweigerung, De-individualisierung bzw. Dehumanisierung etc. spielen daher insbesondere bei Kriegen und deren Vorbereitung eine große Rolle. Die Opfer der gegnerischen Seite haben keinen Wert, denn sie werden nicht mehr als Mitmenschen angesehen, sondern lediglich als anonymes Subjekt der feindlichen Gruppe. Dadurch, dass dem Feind die alleinige Schuld am Krieg zugeschoben wird, wird alles Handeln als grundsätzlich negativ interpretiert (worst-case-Denken). (vgl. Sommer, 2004: 305f.) Durch das Feindbild als Resultat eines Eskalationsprozesses, wird das Töten des Feindes für eine breite Bevölkerungsschicht überhaupt erst möglich:

> *„Persönliche Verantwortung, Schuldgefühle, Skrupel, Gewissens-Angst, moralisch-ethische Normen – alles grundlegende Elemente der Einfühlung – verschwinden in bezug [sic!] auf den Umgang mit dem Feind, der oft gar nicht mehr als Mensch wahrgenommen wird. Ohne die üblichen Hemmungen und Barrieren in sich zu spüren, wird der Mensch fähig, zu töten und zu quälen" (Spillmann/Spillmann, 1989: 32)*

Feindbilder hatten in den früheren Kriegen also vor allem auch die Funktion, Tötungshemmungen abzubauen. Hier standen sich die Soldaten am Schlachtfeld noch direkt gegenüber, deshalb musste der Hass in hohem Maße geschürt werden. (vgl. Nicklas, 1985: 101) Diese funktionale Bedeutung der Feindbilder gilt vor allem im Zusammenhang

mit dem Ersten Weltkrieg, ist aber auch im Zweiten Weltkrieg noch von Bedeutung, wenngleich hier materielle Ressourcen wichtiger wurden als personelle. (vgl. Flohr, 1991: 128) Die zunehmende Technisierung des Krieges nach dem zweiten Weltkrieg verhinderte die direkte Konfrontation der Soldaten, für die Bedienung von komplexen Waffensystemen ist der Hass auf den Feind nicht mehr von so starker Bedeutung. (vgl. Nicklas, 1985: 101) Damit veränderte sich auch die Qualität des Feindbildes:

> *„So ist ein Wandel von den nationalstaatlichen Feindbildern (‚Erbfeind Frankreich') des 19. Jahrhunderts, die eine enge Beziehung zu den nationalen Stereotypen hatten, zu systembezogenen festzustellen, die eher als ideologische Unterschiede verstanden werden (‚Weltkommunismus')." (Nicklas, 1985: 100f.)*

Feindbilder in den hochgerüsteten Industriestaaten haben aber deshalb nicht an Wirkung und Bedeutung verloren. Sie sind nach wie vor wichtig für die Legitimation von administrativen Entscheidungen. Es bedarf weiterhin an neuen Bedrohungsszenarien zur Rechtfertigung der ständigen militärischen Aufrüstung und deren Finanzierung. (vgl. Flohr, 1991: 129)

> *„Um die steigenden militärischen Ausgaben zu rechtfertigen, sind Regierungen dazu gedrängt, bösere Feindbilder und schreckenerregendere Bilder der Bedrohung unter der Bevölkerung und in den Reihen ihrer eigenen hohen Militärs und Zivilbeamten zu propagieren."(Deutsch, 1986: 44)*

3. Film und Stereotyp

Der Film ist ein Medium welches häufig bewusst oder unbewusst Stereotype einer Gesellschaft widerspiegelt und sich in diesem Sinne für eine Auseinandersetzung mit verschiedenen etablierten Bildern fremder Nationen eignet. (vgl. Schweinitz, 2006: 3) Überhaupt spielen Medien eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Verbreitung solcher Schemata, denn sie machen Stereotype *verfügbar* indem sie bereits bestehende stereotype Erfahrungswerte visuell und narrativ tradieren und leichter *zugänglich*, indem sie den Abruf dieser stereotypen Wissensbestände erleichtern. (vgl. Appel, 2008: 324)

Schweinitz konstatiert: „Mit Recht kann man Filme als Dokumente untersuchen, in denen sich die sozial umlaufenden Menschenbilder reflektieren […]" (Schweinitz, 2006: 3). Denn auch im Film gibt es Stereotype, Schemata bzw. Schablonen die wiederholt benutzt werden bis sie schließlich konventionalisiert sind. (vgl. Schweinitz, 2006: 43) Das Stereotyp im filmischen Kontext hat aber nicht zwangsweise eine negativ wertende Färbung wie sie in der Sozialpsychologie immer wieder diagnostiziert wird. (Flückiger, 2001: 176)

Wuss bezeichnet Stereotype als Strukturen, die in Film und Fernsehen wiederholt benutzt werden, um „Invarianten der Wahrnehmung“ (Wuss, 1992: 26) zu bilden, welche dann als Vorwissen bei den Zuschauern vorausgesetzt werden können. Wuss unterscheidet drei Typen filmischer Strukturen: 1) Perzeptionsgeleitete Strukturen, 2) Konzeptgeleitete Strukturen und 3) Stereotypengeleitete Strukturen. Stereotype können erst durch häufige Wiederholungen in verschiedenen Filmwerken beim Publikum etabliert werden. Wenn sie aber erst als Konstante im Langzeitgedächtnis gespeichert und stabilisiert sind, können die Stereotypenstrukturen immer wieder abgerufen und kaum wieder vergessen werden. Der Rückgriff auf den Erfahrungshorizont erfolgt bei den Zuschauern meist unbewusst, da der Vorgang bereits habitualisiert ist und dementsprechend nicht in vollem Maße nachvollzogen werden kann. (vgl. Wuss, 1992: 27f.) Auch Schweinitz spricht von einer Medienkompetenz beim Filmpublikum, die sich eben daraus ergibt, dass bestimmte Figurentypen und stereotype Handlungselemente, aber auch Musikelemente sich intertextuell oft wiederholen und bei den Zuschauern gängige Rezeptionskonventionen und Erwartungen etablieren. (vgl. Schweinitz, 2006: xii.)

Die Analyse von Stereotypen im Film kann laut dem Filmwissenschafter Jörg Schweinitz auf narrativer oder ästhetischer Ebene stattfinden, denn Stereotypisierungen finden sowohl auf der Figurenebene, der Handlungsebene als auch auf Ebene des Schauspiels, Bildes und Tons statt, deshalb kann man auch nicht pauschal von *dem* filmischen Stereotyp an sich sprechen, sondern muss die jeweilige Perspektive mitdenken. (vgl. Schweinitz, 2006: 43) Diese drei Ebenen sollen im Folgenden beleuchtet werden.

3.1. Ebene der Figuren

Schweinitz unterscheidet zwischen einer sozialpsychologischen Konstruktion von Stereotypen und einem narrativen Figurenstereotyp. (vgl. Schweinitz, 2006: 42-50) In der Sphäre des Films ist Ersteres angelehnt an die reale Lebenswelt. Stereotype sind hier Vorstellungen und Bilder über bestimmte Gruppen und basieren primär auf „Bilder vom Anderen“, die bereits im Alltagsbewusstsein etabliert sind. Die Figuren der Narration können Menschenbilder sowohl repräsentieren als auch Vorstellungen der Zuschauer selbst prägen und formen. (vgl. Schweinitz, 2006: 43f.). Bezüglich der Untersuchung von Filmfiguren stellt sich hier die Frage, ob und wie die filmischen Figuren stereotype Menschenbilder von verschiedenen Nationen, Minoritäten oder anderen Gruppen repräsentieren und beeinflussen. Sie beziehen sich dabei auf Vorbilder der sozialen Realität.

Sozialpsychologische Stereotype repräsentieren also z.B. *den* Deutschen, *den* Amerikaner, *den* Japaner usw.. (vgl. Schweinitz, 2006: 49)

Dieser sozialpsychologischen Kategorie des Stereotyps stellt Schweinitz narrativ-genreimmanente Figurenstereotype gegenüber, zum Beispiel Figuren aus Westernfilmen, welche imaginär und intertextuell geprägt und genregebunden sind. (vgl. Schweinitz, 2006: 50) Sie beziehen sich nicht oder nur latent auf die soziale Realität und müssen nicht unbedingt mit dem sozialpsychologischen Konstrukt vom Stereotyp in Verbindung stehen, eine teilweise Überlappung ist aber möglich und die Unterscheidung der Arten von Stereotypen daher nicht immer trennscharf möglich. (vgl. Schweinitz, 2006: 49) Schweinitz bemerkt:

> *„Sind Stereotype im ersten Sinn also durch ihre sozialpsychologische Funktion als Realitätskonstruktionen mit Konsequenzen für die* Lebenswelt *[Herv. i. Orig.] definiert, so kann im zweiten Sinne die Funktion als relativ autonomes konventionelles Konstrukt für* intertextuelle Welten der Imagination *[Herv. i. Orig.] in den Vordergrund treten." (Schweinitz, 2006: 50)*

3.2. Ebene der Handlung

Nicht nur Figurenkonstrukte werden durch intertextuelle Wiederholungen konventionalisiert, auch Handlungsabläufe und –konstruktionen können durch stetige Wiederholung eine stereotype Struktur aufweisen. (vgl. Schweinitz, 2006: 53)

> *„Ob in Mantel-und-Degen-Filmen, in Abenteuer-, Detektiv-, Gangster- oder Science-Fiction-Filmen, in Thrillern oder Horrorfilmen, in Melodramen oder Slapstick-Komödien – überall bewältigt eine jeweils mehr oder weniger konventionelle Typage im Genre übliche Standardsituationen und Handlungsabläufe." (Schweinitz, 2006: 57f.)*

Bereits erprobte Handlungsmuster, welche in der Erwartungshaltung des Publikums verankert sind, werden wiederholt eingesetzt, um erwünschte Effekte in der Publikumsrezeption zu erreichen, z.B. Identifikation mit oder Distanzierung von der Figur, Spannungsaufbau oder um Emotionen zu aktivieren uvm.. In Spannungsfilmen etwa werden häufig Handlungskonventionen wie die „Rettung in letzter Sekunde" eingesetzt. (vgl. Schweinitz, 2006: 58) Auch Wuss bemerkt, dass sich wiederholende Handlungsmuster ein filmkulturelles Vorwissen beim Publikum generieren und auf Basis dieses Vorwissens spezifische Erwartungen aufgebaut werden. In der Komödie erwartet das Publikum ein Happy-End, in der Tragödie die Katastrophe und den anschließenden Untergang des Protagonisten. Wuss spricht beim Genre daher auch von einer „Stereotypenbildung zweiter Ordnung", (Wuss, 1993: 155) da beliebte Genres nur eine

limitierte Zahl von Handlungsverläufen aufweisen. Narrative Stereotype sind oft vernetzt und bilden Repertoires wiederkehrender Handlungselemente. Schweinitz konstatiert:

> *„Die klassischen Filmgenres sind […] nichts anderes als offen strukturierte Repertoires von narrativen Stereotypen, die als vernetzte kulturelle Erfahrungs-, und Wissensbestände funktionieren." (Schweinitz, 2006: 58)*

Wie auf Ebene der Figuren auch, basieren die dem Genre inhärenten Regeln und Normen nicht auf der realen Lebenswelt der Rezipienten, sondern die Erwartungen und Erfahrungswelten der Zuschauer sind Referenzen auf imaginäre Sphären. (vgl. Ebd.: 58)

3.3. Ebene des Schauspiels, Bildes und Tons

Auch im Bereich Schauspiel, Bild und Ton haben sich mit der Zeit gewisse Strukturen und Muster etabliert. Auf der akustischen Ebene zum Beispiel hat sich in Science-Fiction Filmen ein bestimmter „Klang des Weltraums" durchgesetzt und auch in anderen Genres lassen sich auditive Signaturen finden. (vgl. Ebd.: 62f.) Laut Flückiger werden vor allem Signale häufig stereotypisiert. Dazu gehört zum Beispiel das Glockenläuten, welches in vielen Filmen mit dem Tod assoziiert wird. Hören die Zuschauer nun Glocken im Film läuten, kommt es zu einer emotionalen Antizipationstätigkeit, z.B. Weinen. (vgl. Flückiger, 2001: 179) Auch Faustschläge in einer Prügelei werden in Filmen oft mit dumpfen Geräuschen untermalt, obwohl diese in der Realität kaum Geräusche verursachen. (vgl. Ebd.: 141)

Schauspielererische Stereotype lassen sich im Laufe der Zeit in verschiedene Filmstilen und Genres wiederfinden. Sie zeigen sich in Gestik, Mimik und Intonation. In Stummfilmen sind beispielsweise der posenhafte Darstellungsstil und die übertriebene Gestik auffallend. Auch hier haben sich aus einer Vielzahl von Darstellungsalternativen bestimmte Schauspielmuster etabliert und durchgesetzt, die nicht auf reale Muster der Lebenswelt zurückzuführen sind, sondern der Bühnenimagination entspringen. (vgl. Schweinitz, 2006: 64f.) Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als der Naturalismus dominierte, wurde das standardisierte Ausdrucksrepertoire der Schauspieler zunehmend als obsolet betrachtet, es wurde nicht mehr als natürlich, sondern als übertrieben, unglaubwürdig und aufgesetzt empfunden. Der Film bot neue Möglichkeiten, die konventionellen Schauspielmuster zu unterlaufen und forderte mehr Natürlichkeit und Alltagsnähe. (vgl. Ebd.: 70) Der Schauspieler sollte sich nicht bloß in seine Rolle hineinversetzen, sondern sie selbst leben, um die Figur authentisch darstellen zu können. (vgl. Hickethier, 1993: 164) Nichtsdestotrotz haben sich viele schauspielerische Stereotype erhalten und es bilden sich

in verschiedenen Genres und Epochen auch immer wieder neue konventionelle Darstellungsstile heraus. (vgl. Schweinitz 2006: 73)

Bestimmte Filmbilder und Bildkompositionen kehren immer wieder, auch sie sind gekennzeichnet von Reduktion und Schematisierung, Schweinitz spricht auch von verfestigten ikonographischen Mustern. (vgl. Ebd.: 76f)

Nilsen Vladimir beschreibt in *The Cinema As A Graphic Art*, dass auf allen Ebenen der Konstruktion eines Filmbildes Stereotypen wahrnehmbar sind. Insbesondere weibliche Gesichter werden visuell oft ähnlich in Szene gesetzt und zielen dabei primär auf das männliche Begehren ab. Dabei werden Elemente der Lichtführung oder Bildinszenierung mit der Darstellung gekoppelt. (vgl. Nilsen, 1957: 176-179[3] zit. nach Schweinitz, 2006: 76) Nilsen spricht zum Beispiel von Close-Ups weiblicher Gesichter, die durch die spezifische Komposition von Frisur, Licht und Schminke zu einer Art filmischer Ikonographie stilisiert werden:

> *„A fetishised image of a woman is created with a clear light aureol around her head, shining eyes, clearly defined shadows from the long, painted lashes; a picture reminding one of a mannequin rather than a living human face with individual features essential to it. A soft-focus lens smooths out all the inequality on the face, a soft, diffused frontal light destroys the relief, a strong back light emphasizes only the contoural outlines, and as a result we see on the screen ‚ideally beautiful close-ups, exact copies of the picture-postcard ‚beauties' [….]."(Nilsen, 1957: 177 zit. nach Schweinitz, 2006: 76f.)*

In dieser Arbeit liegt das Augenmerk jedoch auf der sozialpsychologischen Bedeutung des Begriffs Stereotyp und meint damit im Alltagsbewusstsein verfestigte Vorstellungen von Menschen bestimmter Nationen. (vgl Ostermann/Nicklas, 1984: 17f.) Medien können bereits existierende Stereotype verfestigen und verschärfen, indem sie die soziale Identität der anderen Nation oft übertrieben oder diffamierend darstellen. (vgl. Appel, 2008: 324) Gleichzeitig ist dies auch eine Abgrenzungsstrategie zur Wahrnehmung der eigenen Identität, das „Eigene" wird vom „Fremden" klar unterschieden. (vgl. Ostermann/Nicklas, 1984: 40f.**)**

4. Der Kriegsfilm als Genre

Der Film hat sich schon früh dem Thema Krieg angenommen. Bereits 1898 haben Stuart Blackton und Albert E. Smith mit dem Propagandafilm *Tearing Down the Spanish Flag*

[3] Nilsen, Vladimir (1957): The Cinema As A Graphic Art. New York: Hill & Wang.

(USA 1898, Stuart Blackton) die Geburtsstunde des Kriegsfilms eingeläutet. Der Film zeigt einen US-Soldaten, der die spanische Flagge herunterreißt, um dann die amerikanischen Stars and Stripes zu hissen. (vgl. Westwell, 2006: 10f.) Seit dieser Zeit gab es zahlreiche Kriege, die filmisch festgehalten wurden. Die meisten Kriegsfilme haben aber die großen Konflikte des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand, insbesondere die beiden Weltkriege. (vgl. Mikos, 2004: 129f.) Werner Jungeblodt definiert den Kriegsfilm als ein Genre des Spielfilms, welches „[…] den Krieg zum Hintergrund hat oder den Krieg als Thema darstellt." (Jungeblodt, 1960: 2[4] zit. nach Mikos, 2004: 131) Eine engere Definition liefert Steve Neale, welcher Schlachtenszenen als zentralen Bestandteil der Dramaturgie von Kriegsfilmen erachtet:

> *„[…] war films are films about the waging of war in the twentieth century; scenes of combat are a requisite ingredient and these scenes are dramatically central. The category thus includes films set in de First World War, The Second World War, Korea and Vietnam. And it excludes home front dramas and comedies and other films lacking scenes of military combat." (Neale, 2000: 125)*

Damit wäre *Casablanca* (USA 1942, Michael Curtiz) nicht dem Kriegsfilm-Genre zuzuordnen, da er zwar den Krieg dramatisiert, aber nicht visuell in Szene setzt. (vgl. Mikos, 2004: 131) Klein, Stiglegger und Traber weisen darauf hin, dass Schlachtenszenen und kriegerische Auseinandersetzungen Gegenstand vieler Filme verschiedener Genres sind und deshalb den Kriegsfilm nicht ausreichend eingrenzen. Die Autoren sprechen dann von einem Kriegsfilm, wenn er moderne, technisierte Kriege seit dem frühen 20. Jahrhundert behandelt. Dies schließt Filme über Kriege vor dem Ersten Weltkrieg aus, die meist im Historienfilm verortet werden. (vgl. Klein/Stiglegger/Traber, 2006: 10) Paul Virilio spricht zudem von einer Affinität zwischen Krieg und Medien bzw. Krieg und Kino hinsichtlich ihrer Technologie und ihrer Wahrnehmung:

> *„So gibt es keinen Krieg ohne Selbstdarstellung, keine noch so entwickelte Waffe ohne psychologische Mystifikation. Die Waffen sind Werkzeuge nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Wahrnehmung." (Virilio, 1994: 10)*

Aus dieser von Virilio postulierten Wesensverwandtschaft schließen Klein, Stiglegger und Traber, dass Kriegsfilme eben jene historischen Kriege miteinschließen, zu deren Zeitpunkt ihre filmische Reproduktion bereits möglich war und auch wahrgenommen wurde. *Tearing Down The Spanish Flag* um 1898 hat zwar schon den Spanisch-Amerikanischen Krieg

[4] Jungeblodt, Werner (1960): Kriegsfilme – noch und noch. In: Beiträge zur Begegnung von Kirche und Welt, Heft 47. Rottenburg: Akademie der Diözese. S. 2-16.

visuell dramatisiert und damit den Grundstein für nachfolgende Kriegsfilme gelegt, beinhaltet aber nicht das dritte wesentliche Merkmal von Kriegsfilmen: die Kampfszenen. (vgl. Klein/Stiglegger/Traber, 2006: 10f.). Im englisch-amerikanischen Raum spricht man auch vom combat film, der sich vor allem in der Luft, an Land und auf See abspielt. (vgl. Basinger, 2003: 17) Diese werden von manchen Autoren zu den Kriegsfilmen gezählt, von anderen nicht. Nach Mikos sind bei Kriegsfilmen kriegerische Auseinandersetzungen zentral, die in einem realistischen historischen Kontext lokalisiert werden können, in denen die Waffentechnologie und damit verbunden ein großes Zerstörungspotenzial eine große Rolle spielen und in denen Schlachtenszenarien ein wesentlicher Bestandteil sind. (vgl. Mikos, 2004: 132)

Film und Fernsehen haben das Wissen und die Deutung über geschichtliche Ereignisse in entscheidendem Maße mitbestimmt. Informationen über das Kriegsgeschehen erhält die Bevölkerung zum Großteil durch die Medien, insbesondere durch Spielfilme:

> *„Die Prägekraft von Spielfilmhandlungen übersteigt den Gehalt der Nachrichten, die mit dem Tagesgeschäft verschwinden, um ein vielfaches. Für das kulturelle Gedächtnis scheinen sie unverzichtbar." (Preußer, 2005: 20f.)*

Welche Urteile die Bevölkerung über Kriege bildet, welche Aussagen sie aufnimmt und welche Wahrnehmungen sie im kollektiven Gedächtnis formt und speichert, ist zu einem nicht unwesentlichen Teil von Spielfilmen abhängig. (vgl. Ebd.: 21) Der Kriegsfilm kann dabei Ereignisse nachträglich umdeuten, verurteilen aber auch legitimieren. (vgl. Paul, 2003: 4) Filme repräsentieren und konstruieren Stereotype von der eigenen und der fremden Nation. Auch die Kriegsfilme über den Zweiten Weltkrieg strotzen nur so von Stereotypen, besonders jene, die noch während des Krieges veröffentlicht wurden, haben vor allem propagandistische Zwecke, sollen aber auch unterhalten. Holte konstatiert:

> *„These and other war films are full of stereotypes – Germans and Japanese are usually one-dimensional monsters, while the American soldiers are almost a cross section of a multicultural society." (Holte, 1984: 105)*

Charakteristisch für den Kriegsfilm ist es überdies, dass weniger Individuen im Zentrum der Handlung stehen, sondern meist eine Gruppe männlicher Protagonisten Dreh- und Angelpunkt des Filmes bilden, aus deren Sicht das kriegerische Geschehen erzählt wird. (vgl. Mikos, 2004: 132) Die Kameradschaft der Männer ist somit wesentliches Element von Kriegsfilmen, die während der Erzählung auch durch Konflikte innerhalb der Gruppe, oftmals auch zwischen Soldaten und Vorgesetzten, gefährdet werden kann. Spielt der

Kriegsfilm in der Heimat, sind zudem Mütter und Geliebte wichtige Figuren der Handlung. (vgl. Klein/Stiglegger/Traber, 2006: 15f.). Auch der Kriegsschauplatz ist wesentlich für die Dramaturgie des Films. In Filmen über den Pazifik- oder den Vietnamkrieg spielt etwa der Dschungel eine zentrale Rolle. Er impliziert die Unübersichtlichkeit des Geländes, die Unsichtbarkeit des Feindes und nicht zuletzt auch die Fremdheit von Land und Kultur. (vgl. Klein/Stiglegger/Traber, 2006: 14)

In das Genre des Kriegsfilms fällt auch der Antikriegsfilm. Er zielt vor allem darauf ab, die Sinnlosigkeit des Krieges hervorzuheben. (vgl. Voigt, 2005: 45) Der Antikriegsfilm ist zwar hinsichtlich seiner Ästhetik und Machart nur schwer vom Kriegsfilm zu unterscheiden, der Feind erfährt im Antikriegsfilm aber eine neue Wahrnehmung, er wird zum Mensch und ist nicht mehr bloßes Tötungsobjekt. (vgl. Strübel, 2002: 11, 43) Bürger spricht von einem kriegskritischen Paradigma, das sich insbesondere in vielen Vietnamfilmen zeigt. Dabei werden zum Beispiel nationale und individuelle Kriegserfahrung in kritischer Art und Weise vermittelt, sogenannte „Verteidigungskriege“ und vermeintliche Interventionen infrage gestellt und das „Freund- Feind“ bzw. „Gut und Böse“ Schema aufgehoben. Kriegsverbrechen der eigenen Armee werden nicht ausgespart, Medienlügen der Militärpropaganda aufgedeckt und die Idealisierung des Militärs durchbrochen. Zudem werden patriotische Botschaften und Symbole in den Hintergrund gestellt oder gar ein Perspektivenwechsel von Sicht des „Helden“ zur Sicht des Opfers unternommen. (vgl. Bürger, 2005: 238) Exemplarisch für diese Antikriegsfilme nennt Bürger *The Sand Pebbles* (USA 1966, Robert Wise), der während des Chinesischen Bürgerkriegs spielt, *Mash* (USA 1970, Robert Altman), der den Korea-Krieg thematisiert und *Catch 22* (USA 1970, Mike Nichols), ein Film über den Zweiten Weltkrieg. Weitere bekannte kriegskritische Filme sind zudem *Full Metal Jacket* (USA 1987, Stanley Kubrick), welcher unverhohlen den Militarismus im US-Kino kritisiert oder *Good Morning Vietnam* (USA 1987, Barry Levinson), der Kriegskritik auf humoristische Weise übt. (vgl. Ebd.: 239)

4.1. Der Kriegsfilm als Propaganda-Waffe

Jowett und O’Donnel verstehen unter Propaganda eine spezifische Form der Kommunikation, welche strikt zielgerichtet ist und auch Meinungs- und Verhaltensänderungen in der Öffentlichkeit zu erreichen vermag:

> *„Propaganda is a form of communication that attempts to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist. […]Public opinion and behavioral change can be affected by propaganda." (Jowett/O'Donnel, 2012: 1)*

Propaganda will vor allem bestimmte Ideen bzw. Ideologien verbreiten und bewerben. Der Begriff ist stark negativ konnotiert und wird mit etwas schlechtem, unehrlichem assoziiert. Als Synonyme werden zum Beispiel Lügen, Betrug, Manipulation oder Gedankenkontrolle verwendet. Seine Neutralität hat der Begriff Propaganda bereits 1622 verloren, als der Vatikan die *Congegratio de Propaganda Fide* gründete, also eine Kongregation, die sich um die Verbreitung des Glaubens der römisch katholischen Kirche kümmerte und der Verbreitung des Protestantismus entgegenwirken sollte. So wehrte sich der berühmte Filmdirektor John Ford welcher während des Zweiten Weltkriegs der filmischen Aufklärungseinheit diente, die dem Office of Strategic Services unterstand, vehement auf die Frage seines Editors Robert Parrish, ob sein Film *The Battle of Midway* (USA 1942, John Ford) ein Propagandafilm sei. Trotz aller Verleugnung Fords war *The Battle of Midway* durchaus ein weißer Propagandafilm. Zwar war er weder betrügerisch noch verbreitete er falsche Tatsachen, dennoch versuchte der Film in seiner Aufbereitung eine bestimmte Sichtweise beim Publikum zu propagieren, indem er die Feinde diffamierte und amerikanischen Patriotismus bekräftigte. (vgl. Ebd. 2f.) Jowett und O'Donnel konstatieren:

> *„When the use of propaganda emphasizes purpose, the term is associated with control and is regarded as a deliberate attempt to alter or maintain a balance of power that is advantageous to the propagandist. […] Whether it is a government agency attempting to instill a massive wave of patriotism in a national audience to support a war effort, a terrorist network enlisting followers in a jihad, a military leader trying to frighten the enemy by exaggerating the strength of its army, […] a careful and predetermined plan of prefabricated symbol manipulation is used to communicate an objective to an audience." (Ebd. 3)*

Propaganda versucht also mit einer bestimmten Strategie Kontrolle zu gewinnen, bestehende Machtgefüge zu verändern oder zu stärken und die Wahrnehmung der Bevölkerung lenken. (vgl. Ebd.: 3)

Insbesondere während des Zweiten Weltkrieges war neben den Medien besonders die Filmindustrie ein geeignetes Instrument, um die Werte und das Weltbild der amerikanischen Gesellschaft zu untermauern und zu festigen. Keine leichte Aufgabe in einer Zeit, wo das Publikum vor allem nach Unterhaltung suchte und sich gegenüber ideologischen Ideen eher distanziert verhielt. Über 800 der 1500 Hollywood Filme, welche zwischen dem ersten Januar 1942 und dem 30. September 1945 veröffentlicht wurden, nahmen in der einen oder anderen Form Bezug auf den Zweiten Weltkrieg, meist

entsprechend eines klaren binären Weiß-Schwarz, Gut-Böse Schemas. (vgl. Shull/Wilt, 1996: 139) Shull und Wilt betonen, dass diese Filme ein Wir-Gefühl vermitteln und den Patriotismus der Bevölkerung ansprechen:

> *[…] the relevant (war-oriented) content of these motion pictures accurately reflects the cultural consensus of American society of the period. These films present a reassuring image of a unified American people and their allies, united in the fight against evil militaristic dictatorships." (Ebd.: 139)*

Bereits zu dieser Zeit entwickelte Hollywood ein Set an Schlüsselwörtern und –bildern, mithilfe derer sie das Publikum zu manipulieren versuchte. Mittels spezieller Verhaltensmodelle und Stereotypen, die immer wieder wiederholt und verstärkt wurden, trug die Filmindustrie maßgeblich zur Entwicklung eines nationalen Konsens' bei. (vgl. Ebd.: 139)

Der Production Code, auch als Hays Office bekannt, wurde 1934 von den Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) gegründet und war die bestimmende Autorität in Hollywood. Er war aber eine Hollywood- interne Institution und unterlag somit selbstregulativer Verantwortung. Der Production Code wurde gegründet, um eine Zensur auf nationaler Ebene zu vermeiden, die von außerhalb in die Produktion Hollywoods eingegriffen hätte. Die Production Code Administration unter der Leitung von Joseph Breen überwachte die Einhaltung des Production Code anhand moralischer Anordnungen, an denen die Filme gemessen wurden. (vgl. Doherty, 1993: 36f.) Es war also ein inhaltliches Regulativ, dass sich vornehmlich auf *moralische* Aspekte konzentrierte, dabei aber durchaus Spielraum ließ:

> *„[…] the main cultural function was to assert moral order and vindicate lawful authority. The restrictions on the exposure of skin, the utterance of slang or blasphemy, the sanitizing of violence, and the other often-ridiculed markers of Code influence are mainly diversions. The squabbles between producers and Breen tended to be over minor fissures […] not over the consequential content and the ultimate message." (Ebd.: 37)*

Eine gänzlich andere Art der Zensur betrieb zwischen 1942 und -45 das Office of War Information (OWI). Nachdem Präsident Roosevelt am 18. Dezember 1941 Hollywood offiziell in den Dienst des Krieges stellte, wurde 1942 das Office of War Information unter der Leitung von Elmer Davis gegründet. (vgl. Ebd.: 42 f.) Diese Regulierungsbehörde sammelte kriegsrelevante Informationen und Material für Propaganda und versuchte die öffentliche Meinung in den Vereinten Nationen zu messen. (vgl. Janssens, 1995: 178) Es führte Meinungsumfragen bzgl. verschiedenster Themen durch, zum Beispiel über Japaner

oder die Nachkriegswelt und verfasste Reviews und Zusammenfassungen über Presseartikel bezüglich Japan und den Ideen über die Zukunft nach dem Krieg. (vgl. Ebd.: 186) Auch verbreitete das OWI „weiße Propaganda“, zum Beispiel in Form von Flugblättern und Radioberichterstattungen in Japan. Zudem hatte das OWI die Verantwortung für alle kriegsrelevanten Filme, die im Ausland gezeigt wurden. (vgl. Ebd.: 187)

Die Arbeit Hollywoods für Washington beinhaltete drei Hauptfunktionen: Bildung, Inspiration und Erholung. Mit den aufklärerischen, erzieherischen Filmen sollten vor allem Angehörige des Militärs angesprochen werden, die inspirierenden, begeisternden Filme waren primär an die Zivilbevölkerung gerichtet und die Entspannungsfilme richteten sich an beide Zielgruppen. (vgl. Doherty, 1993: 61)

Auch heute noch wird die Filmindustrie in entscheidendem Maße für politische Zwecke eingesetzt. Ein 2008 erschienener Artikel in der New York Times, *Behind TV Analysts, Pentagon's Hidden Hand* von David Barstow, veröffentlichte Details darüber, wie das Pentagon heimlich versuchte, die öffentliche Debatte über den Konflikt im Irak zu steuern. Das Hauptziel war, die Kernbotschaften des Pentagons bzgl. des Iraks zu verbreiten und zwar in Form von vermeintlich unabhängigen Analysten. Freilich waren diese pensionierten Kommandeure, die auf Geheiß des Pentagons im Network und Kabelfernsehen auftraten, von zweifelhafter Neutralität und Unbefangenheit. (vgl. Barstow, In: The New York Times, 20.04.2008: Behind TV Analysts, Pentagon's Hidden Hand)

Bereits 1942 wurde im Pentagon ein Filmverbindungsbüro, das Film Liasion Office, eingerichtet. Die Beziehung zwischen dem Pentagon und Hollywood ist eine symbiotische. Mittels finanzieller Unterstützung oder der Bereitstellung von Ausrüstung durch die Abteilung, kann die Industrie größere und kostspieligere Filme produzieren. Im Gegenzug dafür müssen aber die Drehbücher offengelegt werden und unter Umständen Änderungen vorgenommen werden, denn oberste Prämisse für das Pentagon ist naturgemäß, dass das US-Militär in den Hollywoodfilmen vorteilhaft dargestellt wird. Die Filme sollen das Image wahren bzw. verbessern und der Rekrutierung junger Männer für das Militär dienen. (vgl. Totman, 2009: 13) Auch David L. Robb beschreibt in *Operation Hollywood* diese symbiotische Beziehung zwischen Hollywood und dem US-Militär:

> *„Film and TV producers have allowed this to happen because collaborating with the Pentagon can save them a lot of money. Millions of dollars can be shaved off a film's budget if the military agrees to lend its equipment and assistance. And all a*

> *producer has to do to get that assistance is submit five copies of the script to the Pentagon for approval; make whatever script changes the Pentagon suggests; film the script exactly as approved by the Pentagon; and prescreen the finished product for Pentagon officials before it's shown to the public." (Robb, 2004: 13)*

Für den Film *Top Gun* (USA 1986, Tony Scott) wurden zum Beispiel Jets und militärische Einrichtungen zur Verfügung gestellt, dafür wurden die U.S. Air Force und Navy ästhetisch überhöht und als ihren Gegnern weit überlegen dargestellt. (vgl. Totman, 2009: 13) Aber nicht nur das Film Liasion Office, auch das Department of Defense, die CIA, das FBI, das State Departement und das Weiße Haus haben Personal, zuständig für die Filmindustrie, welche die Filmemacher zu überzeugen versuchen, die jeweilig staatlich-geförderte Organisation auf bestmögliche Art und Weise darzustellen. Natürlich sind etwaige Subventionen wie gesagt von der Kooperation der Filmemacher abhängig. (vgl. Robb, 2004: 149)

Mit *Why We Fight* (1942-1945) drehte Frank Capra eine dokumentarische Propagandareihe bestehend aus sieben Teilen im Auftrag des Office of War Information. Sie behandeln die Ursachen des Krieges, die amerikanischen Ziele und die Kriegsgegner und bedienen sich dabei exzessiv rassistischer Feindbilder. (vgl. Decker, 2010: 199; Chiari/Rogg/Schmidt, 2003: 35) Mit dieser filmischen Abhandlung sollte der Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg sowohl bei Soldaten als auch bei der Zivilbevölkerung legitimiert und darüber informiert werden, mit welchen Feinden die USA zu tun haben. (vgl. McLane, 2012: 139) Unter diesen Propagandafilmen befindet sich auch eine Abhandlung Japans unter dem Titel *Know Your Enemy: Japan* (USA 1945, Frank Capra).

Der japanische Angriff auf die Hafenstadt Pearl Harbor symbolisiert bis zu den Anschlägen vom 11.9.2001, welche oft als „neues Pearl Harbor" bezeichnet werden, die größte Katastrophe der USA. Der Angriff auf den US-Militärstützpunkt war eine Niederlage und Demütigung für die Nation, er relativierte die Vorstellung eigener Unverwundbarkeit und führte die USA in den Zweiten Weltkrieg. (vgl. Bürger, 2005a: 209) Doch die Botschaft veränderte sich sukzessive, nicht zuletzt auch dank der Filmindustrie. Aus der Niederlage wurde allmählich ein Sieg, der Krieg legitimiert:

> *„In the case of Hollywood cinema, moreover, long experience has shown that movies can rewrite history in a fashion that helps legitimate American foreign and military policy initiatives, justifying armed interventions as an acceptable instrument of national interest."(Boggs, 2006: 451f.)*

Mit Filmen kann Geschichte beschönigt, gefälscht und neu geschrieben werden, um politischen Zwecken zu dienen. Für Boggs sind etwa *Pearl Harbor* (USA 2001, Michael Bay) und *Saving Private Ryan* (USA 1998, Steven Spielberg) Wiederbelebungen des Zweiten Weltkriegs, welche ihn als „guten Krieg" interpretieren. Sie vermitteln der Öffentlichkeit die „edlen" Kriegsziele der USA, gespickt mit einer geballten Ladung an Tragik und Patriotismus:

> *„In most but not all of these movies some familiar themes re-emerge, including a noble US military mission carried out against despised enemies, heroic battlefield triumphs, an image (if tattered at times) of unified patriotic spirit." (Boggs, 2006: 453)*

So hat das Pentagon mit Hilfe von Filmen nicht nur versucht, das Militär in möglichst gutem Licht darzustellen und sein Image zu verbessern, sondern nicht zuletzt auch Geschichte für die Amerikanische Bevölkerung in ihrem Sinne zu verändern. (vgl. Turley, 2004: 13)

5. Japan – die Gelbe Gefahr

Japanische Stereotype entwickelten sich nicht erst nach dem Angriff auf Pearl Harbor, eine anti-japanische Stimmung und dementsprechende Stereotype hatten weltweit seit 1900 unter dem Schlagwort der „Gelben Gefahr" (yellow peril) Tradition, welches vor allem eine rassische Bedrohung suggerierte. (vgl. Mehnert, 1995: 9f) Heinz Gollwitzer definiert die „Gelbe Gefahr" als eine „[…] Drohung, die von Chinesen oder Japanern oder beiden zusammen gegen die weißen Völker ausgehen sollte." (Gollwitzer, 1962: 20) Wurde zunächst das bevölkerungsreiche China als potenzielle Gefahr aus Fernost eingestuft, verschob sich nach und nach der Fokus auf den Inselstaat Japan als mögliche Bedrohung für den Westen. Im Ersten Chinesisch-Japanischen Krieg 1894-1895 machten die Japaner bereits auf sich als aufsteigende Großmacht aufmerksam. Spätestens der gewonnene Krieg gegen Russland 1904-1905 machte die Machtposition Japans einer breiten Öffentlichkeit bewusst und markierte zudem die erste Niederlage einer europäischen Großmacht gegen ein asiatisches Land. (vgl. Mehnert, 1995: 10) Der Militärhistoriker James H. Wilson schrieb 1905 über Japan als neue Hegemonie im asiatischen Raum:

> *„I have always held that the YELLOW PERIL [Herv. i. Orig.] is a myth which might be ignored […] But the triumph of the Japanese in 1895 settled that. Their triumph over the Russians confirms and emphasizes it. It makes Japan the hegemon – the ruling people of the Asiatic races […]." (Wilson, 1905: 71)*

Das Schlagwort der „gelben“ oder auch „japanischen Gefahr“ wurde in weiterer Folge auch zu propagandistischen Zwecken genutzt und sollte die Aufrüstung der Land- und Seestreitkräfte sowie Annexionen regionaler Territorien legitimieren. (vgl. Mehnert, 1995: 10)

5.1. Das Japanbild vor Pearl Harbor

Anhand der Fu Manchu Romanreihe von 10 Büchern, welche zwischen 1913 und 1941 vom britischen Autor Sax Rohmer geschrieben und veröffentlicht wurde, lässt sich der Wesenszug der Gelben Gefahr nachvollziehen. Die Romane waren auch in den USA sehr beliebt und wurden in Serie im US-amerikanischen Magazin Collier’s publiziert. Ein paar der Romane wurden von Hollywood verfilmt. Rohmers chinesischer Bösewicht Fu Manchu strebte nach der Weltherrschaft und verkörperte die Gelbe Gefahr. Der Meisterschurke beherrschte sämtliche westlichen Wissenschaften und Sprachen, hatte Zugang zu geheimnisvollen Mächten und konnte die „asiatischen Horden“ mobilisieren, die teils als geheimnisvoll und schattenhaft, teils als Menschenaffen beschrieben wurden. Egal ob auf China oder Japan bezogen, waren dies die Kernängste welche mit der Gelben Gefahr assoziiert wurden. In den Monaten nach Pearl Harbor erfuhr das Schlagwort in den USA eine Renaissance als propagandistisches Zerrbild. (vgl. Dower, 1986: 157ff.) Das Cover von Arthur Szyk im Magazin Collier’s vom 12. Dezember 1942 zeigt einen Japaner als Fledermaus, mit spitzen vampirähnlichen Fangzähnen, geschlitzten Augen, spitzen Ohren mit einer Bombe in den Händen. Am Kopf trägt sie eine japanische Militärmütze. (vgl. Szyk, 1942: o.S.) Die Figur verkörpert also ähnliche physikalische Merkmale wie Fu Manchu und dämonisiert und entmenschlicht den Japaner zu einem Zerrbild. Fuller konstatiert:

> *„This image represents a site where caricature and propaganda meet to produce an impossible image, a creature of evil, that has almost nothing to do with the reality of racial type […] but instead involves the distortion of a number of racial qualities and iconic symbols displayed to induce hatred.“ (Fuller, 2010: 132)*

Auch die politische Annäherung Japans an das Deutsche Reich seit 1930, der Ausbau der japanischen Flotte, mehrere Angriffe auf den Bündnispartner China sowie die Besetzung der Mandschurei 1931, der Austritt Japans aus dem Völkerbund 1933 und nicht zuletzt der Beginn des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges 1937 erregten großen Unmut in den USA. (vgl. Herde, 1980: 4ff.; Dower, 1984: 98) 1939 kündigten die USA den Handelsvertrag mit Japan und ebneten Roosevelt 1940 den Weg zu einem Embargo von Eisen und Stahlschrott. Als diese Maßnahmen keine Wirkung zeigten, Japan 1940 ein

Dreierbündnis mit Deutschland und Italien unterzeichnete und Indochina besetzt hatte, wurde das Verbot 1941 um ein Öl-Embargo verschärft und brachte Japan somit in wirtschaftliche Bedrängnis, denn ohne die nötigen Öl-Importe hatte der Inselstaat bestenfalls einen Vorrat von einem Jahr. Die USA waren sich sehr wohl der Gefahr bewusst, dass diese Sanktionen einen Krieg im Pazifik entfachen könnten, die Verhängung der Embargos war daher nicht unumstritten. (vgl. Herde, 1980: 111-115) Das Bild der Japaner war also schon vor Kriegseintritt der USA gekennzeichnet von diversen Ängsten vor der „Gelben Gefahr". Diese anti-japanische Propaganda führte, insbesondere im Westen Kaliforniens, auch zu Ausschreitungen gegenüber japanischer Immigranten, welche als preiswerte und genügsame Arbeiter galten und amerikanische Gewerkschaften verunsicherten. (vgl. Zöllner, 2013: 301) Die japanischen Immigranten galten zudem als nicht anpassungsfähige und rätselhafte Gestalten, welche sich fast ausschließlich von Reis ernährten und mit unfairen, hinterlistigen Methoden die Lebensgrundlage der euroamerikanischen Arbeiter und Farmer bedrohten. (vgl. Shibusawa, 2006: 2)

5.2. Anti-Japan-Propaganda im Zweiten Weltkrieg

Der Überraschungsangriff auf Pearl Harbor wurde zum dominierenden Symbol für den heimtückischen („treacherous") Charakter der Japaner und dieses Attribut blieb auch während des Krieges das am meisten mit dem Feind assoziierte Merkmal. (vgl. Dower, 1986: 36) In einer Gallup Umfrage von 1942 wurde den Befragten eine Liste von 24 Charaktereigenschaften mit sowohl positiven Merkmalen (z.B. mutig, künstlerisch) als auch negativen Merkmalen (arrogant, radikal) präsentiert. Die Teilnehmer mussten jene Attribute wählen, welche ihrer Meinung nach das japanische Volk am besten beschreiben, auch Mehrfachnennungen waren möglich. 73% der Befragten stimmten zu, die Japaner wären heimtückisch (treacherous), die nächsthäufigen Antworten waren hinterlistig (sly) mit 63 %, grausam (cruel) 56%, kriegerisch (warlike) 46% und fleißig (hard-working) 39%. (vgl. Hadley, 1951: 501) Tatsächlich aber kam der Angriff auf Pearl Harbor nicht völlig überraschend, schon Monate zuvor gab es Hinweise auf einen Angriff durch die Japaner, nur wurden diese Anzeichen und auch der Gegner und dessen militärisches Potenzial gerne verharmlost. (vgl. Dower, 1986: 109f.) Der Schock und die Wut unmittelbar nach dem erfolgreichen Angriff der Japaner auf Pearl Harbor ohne vorherige Kriegserklärung waren dafür umso stärker und die konstante Verharmlosung des Gegners als „little man" kehrte sich bald um in eine Überhöhung des Feindes zur unbesiegbaren Großmacht. So variierte das Japanbild während des Krieges immer wieder zwischen den Kategorien Untermensch und Supermensch – zum Beispiel nachdem sich die britische Kronkolonie Singapur 1942

der japanischen Armee ergeben musste, trotzdem diese klar in der Unterzahl war und nach der Schlacht um Bataan 1942, als die ausgehungerte, philippinisch-amerikanische Gemeinschaftsarmee von 87 000 Mann kapitulierte. (vgl. Dower, 1986: 111ff.)

Bereits unmittelbar nach dem Angriff begann eine rassistische Anti-Japan-Propaganda und es etablierte sich ein Feindbild das während des Krieges nichts an seiner Intensität verlieren sollte. (vgl, Dower, 1986: 36f.) Die Japaner wurden in der US-Propaganda systematisch dehumanisiert und deindividualisiert und das in höherem Maße als dies bei den Deutschen oder den Italienern der Fall gewesen war. (vgl. Weingartner, 1992: 53; Dower, 1986: 78) So wurden in den ersten Monaten des Jahres 1942 mehr als 110 000 japanisch-stämmige Amerikaner aus Kalifornien, Oregon und Washington in Lager interniert, während kein vergleichbarer Schritt gegen Volksgruppen deutscher, oder italienischer Abstammung unternommen wurde. (vgl. Dower, 1986: 79) MacDougall begründet diesen Doppelstandard einerseits damit, dass angesichts der Größe und des politischen Einflusses italienisch- und deutschstämmiger Amerikaner eine vollständige Internierung aller „feindlichen Ausländer" (sog. „Enemy Aliens") undenkbar gewesen wäre. In Hawaii, wo ca. ein Drittel der Population japanischer Abstammung war, wäre ein derartiges Vorgehen ebenso unmöglich gewesen. An der Westküste hingegen bildeten Angehörige der japanischen Volksgruppe eine vergleichbar kleine, unliebsame Minderheit. (vgl. MacDougall, 1999: 64) Auch die US-Presse propagiert die Internierung japanisch-stämmiger Amerikaner. Die „Los Angeles Times" schreibt im Februar 1942 in einem Artikel über japanische Amerikaner der zweiten Generation, sogenannte *Nisei*[5]: „A viper is nonetheless a viper wherever the egg is hatched." (Anderson, 1942: 2) Die massenmediale US Presse differenzierte in ihrer Berichterstattung zumeist zwischen dem deutschen Volk an sich und der Nazi-Führung und deren Ideologie, die als Feind galt und besiegt werden musste. (vgl. MacDougall, 1999: 64f.) Aus einer Gallup-Umfrage aus dem Jahr 1942 geht hervor, dass 79% der Befragten die Nazi-Führung als Kriegsgegner sahen, wohingegen nur 6% das deutsche Volk nannten. (vgl. Gallup, 1972: 337) Auf die Frage "Which people do you think are more cruel at heart – the Germans or the Japanese?" nannten in einer Gallup Umfrage vom Juni 1945 82% die Japaner. (Gallup, 1972: 509) Ein ähnlich differenzierter Blick auf das Japanbild lässt sich nicht erkennen; während des Zweiten Weltkriegs wurde die subsumierende Bezeichnung „The Jap" als Kollektiv-Singular gebräuchlich. (vgl.

[5] Issei bezeichnet die erste Einwanderergeneration. Deren Kinder, die zweite Generation, werden Nisei genannt. (vgl. Lippert, 2010: 285)

MacDougall, 1999: 62; Dower, 1986: 79) Dieses Schlagwort war nicht nur in der täglichen Berichterstattung der Medien beliebt, sondern auch in der patriotischen Musikindustrie sehr geläufig und wurde besonders häufig in Reimen verwendet, z.B. „They're Gonna Be Playing Taps on the Japs", „You're a Sap, Mister Jap", oder „We're Gonna Have to Slap the Dirty Little Jap". (vgl. Dower, 1986: 81)

Amerikanische Psychologen fanden in einer Reihe von Studien an US-Soldaten heraus, dass 38-48 % der Befragten der Aussage "I would really like to kill a Japanese soldier" zustimmten, während nur 5-9 % demselben Statement über deutsche Soldaten beipflichteten. (Spector, 1984: 409)

John W. Dower beschreibt in *War without mercy. Race and power in the pacific war*, dass die Japaner entmenschlicht worden seien, sie seien keine Individuen mehr gewesen, sondern als Tiere, Reptilien oder Insekten dargestellt worden, unter anderem als Paviane, Gorillas, Mäuse, Hunde, Ratten, Vipern und Klapperschlangen, Ungeziefer, Kakerlaken, oder allgemeiner als „the Japanese herd". (Dower, 1986: 81) Die Zeitschrift „Yank", welche wöchentlich von der US-Armee herausgegeben wurde, bezeichnet die am Flugplatz auf Guadalcanal arbeitenden Japaner als „Jap termites". (Yank, 1942: 2). Die gebräuchlichste Tiermetapher war aber die des Japaners als Affe. Auch in den Karikaturen war der Affe ein Leitbild und fester Bestandteil des Feindbildes. (vgl. Dower, 1986: 84, MacDougall, 1999: 62) Wie bereits im vorangegangenen Kapitel beschrieben, ist die Entmenschlichung des Feindes in Kriegszeiten wichtig um Tötungshemmungen abzubauen, so schreibt ein Pazifik-Veteran rückblickend:

> *„[…] the Japanese made a perfect enemy. They had so many characteristics that an American Marine could hate. Physically, they were small, a strange color, and by some standards, unattractive. […] Marines did not consider that they were killing men, their equals. They were wiping out dirty animals […] No matter how they might revise their opinion of the Japanese in later years, this blazing hatred was an effective an necessary stimulant at the time." (Rooney, 1962: 37)*

Den japanischen Soldaten wurde außerdem eine selbstmörderische Beharrlichkeit nachgesagt, die den Amerikanern unheimlich war und deren Wahrnehmung vom unmenschlichen Japaner weiter bestärkte. (vgl. Weingartner, 1992: 54)

James Fahey, ein Matrose der US Navy, notiert am 15. Juli 1943 in sein Tagebuch:

> *"Fighting the Japs is like fighting a wild animal […] the Jap is not afraid to die, it is an honor to die for their Emperor, he is their God." (Fahey, 1963: 45)*

Insbesondere in den letzten Kriegsjahren wurde dieser Eindruck durch Selbstmordangriffe japanischer Kamikaze-Spezialtruppen in den Köpfen der Amerikaner verstärkt bzw. bestätigt. Deshalb sah der Großteil der US-Soldaten und –Führung auch die einzige Möglichkeit die Japaner zu besiegen darin sie auszulöschen, da eine Kapitulation der Gegner als sehr unwahrscheinlich bzw. als ausgeschlossen galt. (vgl. Spector, 1984: 410) Das Intelligence Bulletin des Kriegsministeriums der USA teilt 1942 dem Militär mit:

> *„The Japanese soldier believes that it would be a disgrace to his family for him to be captured in battle. His religion […] teaches that it is a high honor and privilege for him to die for his emperor." (War Departement, 1942: 29)*

Japanische Soldaten die so schwer verletzt waren, dass ihr Zustand keinen Widerstand mehr zuließ, würden betteln getötet zu werden, oder von den eigenen Kameraden erschossen um einer Gefangennahme zu entgehen. (vgl. War Departement, 1942: 29)

Es war bei US-Soldaten nicht selten Usus, verschiedene Körperteile von toten japanischen Kriegsgegnern als Souvenirs zu sammeln. Diese grausige Praxis dürfte seinen Anfang auf der Tropeninsel Guadalcanal gefunden haben. Ob Zähne, Ohren, Nasen oder ganze Schädel, nichts war vor der Trophäenjagd sicher. (vgl. Weingartner, 1992: 56) Der amerikanische Offizier Charles Lindbergh berichtet 1944 in seinem Tagebuch von toten japanischen Soldaten mit fehlenden Ohren und Nasen:

> *"Our boys cut them off to show their friends in fun, or to dry and take back to the States when they go. We found one Marine with a Japanese head. He was trying to get the ants to clean the flesh off the skull, but the odor got so bad we had to take it away from him. It is the same story everywhere I go." (Lindbergh, 1970: 919)*

Diese Verrohung besorgte auch die US-Militärführung. Sie distanzierte sich offiziell deutlich von derartigen Auswüchsen und grausamen Gepflogenheiten. (vgl. Weingartner, 1992: 57) Aber nicht nur die konsequente Entmenschlichung durch Tiermetaphern in der Kriegspropaganda senkte die Hemmschwelle für das Sammeln menschlicher Souvenirs. 1942 wurde von den US-Rekrutierungsbüros der Marine mit „Lizenzen für die uneingeschränkte Jagd auf Japaner" geworben. (vgl. New York Times, 1942: 8[6], zit. nach Weingartner, 1992: 55) Weingartner konstatiert dass diese Trophäenjagd nach Körperteilen des Feindes unter besonderen Bedingungen auftrete und zwar dann wenn der Feind eben nicht mehr als menschliches Wesen betrachtet werde und die Empathiefähigkeit für den

[6] New York Times: Hunting License Issued by U.S. Marines vom 1. April 1942, S. 8.

Gegner verloren gehe. (vgl. Ebd.: 66f.) Auch der Anthropologe Simon Harrison vertritt diese Hypothese:

> *„It seems that any society in which hunting is an important component of male identity, and a will exists to define some enemies as less than human, can give rise to the military cosmology, or pattern of enchanted war-making, that I call trophy-hunting." (Harrison, 2006: 831)*

Wie in Kapitel Zwei bereits festgestellt, sind Feindbilder eine Kumulation negativer nationaler Stereotypen und Vorurteile die nicht zuletzt auch nötig sind um in der Bevölkerung Kriege zu rechtfertigen und im Zuge dessen auch Maßnahmen zu legitimieren, die zum Tode mehrerer tausend Menschen führen. (vgl. Weingartner, 1992: 67) Zwei Tage nach dem Abwurf von Atombomben über Nagasaki, rechtfertigte Präsident Truman diese Entscheidung in einem Brief an Samuel Cavert am 11. August 1945 folgendermaßen:

> *„The only language they seem to understand is the one we have been using to bombard them. When you have to deal with a beast you have to treat him as beast. It is most regrettable but nevertheless true." (Schaffer, 1985: 171[7] zit. nach Weingartner, 1992: 67)*

Auch der ehemalige Außenminister Henry Stimson legitimierte den Einsatz der Waffe mit der Aussage, dass dies eine nötige Präventionsmaßnahme gewesen wäre, die über eine Million amerikanische Opfer verhindert habe. (vgl. Shibusawa, 2006: 215)

Dower betrachtet die Auto- und Heterostereotypen von der anglo-amerikanischen als auch von der japanischen Seite. Dafür analysiert er die US-Propagandafilme *„Why We Fight"* von Frank Capra, unter anderem *Know your Enemy – Japan (1945)*, welche im Auftrag der US-Regierung entstanden sind und auf japanischer Seite die 70-seitigen Broschüre *Kore dake Yomeba Ware wa Kateru*[8] was übersetzt so viel wie „Lies das und der Krieg ist gewonnen" heißt und des ideologischen Manifests *Shinmin no Michi*[9] („Der Weg des Untertan"). (vgl. Dower, 1986: 15-24) Er stellt fest, dass diese Propagandamittel Aufschluss über die Auto- und Heterostereotypen der jeweiligen Nation geben. Die Japaner wurden auf US-Seite mit rassischen Klischees wie „reglementiert", „heimtückisch", „fanatisch", oder „bestialisch" beschrieben. Ihnen werden mit Rückblick auf symbolische Begriffe oder Ereignisse wie etwa Hideyoshis Ohrengrab, die Massaker von Nanking, Pearl

[7] Schaffner, Ronald (1985): Wings of Judgment: American Bombing in World War II. New York: Oxford University Press.

[8] Tsuji, Masanobu (1941): Kare Dake Yomeba Ware wa Kateru. Zit. nach Dower, 1986: 23.

[9] Erziehungsministerium Japan (1941): Shinmin no Michi. Zit. nach Dower, 1986: 24.

Harbor oder der Todesmarsch von Bataan, Schlagworte wie „Welteroberung“, „Kamikaze“, oder „heiliger Kaiser“ zugeschrieben. (vgl. Dower, 1986: 27) Die japanischen Soldaten werden als sehr diszipliniert dargestellt, eine homogene, gehorsame Masse mit kollektivem Willen ohne jegliche individuelle Identität. (vgl. Dower, 1986: 19f.)

Die Japaner wiederum werfen den Amerikanern in Erinnerung an US-Imperialismus und koloniale Eroberungszüge ebenfalls einen starken Drang nach Weltbeherrschung vor, sie werden vor allem als „materialistisch“, „egoistisch“, „ausbeuterisch“, und „arrogant“ beschrieben. Das Feindbild wird einerseits als das genaue Gegenteil der eigenen Identität portraitiert, andererseits werden die positiven Selbstbilder des Feindes verhöhnt und verachtet. So werden die Japaner als homogene Gruppe etwa zur menschlichen Herde und der amerikanische Individualist wird zum Egoist degradiert. Zudem beanspruchen beide Nationen Werte wie Freiheit und Friede für sich, wohingegen Ausbeutung, Gräueltaten oder Rassismus beim Feind angeprangert werden. (vgl. Dower, 1986: 28f.)

Während die Angloamerikaner Japan als eine durch und durch militaristische, unterdrückerische und unvernünftige Nation definieren, erkennen sie bei sich selbst die gegenteiligen Merkmale und Eigenschaften: ein grundsätzlich friedfertiges, demokratisches, rationales und modernes euro-amerikanisches Volk. Dementsprechend nachvollziehbar sind auch die gegensätzlichen Sichtweisen oder Interpretationen bestimmter geschichtlicher Ereignisse. Die USA und das UK identifizieren ohne Zweifel die Japaner als Schuldige am Pazifikkrieg; sie haben ihn provoziert auf Grund ihrer nationalen Geschichte, Kultur und ihres kollektiven Geistes. Die Japaner hingegen propagieren jene Auffassung, dass sie sich vom angloamerikanischen Feind zum Krieg gezwungen fühlten, um einerseits ihre Ehre zu verteidigen und andererseits gegen die wirtschaftliche sowie militärische Abschnürung durch die habgierigen, verlogenen „weißen Imperialisten“ vorgehen mussten. (vgl. Dower, 1986: 29)

Auch die geringe Körpergröße der Japaner wurde in der US-Kriegspropaganda immer wieder thematisiert, sie werden dementsprechend oft als Kinder oder Primitive stigmatisiert um ihre vermeintliche körperliche und emotionale Unreife zu unterstreichen. (vgl. Dower, 1986: 142) Diese Metapher des Kindes wird auch nach dem gewonnenen Krieg häufig verwendet. So bezeichnet etwa das Magazin Collier’s Weekly die besiegten Feinde 1945 als „Problemkinder“:

> *„Here is the world's biggest kindergarten – Japan, with millions of pupils, all problem children who now promise to behave if we can show them how. They confess having been bad boys and girls [...]." (Morris, 1945: 54)*

Nachdem der Krieg in Europa gewonnen war, konzentrierten sich die Amerikaner ganz auf den Pazifikkrieg. Der beginnenden Kriegsmüdigkeit musste entgegengearbeitet werden und so reagierte die Presse mit zahlreichen Berichten und Artikeln über japanische Kriegsverbrechen. Das Feindbild erfuhr eine neuerliche Kulmination. Auch Informationen über die Misshandlung amerikanischer Soldaten und Kriegsgefangener und insbesondere über den Todesmarsch von Bataan im April 1942, bei dem die bereits geschwächten und stark unterernährten philippinischen und amerikanischen Soldaten in glühender Hitze und unter unwürdigen und grausamen Bedingungen einen rund 105 Kilometer langen Marsch zum Kriegsgefangenenlager antreten mussten, wurden vom Joint Chiefs of Staff im Jahr 1944 freigegeben. Dies bestärkte noch einmal die in den Kriegsjahren propagierte Grausamkeit und Brutalität der Japaner. (vgl. Chappell, 1997: 29f.)

5.3. Das Japanbild nach Pearl Harbor – zwischen Faszination und Bedrohung

Nach den Atombombenabwürfen am 6. Und 9. August 1945 auf Hiroshima und Nagasaki kapitulierte Japan und damit endete auch der Pazifikkrieg. (vgl. Dower, 1986: 300f.) Nach einem derart brutalen und erbarmungslosen Krieg und einem etablierten, intensiven Feindbild, ist es umso erstaunlicher, wie schnell sich die Darstellung der Japaner nach Kriegsende zu einer positiveren Darstellung hin transformiert hat. (vgl. Ebd.: 301) Erstmals wurde der Gegner wieder als Mensch mit Gefühlen wahrgenommen, so stellt Captain H.L. Merillat im Collier's Weekly fest:

> *„The Japs are human beings, remarkably emotional human beings, despite their traditional reputation for impassivity. Human beings can sometimes behave rationally. If my logic teacher was not at fault, it follows that Japs can sometimes behave rationally." (Merillat, 1945: 20)*

Dieser rapide Wandel des Japanbildes liegt einerseits darin begründet, dass sich sehr viele Stereotype und Vorurteile als schlichtweg falsch herausstellten, andererseits konnten manche Stereotype die im Krieg angewandt wurden auf harmlosere Art und Weise adaptiert werden. So wurde aus dem brutalen und hinterhältigen Affen in der Presse plötzlich ein niedliches, domestiziertes Haustier. (vgl. Dower, 1986: 301ff) Auffällig ist auch die paternalistische Haltung der USA gegenüber den Japanern während der Besatzungszeit. In Anlehnung an die Metapher des Japaners als Kind, werden die Besiegten nach dem Krieg in die Rolle des Zöglings bzw. des Schülers und die USA in die Position des Vormundes bzw.

des Lehrers gestellt. Die Japaner mussten von ihren Besatzern erst zu Mündigkeit und Reife erzogen werden. (vgl. Dower, 1986: 302f.) Der primitive und barbarische Japaner musste außerdem von den USA zivilisiert werden, die fanatischen „Geisteskranken" („madman") waren plötzlich keine Gefahr mehr, sondern vielmehr Patienten die von den Siegern geheilt werden konnten. (vgl. Dower, 1986: 304) Die vormals ausschließlich negativ besetzten Stereotype und Darstellungen der Japaner, hatten nach Kriegsende also auch positive Konnotationen und erlaubten den USA eine Selbstdarstellung als großzügiger Mentor und Heiler:

> *„In a time of peace, in a word, the extremely negative wartime images of Japanese as primitives, children, and madmen summoned forth the victor's more charitable side: as civilized mentor, parent, doctor, therapist – and possessor, without question, of superior power." (Dower, 1986: 305)*

Ziel der amerikanischen Besatzer war einerseits eine vollständige Entmilitarisierung Japans um eine neuerliche Bedrohung zu verhindern, andererseits die Demokratisierung des Landes und eine Reihe ökonomischer Reformen. Mit der Zerschlagung der Zeibatsu, japanische wirtschaftliche Firmenkonglomerate die meist in Familienbesitz waren, sollte die japanische Wirtschaft dezentralisiert und in ein westliches Wirtschaftssystem eingebettet werden. (vgl. Pöcher, 2014: 22)

Nicht nur während der Kriegszeit waren die Medien bzw. die Presse das dominierende Mittel zur Verbreitung von einem Japanbild, auch die nächsten 50 Jahre nach Kriegsende blieb die Vorstellung von Japan und seinen Einwohnern eine primär mediatisierte Darstellung durch die US-Presse. Japan blieb dabei das Fremde bzw. „das Andere", ein Land das sowohl wirtschaftlich als auch kulturell keiner Norm nach westlichen Maßstäben entspricht. Mit dem Wandel der politischen, sozialen, oder wirtschaftlichen Verhältnisse veränderten sich auch das jeweilige Bild Japans und die Beziehung zwischen Bild und Stereotyp. (vgl. Moeller, 1996: 29) Auch 50 Jahre nach dem Pazifikkrieg ist Japan noch immer das mysteriöse, rätselhafte Land aus Fernost. Nun können Unterschiede sowohl positiv als auch negativ konnotiert sein und so changiert auch die Wahrnehmung über Japan in den USA zwischen Faszination und Bedrohung. (vgl. Moeller, 1996: 30)

General Douglas McArthur war während der amerikanischen Besatzung von 1945-1952 Oberbefehlshaber des SCAP (Supreme Commander Of Allied Powers) und ermutigte die Anfreundung zwischen Besatzungstruppen und Japanern. (vgl. Pöcher, 2014: 11; Moeller, 1996: 32) Damit wurden die Berichterstattungen und Artikel freundlicher, waren aber

immer noch herablassender Art. (vgl. Moeller, 1996: 32) Insbesondere an den japanischen Frauen fanden die amerikanischen Soldaten gefallen, im Jahre 1955 waren bereits rund 20 000 amerikanische GIs mit Japanerinnen verheiratet. (vgl. Johnson, 1991: 76) Japanische Frauen wurden als charmante, sanftmütige und gehorsame Wesen idealisiert und verbesserten so das japanische Image der Nachkriegszeit. (vgl. Johnson, 1991: 79, 83) Insgesamt war das Bild der Japaner, das die US-Besatzungstruppen in die Heimat trugen ein gutes:

> *„[…] smiling, polite little people who are friendly and hard-working, but curious, living in a lovely country with a big snow-capped mountain, delicate temples, inept taxi drivers, and lots of nice girls." (Gibney, 1975: 23)*

Die japanische Kultur stieß während der Besatzungszeit noch auf wenig Interesse bei den Amerikanern, erst nach 1952 begann sich, nicht zuletzt durch den beginnenden Japan-Tourismus, eine zunehmende Wertschätzung für die Kunst und Traditionen des Landes herauszubilden. (vgl. Johnson, 1991: 94) Artikel in verschiedenen Zeitschriften berichten über die Schönheit und den Charme des Landes. Japan war zwar noch immer „anders" aber die Unterschiede wurden mehr und mehr zelebriert. Das Ende der Zensur erlaubte auch die Veröffentlichung von Kriegsbildern aus Japan die nach den Atombombenangriffen auf Hiroshima und Nagasaki entstanden sind. Erstmals sahen Amerikaner das volle Ausmaß an Zerstörung und Leid in der japanischen Bevölkerung durch die USA. Der Kalte Krieg schürte in Amerika die Furcht vor einem Atomkrieg, die Bilder von Hiroshima und Nagasaki fungierten nun als Warnung vor einer atomaren Massenvernichtung und erweckten zugleich auch Mitleid mit der japanischen Bevölkerung. (vgl. Moeller, 1996: 33) Ein Jahrzehnt nach den Atombombenabwürfen blieb die Meinung der Bevölkerung gespalten. Während der eine Teil die Bombe durchaus als legitime, wenngleich auch extreme Maßnahme sah, war ein anderer Teil der Amerikaner beschämt über den Einsatz der Atomwaffe. (vgl. Shibusawa, 2006: 215)

In den 50er - Jahren begann Japan auch erstmals kulturelle Güter zu exportieren, insbesondere Filme wie *Rashomon* (J 1950, Akira Kurosawa*), Ugetsu Monogatari* (J 1953, Kenji Mizoguchi) oder *Gate of Hell* (J 1953, Teinosuke Kinugasa) fanden großen Anklang in den USA. Auch die japanische Tanzgruppe unter dem Namen *Azuma Kabuki* feierte 1954 in New York große Erfolge. (vgl. Johnson, 1991. 95f.) Zwischen 1949 und 1967 gab es zudem zahlreiche Hollywood-Produktionen die in Japan spielten, zu dieser Zeit begann Hollywood auch verstärkt rassistische Vorurteile zum Thema ihrer Filme zu machen. Der Film *Sayonara* (USA 1957, Joshua Logan), eine Warner Brothers Produktion mit Marlon

Brando und Miiko Taka, handelt von einem amerikanischen GI der seine Vorurteile ablegt als er sich in die japanische Tänzerin Hana-Ogi verliebt und die strengen Militärvorschriften bezüglich einer gemischtrassigen Beziehung zu überwinden versucht. Im Gegensatz zu Filmen vor Kriegsbeginn, fanden die Liebesbeziehungen zwischen asiatischen Frauen und weißen Männern nach dem Krieg meist ein glückliches Ende. (vgl. Shibusawa, 2006: 255ff.) Shibusawa bemerkt, dass diese Entwicklung in Richtung einer freundlicheren Darstellung auch im Sinne der politischen Entscheidungsträger im Kampf gegen den Kommunismus war:

> *„The filmmakers who created films on Japan attempted to depict a friendlier, more humanized relationship with the Japanese while at the same time trying to make a hefty profit. In the hands of Hollywood filmmakers, the effort to depict the Japanese as friends became thoroughly commercialized - which was, of course, completely consistent with the policymakers' goal of propping up Japan as a democratic 'bulwark' against communism in the Far East." (Ebd.: 259)*

Zu Beginn der 1960er - Jahre erlebte Japan einen fulminanten wirtschaftlichen Aufstieg und die USA wurde zum größten Kunden. Die US-Presse zollt dem neuen Wirtschaftswunder Lob und Anerkennung machte zugleich aber auch darauf aufmerksam, dass diese wirtschaftlichen Erfolge die Früchte amerikanischer Investitionen der Nachkriegszeit sind und bekräftigte die Mentor-Schüler Beziehung der beiden Nationen. Da sich die USA ihrer Übermacht nach wie vor sicher war, konnten die Japaner in der Presse wohlwollend betrachtet werden, oft wurde ein Japanbild zwischen Tradition und zunehmender Verwestlichung gezeichnet. (vgl. Moeller, 1996: 33f.; Shibusawa, 2006: 291f.) Zwischen 1954 und 1964 waren laut Johnson vor allem Darstellungen vom Charme japanischer Frauen, landschaftlicher Schönheit und Raffinesse japanischer Kunst vorherrschend. Auch ein wiederentdecktes Interesse an Kampfkünsten wie akido und kendo, oder Samurai-Filmen ist wahrnehmbar. (vgl. Johnson, 1991: 109)

Doch Mitte der 60er Jahre tritt die altbekannte Tiermetapher wieder in Erscheinung. Aus den „gelben Affen" des Zweiten Weltkrieges werden „economic animals". (Gibney, 1975: 41) Japan wird zum ernsthaften Konkurrenten am Weltmarkt und stellt wenngleich keine militärische, so doch eine ernsthafte wirtschaftliche Bedrohung für die USA dar: „The Japanese had waged a military war against the United States; now they seemed to be fighting an economic one." (Shibusawa, 2006: 293) Das kriegerische Wesen und die gewalttätige Natur der Japaner werden in der Presse wieder zunehmend thematisiert. (vgl. Moeller, 1996: 35) Das jährliche Wirtschaftswachstum in Japan lag zwischen 1955 und 1960 bei 8,6 %, stieg zwischen 1960 und 1965 auf 10,6 % an und erreichte in der

Hochwachstumsphase von 1965 – 1970 einen Spitzenwert von 11,2 %. Auch nach der ersten Ölkrise 1973/1974 blieben die japanischen Wachstumsraten vergleichsweise hoch. (vgl. Bellmann/Haak, 2007: 6) Produkte aus Japan, vormals wahrgenommen als minderwertige Billigware, wurden in den 1960ern mit hoher Qualität assoziiert und konnten mühelos mit amerikanischen Produkten rivalisieren. (vgl. Moeller, 34; Johnson, 1991: 133) Mit Hilfe ihrer vermeintlichen Attribute Imitation, Klugheit und Fleiß überschwemmten die Japaner den amerikanischen Markt vor allem mit Autos und elektronischen Geräten. (vgl. Shibusawa, 2006: 293) Das Bild von Japan wurde wieder schlechter, sie waren nicht vertrauenswürdig, vordergründig freundlich und höflich aber mit zweifelhaften Absichten:

> *„To roughly 200 million Americans (with few exceptions) the Japanese appears as a short, bowing character whose motives are as impenetrable as his contrived smile. He is regarded as an exotic or an adversary. Either the little-man-in-a-kimono standing before the emperor's palace in an attitude of respectful submission or on his way to drink sake at a vaguely improper geisha house or the purposeful businessman on his way to sell ever-more cut-rate cars or transistors to unsuspecting Americans, special discount cards in his pocket, his neat white shirt and pinstripe suit barely hiding the old* kamikaze *[Herv. i. Orig.] pilot's scarf that we remember from the TV Late Show. His ability is established, but still rather surprising. It is all too readily attributable to low wages or human-wave sales tactics. His smile we project into a leer (and everybody knows how badly they treat their women). His general politeness is magnified into either subservience or subterfuge. ‚Clever, yes; but can you really trust them?'" (Gibney, 1975: 23)*

Das Handelsungleichgewicht zwischen den Nationen und Japans rasantes Wirtschaftswachstum führte schließlich 1971 zu wirtschaftspolitischen Machtdemonstrationen der USA, dem doppelten „Nixon-Shock": zuerst kündigte Nixon eine neue Chinapolitik an und nur einen Monat später folgte die Auflösung der Konvertibilität des US-Dollars in Gold und eine zehnprozentige Erhöhung der Importzölle. Dies führte zu einer Aufwertung des Yen um 6 % und zu einer drohenden Inflation in Japan. (vgl. Zöllner, 2013: 412)

Zudem war 1970 der 25. Jahrestag des Kriegsendes und die Kapitulation Japans im Pazifikkrieg erfuhr wieder neues Interesse in der US-Presse. Zahlreiche Artikel erinnern an die siegreichen USA als die mächtigere der beiden Nationen. Zugleich wird über Missstände in Japan berichtet, über Unruhen auf den Straßen oder über die Vergiftung zahlreicher Einwohner eines japanischen Fischerdorfes durch die Firma Chisso. (vgl. Moeller, 1996: 35) Gemäß Japans neuem Status als technologische Supermacht, stellen Filme wie *Rollerball* (USA 1975, Norman Jewison) oder *Brazil* (USA 1985, Terry Gilliam)

Japaner als roboterhafte Samurai-Bösewichte dar. Aber auch ein neues Stereotyp taucht auf und ist seit den 1970ern und 1980ern sehr prominent: das des ständig mit einer Kamera bewaffneten, fotoschießenden Japaners. (vgl. Shibusawa, 2006: 294) Die Angst vor der ökonomischen Vormachtstellung Japans, die den Amerikanern gleichermaßen als männlich, widernatürlich wie rätselhaft erschien blieb bis zur Rezession Japans Anfang der 1990er Jahre fest in Amerikas Populärkultur verankert, konnte aber neben einer freundlicheren Darstellung Japans koexistieren:

> *„In other words, Americans continued to understand the Japanese through binaries: attractive/repulsive, gentle/threatening, good/bad, or junior ally/treacherous foe." (Shibusawa, 2006: 294)*

Je nach politischer Situation konnte ein Stereotyp seinen Gegenpart dominieren und daher funktionierte auch das Bündnis der beiden Nationen nach Kriegsende. (vgl. Shibusawa, 2006: 294f.) Auch sechzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg bleibt das Verständnis der Amerikaner über Japan von ethnischer und orientalischer Andersartigkeit geprägt. (vgl. Shibusawa, 2006: 296) Zu Beginn der 1980er Jahre verschob sich das ökonomische Machtverhältnis der beiden Nationen immer mehr, sowohl die USA als auch Japan hatten sich verändert, die Situation wurde zunehmend angespannt. Die Presse sprach von einem ökonomischen Pearl Harbor. (vgl. Moeller, 1996: 35f.) Die konfliktgeladene Situation kulminierte schließlich im „Japan-bashing" in den Medien und der Politik in den späten 1980er bis Mitte der 1990er Jahren und das Stereotyp der „Gelben Gefahr" das während des Zweiten Weltkrieges Hochkonjunktur hatte, erfuhr eine Renaissance. (vgl. Moeller, 1996: 36) Moeller beschreibt die anti-japanische Stimmung in der Presse Mitte der 80er Jahre folgendermaßen:

> *„Articles and press releases talked about skirmishes and battles, dangerous confrontations, prize fights and war. Cartoons and illustrations showed a lean Uncle Sam squaring off against an immense Japanese sumo wrestler." (Moeller, 1996: 36)*

Die Presseartikel legen nahe, dass Japan seinen wirtschaftlichen Erfolg nur durch skrupellose und unfaire Mittel erreicht hätte. (vgl. Luther, 2001: 143) Die Japaner werden dargestellt als neurotisch und nicht vertrauenswürdig, sie werden als asiatische Teufel und Firmen-Gangster bezeichnet, welche heimtückische, ökonomische Karate anwenden. (vgl. Ebd.: 144)

Auch die US-Bevölkerung hielt laut Meinungsumfragen Japan für die wirtschaftliche Misere des Landes verantwortlich. Sie bezeichnen die Japaner als unfair und habgierig und

vermuteten eine Verschwörung gegen die USA. Daniel Burstein publizierte 1988 eine Studie unter dem Titel *Yen! Japan's New Financial Empire and Its Threat to America* in der er vor einem Worst Case Szenario warnte, indem Japans Aufstieg zur globalen Weltmacht die USA bis 2014 in den Konkurs treiben würde. (vgl. Burstein, 1988[10] zit. nach Moeller, 1996: 36f.). Ähnliche Horrorszenarien entwickelte auch Michael Crichton in seinem Thriller *Rising Sun*, in dem die amerikanische Wirtschaft fest in den Händen der Gelben Gefahr ist. (vgl. Crichton, 1922[11] zit. nach Moeller, 1996: 36f.) Das Buch wurde 1993 unter dem gleichnamigen Titel verfilmt. Auch im Film werden die japanischen Charaktere einseitig pejorativ beschrieben, sie sind kriminelle, finstere Gestalten und aufgrund ihrer Ethnizität prinzipiell mit Vorsicht zu begegnen. Insbesondere das Kino trägt im 20. Jahrhundert wieder dazu bei, alte Vorurteile zu kolportieren:

> *„[…] modern films poised on the brink of the twenty-first century bridged old prejudices and new concerns about Japanese culture through continued fetishisation of inauthentic Japanese images." (vgl. Brown, 2014: 148)*

Rising Sun (USA 1993, Philip Kaufman) gelingt es durch die Darstellung der amerikanischen Charaktere als Helden, welche die japanischen Bösewichte immer wieder austricksen und besiegen können, die Überlegenheit Amerikas zu reklamieren. (vgl. Brown, 2014: 149) Zahlreiche weitere Bücher Ende der 1980er und Anfang der 1990er dämonisierten Japan und stellten einen Zusammenhang zwischen dem militärischen Krieg der Nationen 1942-1945 und einem neuen Wirtschaftskrieg her und schürten so die Angst vor der japanischen Supermacht. (vgl. Moeller, 1996: 40)

Die New York Times veröffentlicht 1992 einen Artikel von Vincent Canby, indem er darauf Aufmerksam macht, dass das derzeitige Japanbild an jenes während des Zweiten Weltkrieges erinnert:

> *„Not since Pearl Harbor has Japan-bashing been such big and popular business. It's easy to understand why. The Japanese are nouveau riche and we are their nouveau poor. They sell. We buy. We scrape together our last pennies to acquire a shiny new Acura we don't desperately need. We jog with Sony Walkmans that make our ears sweat. We watch Japanese-manufactured videocassettes on Japanese VCR's through Japanese television sets. The purchase of Rockefeller Center was the last straw: who can take the Music Hall's all-American Easter pageant seriously, now that the Rockette-nuns are performing their sacred rites on what is, in effect, Japanese turf?" (Canby, In: The New York Times, 14.6.1992: Japan Unfolds Through Many Images)*

[10] Burstein, Daniel (1988): Yen! Japan's New Financial Empire and Its Threat to America. New York [u.a.]: Simon und Schuster.

[11] Crichton, Michael (1922): Rising Sun. A novel. New York: Knopf.

Japan hatte also laut Moeller auch in den Jahren nach dem Krieg die Funktion inne, die amerikanische Identität und Rolle in der Welt zu definieren. Der Kampf gegen einen gemeinsamen Feind sollte die verschiedenen Gruppen innerhalb der Nation vereinen und die Aufmerksamkeit der Bevölkerung von innerpolitischen Problemen ablenken. (vgl. Moeller, 1996: 37)

Auch Shibusawa bemerkt, dass bis ins 21. Jahrhundert das Bild der Fremdartigkeit Japans präsent bleibt:

> *„Sixty years after the war's end, perceived racial and Orientalized ‚otherness' remains paramount in the American understanding of Japan. Antiracist dialogue and education continue, but today few evoke the language of maturity to encourage Americans to ‚grow up' and improve their race relations with minorities in the United States or with nonwhites in the larger world." (Shibusawa, 2006: 296)*

6. Filmanalyse Pearl Harbor

Der 2001 erschienene Blockbuster *Pearl Harbor* unter der Regie von Michael Bay und produziert von Jerry Bruckheimer, geht mit dem enormen Produktionsbudget von 135 Millionen Dollar als einer der teuersten Filme der Geschichte ein. Der immense monetäre Aufwand garantierte dennoch nicht eine entsprechende inhaltliche Qualität des Films und enttäuschte die Kritiker. (vgl. Bürger, 2007: 210) *Pearl Harbor* gilt als historisch wenig akkurat. Auch Dower problematisiert die Simplifizierung des japanisch-amerikanischen Konflikts und der historischen Umstände in seiner Filmkritik:

> *„While it is true that Hollywood's business is to entertain, it is also true that many people now get their knowledge of war and history in general from the movies. (Just ask a classroom teacher!) In the present case, the need to simplify has obscured the broader nature of the terrible conflict with Japan and the multiple lessons we might hope to learn from this." (Dower, In: The New York Times, 03.06.2001: The Innocence of 'Pearl Harbor')*

Preußer konstatiert ebenfalls, dass die Urteile, welche sich die Bevölkerung über Kriege bildet, welche Aussagen sie aufnimmt und welche Wahrnehmungen sie im kollektiven Gedächtnis formt und speichert, nicht unwesentlich von Spielfilmen abhängt. (vgl. Preußer, 2005: 21) Linda Williams spricht in Anspielung auf den Vertrieb von Walt Disney Studios Home Entertainment von einer „Disneyfication of history". (Williams, 2012: 43) Der Film musste mit einem „Happy End" enden und mit dem Doolittle-Raid konnte Amerika zum Schluss als Sieger hervorgehen. (vgl. Rosenberg, 2003: 163) Bay selbst betonte, der Film sei eine dramatische Story und stelle keinen Anspruch auf eine vollständige historische Dokumentation. (vgl. Suid, 2002: 655)

Pearl Harbor wurde wie viele Kriegsfilme, kräftig vom Pentagon subventioniert und Bruckheimer musste das Skript mehrmals ändern lassen um den Ansprüchen des Pentagons zu genügen. Beispielsweise musste die Darstellung von Lt. Col. Jimmy Doolittle, welcher den Angriff auf Tokio führte, zum positiven hin abgeändert werden. (vgl. Robb, 2004: 94) Die US-Navy erlaubte Bay und Bruckheimer alte, brachliegende Kriegsschiffe zum Explodieren zu bringen, um die spektakulären Bilder der Zerstörung während der Angriffsszene zu verwirklichen. (vgl. Rosenberg, 2003: 163)

Pearl Harbor feierte am 21. Mai, dem amerikanischen Memorial Day, anlässlich des 60. Jahrestages des Angriffs Premiere und erfuhr große mediale Aufmerksamkeit. (vgl. Rosenberg, 2003: 168; Tighe, 2005: 38) Der Film löste außerdem eine wahre Flut an weiteren Pearl-Harbor-Erinnerungen in verschiedenen Medien aus. Bücher, Zeitschriften

und Zeitungen befassten sich in hohem Maße mit dem historischen Ereignis (vgl. Rosenberg, 2003: 169):

> *„Pearl Harbor memories had become so prominent and ubiquitous in American culture by the summer of 2001 that a stranger to the planet might have imagined that the bombs had just been dropped. Less than four months after Pearl Harbor's premiere, these freshened memories would leap back into virtually every headline in the country." (Rosenberg, 2003: 173)*

Der Film ist eine Mischung aus Liebesgschichte, historischem Ereignis, Special Effects und Musik und wollte damit am Erfolg von *Titanic* (USA 1997, James Cameron) anschließen: „The film mixed historical appeal […] plus disaster spectacle (Bruckheimer's specialty) plus a love story that accentuated manliness, loyalty, and patriotism." (Rosenberg, 2003: 168) Damit wollten die Filmemacher sowohl Frauen als auch Männer gleichermaßen ansprechen. (vgl. Rosenberg, 2003: 168) Während das Premierenwochenende dank immenser Promotion profitable 75,2 Millionen Dollar Gewinn machte und somit den zweitbesten Start eines Kinofilms in der Geschichte Hollywoods verbuchen konnte, blieben die Einnahmen in den nächsten Wochen hinter den hohen Erwartungen zurück. (vgl. Rosenberg, 2003: 172) Trotzdem ist der Film als wichtiger Teil nationaler Erinnerungskultur zu betrachten. Auch Boggs sieht vor allem in *Pearl Harbor (2001)* und *Saving Private Ryan (1998)* Wiederbelebungen des Zweiten Weltkriegs, welche ihn als „guten Krieg" interpretieren:

> *„In most but not all of these movies some familiar themes re-emerge, including a noble US military mission carried out against despised enemies, heroic battlefield triumphs, an image (if tattered at times) of unified patriotic spirit." (Boggs, 2006: 453)*

In der anschließenden Analyse wird das Japanbild im Film näher beleuchtet um festzustellen, welche stereotypen Darstellungen sich festmachen lassen.

6.1. Die Heimtücke Japans

Der Angriff auf Pearl Harbor gilt als Sinnbild für den heimtückischen Charakter der Japaner. Die Attacke traf Amerika, so zumindest in der kollektiven Erinnerung der USA, völlig überraschend. Während Pearl Harbor in tiefstem Frieden und völlig ahnungslos vor sich hinschlummerte, traf sie der Angriff Japans wie ein Vorschlaghammer. (vgl. Dower, 1986: 36) So rekapituliert auch Doolittle im Film den Angriff auf Pearl Harbor mit den Worten: „You know, at Pearl, they hit us with a sledgehammer." (Pearl Harbor, 2001: 2:20:15-2:20:17) Dabei ist es durchaus fraglich ob die Attacke wirklich derart überraschend für die politische Elite der USA kam. Strategen hatten bereits seit 1920 eine mögliche

Attacke der Japans auf Hawaii berücksichtigt. Ein Angriff auf Pearl Harbor galt aber dennoch als eher unwahrscheinlich. Laut John Keegan konnten amerikanische Kryptoanalytiker bereits seit Anfang 1941 den diplomatischen Funkverkehr der Japaner durch das sogenannte „Magic System“ decodieren. (vgl. Keegan, 2009: 357) Dementsprechend wussten sie auch vom 25. November, den das Japanische Kaiserreich als letzten Stichtag für etwaige Zugeständnisse Amerikas festlegte. Insofern galt Japan nach dem 25 November als unmittelbare Bedrohung. (vgl. Keegan, 2009: 360f.) Die Reaktionen auf die Attacke waren also nicht nur von Entsetzen geprägt, für Roosevelt oder Churchill etwa war der Angriff vor allem auch eine Erleichterung und ein Weg aus der Illusionspolitik der USA. (vgl. Thorne, 1985: 3,9) So schreibt Eleanor Roosevelt in ihrer Autobiographie über den 7. Dezember: „[…] I thought in spite of his anxiety Franklin was in a way more serene than he appeared in a long time.” (Roosevelt, 1992: 227)

Die vermeintliche Heimtücke der Japaner ist auch im Film sehr dominant und wird in einigen Szenen eminent. Es wird an verschiedener Stelle betont, dass Amerika sich noch mitten in den Friedensverhandlungen mit Japan befand, als diese den Angriff bereits vorbereiteten und dass die Attacke überraschend und ohne vorherige Kriegserklärung erfolgte. Während sich in Washington Präsident Roosevelt gegenüber seinen Beratern darüber echauffiert, dass Amerika den Krieg in Europa wüten lässt, ohne selbst einen nennenswerten Beitrag zu leisten, sehen wir in der nächsten Szene Admiral Isoroku Yamamoto und seinen Kriegsrat. Die ersten Worte Yamamotos und damit die ersten Worte eines japanischen Charakters im Film nach über 30 Minuten Laufzeit sind: „War is inevitable. To hide this fact is death.“ (Pearl Harbor, 2001: 32:14-32:24) Die Szene beginnt mit einem Close-Up auf die japanische Kriegsflagge mit dem Motiv der aufgehenden Sonne, bevor per Crane Shot Yamamoto, ebenfalls im Close-Up, ins Bild rückt. Im Hintergrund sieht man Fahnen mit japanischen Schriftzeichen. Damit wird für den Zuschauer nicht nur unverzüglich klar, wo man sich befindet und mit wem man es zu tun hat – es wird auch gleich zu Anfang eine klare Abgrenzung zwischen den Nationalitäten etabliert. Außerdem wird durch die Kriegsflagge und die ersten Worte Yamamotos, Japan als militaristisches, kriegsbereites Land in den Film eingeführt. Auch für die Konstituierung eines Feindbildes ist es elementar die eigene Identität von der Fremden bestmöglich abzugrenzen. (vgl. Ostermann/Nicklas, 1984: 40f.**)** Während Roosevelt und seine Berater in der vorangegangenen Szene im Weißen Haus am präsidialen Konferenztisch sitzen, befindet sich das japanische Kriegskonzil im Freien. Auch Yamamotos Berater haben sich an einem Konferenztisch versammelt. Die anwesenden Admiräle und Generäle sitzen steif,

allesamt in Uniform, auf ihren Stühlen und starren gerade aus. Auch hier wird zunächst eine Parallele zu der vorangegangenen Szene geschaffen, nur um die Unterschiede umso deutlicher erscheinen zu lassen. Auch auf Tonebene wird eine klare ethnische Differenzierung geschaffen: in der Beratungsszene in Washington hört man noch keine Filmmusik, doch mit dem Close-Up auf die Kriegsflagge setzt auch nicht-diegetische Musik ein, welche durch den Einsatz einer Shakuhachi[12] und von Taiko-Trommeln[13] den regionalen Bezug zu Japan herstellt und zugleich auch eine kämpferische Atmosphäre schafft. Yamamoto steht und erörtert den Grund für seine Deklaration: das Ölembargo der amerikanischen Regierung und der geringe Vorrat von 18 Monaten lasse Japan gar keine andere Wahl als Krieg. Damit wird der Angriff von japanischer Seite als politische Notwendigkeit dargestellt, was den Charakteren durchaus eine humane Note gibt. Das ändert aber nichts daran, dass Yamamoto am Ende der Szene im Medium Close-Up den Ausweg aus der wirtschaftlichen Abschnürung durch Amerika verkündet: die Zerstörung der pazifischen Flotte in Pearl Harbor. Und zwar durch einen massiven und *überraschenden* Angriff. Betont wird diese Ankündigung zum Krieg Yamamotos nicht nur durch die Großaufnahme, sondern zudem durch nicht-diegetische Musik: Bedrohliche, dumpfe und immer intensivere Trommelschläge, welche wie Kriegstrommeln anmuten und die drohende Gefahr aus Japan markieren. (Pearl Harbor, 2001: 32:13-33:10)

Der Überraschungseffekt wird also erstmals von Yamamoto selbst erwähnt. Der Vorteil der Überraschung impliziert zugleich auch die Ahnungslosigkeit der Opfer. Diese wird hervorgehoben durch den darauffolgenden Extreme Long Shot auf Pearl Harbor bei strahlend schönem Wetter. In der nächsten Einstellung werden mit einem Crane Shot die Krankenschwestern ins Bild geführt. Sie tragen bunte Freizeitkleidung, haben hawaiianische Blumen-Lei um ihren Hals gelegt und freuen sich auf eine bevorstehende, unbeschwerte Zeit auf der Insel mit massivem Männerüberschuss. Der Krieg ist für die Krankenschwestern und Marinesoldaten weit weg. Die Piloten tragen zum Großteil Hawaii-Hemden und haben offensichtlich nicht viel zu tun. Einer von ihnen, Gooz, arbeitet an seinem Surfboard. Das örtliche Militärkrankenhaus ist makellos rein, strahlend weiß und beherbergt genau einen Patienten, der wegen eines Sonnenbrands behandelt wird. Während

[12] Shakuhachis sind Flöten, welche aus einer japanischen Bambusart hergestellt werden und auch im religiösen und meditativen Kontext gespielt werden. (vgl. Häger/Kaffanke, 2013: 117f.)

[13] Taiko-Trommeln sind Instrumente aus der traditionellen japanischen Musikkultur. Christoph Khittl bemerkt den Bezug des Instruments zum Kampf: „Taiko-Trommeln stammt tatsächlich aus der kriegerischen Tradition der Tempelwächter […]. Taiko-Trommeln als kämpferische Übung wird traditionell als Leibesübung gelehrt.“ (Khittl, 2007: 324)

die Japanische Regierung bereits die Entscheidung für einen Krieg gegen Amerika gefällt haben, wähnen sich die Figuren auf Pearl Harbor noch im friedlichen Paradies. Die Freizeitkleidung unterstreicht den Müßiggang und die Arglosigkeit die auf der Insel herrschen, nichts weist auf einen beginnenden Krieg hin. Auch der Konflikt in Europa spielt hier keine Rolle, es herrscht vielmehr permanent Urlaubsstimmung.

In einer anderen Szene sieht man Admiral Kimmel, Oberbefehlshaber der Pazifikflotte, an Deck eines der US Schlachtschiffe im Hafen von Pearl Harbor. Er bekommt eine Meldung aus Washington DC, dass der Atlantik mit zwölf Zerstörern der Pazifikflotte verstärkt werden soll. Für Pearl Harbor bestünde keine Gefahr aus Japan, da der Hafen zu flach für einen Luftangriff mit Torpedos sei, die größere Bedrohung gehe dementsprechend von Europa aus. Admiral Kimmel steht diesen Analysen sehr kritisch gegenüber und hegt böse Vorahnungen: „The smart enemy hits you exactly where you think you're safe." (Pearl Harbor, 2001: 0:37:49-0:37:52) Während Admiral Kimmel die Lage realistisch einzuschätzen vermag, befürchtet die politische Elite in Washington keine Bedrohung für Pearl Harbor durch einen Angriff Japans. Doch die Warnung Kimmels soll sich schon in der nächsten Einstellung für den Zuseher bewahrheiten, in der kleine Modell-Schiffe der US Pazifikflotte den japanischen Militärstrategen bei der Planung ihres Angriffes dienen. Wieder streicht der Film den Kontrast zwischen der Ahnungslosigkeit der USA und den heimlichen Angriffs-Vorbereitungen Japans heraus, welche wieder mit lauten Taiko-Trommelschlägen betont werden.

Nach dem Absturz von Rafe in England gibt es im Film eine Ellipse von drei Monaten. Im Kino wird Charlie Chaplins „The Great Dictator" gespielt. Die Protagonisten Evelyn und Danny sehen in der Kino-Wochenschau, welche in schwarz-weiß gezeigt wird, Kriegsbilder aus Europa und marschierende japanische Soldaten mitsamt Kriegsflagge. Das diegetische Voice-Over der Wochenschau verkündet: „America still awaits Japan's response to peace proposals. Ambassador Nomura arrives in Washington in what could hopefully guarantee continued peace in the Pacific." (Pearl Harbor, 2001: 50:10-50:20) Der Rezipient, der einen Wissensvorsprung gegenüber den Protagonisten hat, kann diese Friedensverhandlungen als eine Farce eines militärischen Japans enttarnen. Amerika wird möglichst in Sicherheit gewogen, während sich das Japanische Reich bereits mitten in den Kriegsvorbereitungen befindet. Zudem suggeriert der Original Wochenschau-Ausschnitt in schwarz-weiß dem Zuseher ein höheres Maß an Authentizität im Film und erreicht somit eine stärkere emotionale Anteilnahme am Geschehen. Korte spricht hier vom news-reel Effekt, der eine

Verbindung zwischen Historizität und Gegenwart schafft und erläutert diesen anhand einer Beispielanalyse von „Schindlers Liste“ folgendermaßen:

> *„Spielberg schafft damit eine paradoxe, aber in der Suggestivwirkung höchst überzeugende Einheit als Brücke zwischen Geschichte und der Gegenwart des Publikums, indem die präsentierten Ereignisse den Anstrich historischer Authentizität und gleichzeitig die Glaubwürdigkeit eines aktuellen Tatsachenberichts erhalten.“ (Korte, 2004: 192)*

Am 29. November, weniger als ein Monat vor der Attacke, beugen sich Admiräle und Offiziere des Naval Departements über eine riesige, kreisrunde Landkarte. Japans Marineflotte ist spurlos verschwunden, eine Suchaktion über dem Pazifik blieb erfolglos. Man rätselt nun wo sich die Flotte befindet und über einen möglichen Angriff Japans. Der Raum ist dunkel, mysteriös, so wie das Vorhaben Japans, welches ihnen verborgen bleibt. Die auffallend großen Landkarten an den Wänden und in der Mitte des Raumes stellen außerdem dar, wie weitläufig und unüberschaubar das Gebiet ist, in dem sich die Flotte verbergen könnte. Laut japanischer Funksprüche die abgefangen wurden, befindet sich die japanische Task Force auf dem Weg nach Süden, Richtung Philippinen oder Südost Asien. Aber Captain Thurman vom Navy Nachrichtendienst hat eine andere Theorie: „Sir, I think they’ll try to hit us, where it’ll hurt us the most. Pearl Harbor.” (Pearl Harbor, 2001: 1:05:29-1:05:33) Captain Thurmans Theorie wird aber nicht weiter ernst genommen, da sie sich rein auf Interpretationen und Spekulationen stützt. Die Funksprüche aus Japan können nicht richtig entschlüsselt werden. Es folgt eine Parallelmontage zwischen dem Naval Departement, wo man über die verbliebene Marineflotte und mögliche Angriffsziele Japans rätselt und der gesuchten japanischen Flotte mit Flugzeugträgern, Kriegsschiffen und Zerstörern, welche sich auf dem Weg nach Hawaii befindet. Die symptomatische Musik mit Trommeln und Shakuhachi schafft zudem eine bedrohliche Atmosphäre.

Ein nächster Schnitt lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten mittels Close-Up auf die Titelseite des „Honolulu Advertisers“. In fetten Buchstaben berichtet das Blatt von hoffnungsvollen Friedensverhandlungen zwischen den U.S. und Japan. Admiral Kimmel, welcher die Zeitschrift in den Händen hält, teilt diesen Optimismus nicht. So wie Captain Thurman hält er einen Angriff auf Pearl Harbor nicht für ausgeschlossen. Wieder zeigt sich der Gegensatz zwischen angeblichen Friedensverhandlungen und der kriegsbereiten japanischen Regierung. Captain Thurman und Admiral Kimmel haben zwar eine Vorahnung, welche aber von den wesentlichen Entscheidungsträgern nicht geteilt wird. Der Film wechselt in einer Parallelmontage zwischen den Nationen und den jeweiligen

Handlungssträngen und betont so den Antagonismus zwischen der Ratlosigkeit der amerikanischen Figuren im Film und dem stetigen Vormarsch der japanischen Flotte. Die widersprüchlichen Positionen zwischen den Nationen werden im Film bis zum Angriff immer wieder durch visuelle Kontrastierung hervorgehoben.

Eine Szene zeigt die japanische Flotte bei Nacht im Extreme Long Shot aus der Vogelperspektive, um ihre Größe und Macht einzufangen. Es ist der 6. Dezember. Man hört hawaiianische Musik und eine Radiostimme, die verkündet: „This is Radio Honolulu, playing the sweetest music on the sweetest island in the Pacific." (Pearl Harbor, 2001: 01:13:29-1:13:35) Währenddessen folgt ein Schnitt ins Innere eines der Schiffe und man sieht ein Radio als Quelle des diegetischen Tons. Es ist dunkel, die Gesichter liegen im Schatten. Damit werden die Personen mehr oder weniger austauschbar, es geht nicht um eine Identifikation der Figuren. Zusätzlich schafft die Dunkelheit des Innenraumes wieder eine bedrohliche Atmosphäre. Genda steht vor dem Radio und lauscht konzentriert. Die heitere Musik und der arglose Radiokommentar versichern ihm, dass die amerikanische Elite nach wie vor keinen Verdacht schöpft. Dadurch entsteht zum einen wieder der Gegensatz zwischen amerikanischer Ahnungslosigkeit und japanischer Vorbereitung für den Angriff und zum anderen wird Spannung generiert, da der Film zeigt, dass die Flotte immer näher an Hawaii heranrückt. Der räumliche Abstand der Nationalitäten verringert sich, der Aufprall rückt immer näher. Dies wird umso deutlicher, als die nächste Szene auf Pearl Harbor beginnt und dort dieselbe Radiofrequenz wie im japanischen Kriegsschiff läuft.

Nach über einer Stunde Filmlaufzeit beginnt der Angriff der japanischen Streitkräfte. Die Flugzeuge heben nacheinander vom Flugzeugträger ab. In der Parallelmontage sieht man die Radarstation auf Hawaii, in der starke Echos wahrgenommen werden. Man informiert telefonisch die Army-Stabsstelle. Die Kamera fährt in Aufsicht an einen Leutnant heran, der mittels Telefon mit einem Gegner Schach spielt. Seine Beine liegen auf dem Tisch, an der Wand hängt eine riesige amerikanische Flagge. Eine Stimme aus dem Off informiert ihn über starke, aus Nordosten kommende Echos. Mit einem kurzen Blick auf ein Klemmbrett gibt er Entwarnung. Es sei ein B17-Bomben-Geschwader, das gerade vom Festland kommt. Er ist sich offensichtlich keiner Gefahr bewusst, für ihn findet der Krieg nur in spielerischer Form auf dem Schachbrett statt. Der nächste Schnitt verweist wiederum auf die Realität: die erste japanische Angriffswelle, bestehend aus einer Reihe von Kampfflugzeugen. Admiral Kimmel spielt gerade Golf, als ein Leutnant ihm berichtet, dass

ein US-Zerstörer eben ein feindliches U-Boot versenkt habe. Im Office of Naval Intelligence fängt Captain Thurman indessen einen Funkspruch aus Japan ab, dass die Friedensgespräche gescheitert wären. Tokio gebe den Befehl an die japanische Botschaft in Washington, sämtliche Dechiffrier-Maschinen einzustellen und alle Geheim-Unterlagen zu vernichten. Dazwischen folgen stetig Intercuts der japanischen Kampfflieger und sorgen für einen Spannungsaufbau, indem die immer näher rückende Bedrohung akzentuiert wird. Für Admiral Kimmel ist klar, dass die japanische Regierung einen Krieg erwartet und wie um seine Aussage zu bestätigen, fängt die Kamera in einem Extreme Long Shot wieder das eindrucksvolle, dröhnende, japanische Kampfgeschwader ein, das auf Hawaii zufliegt. Im nächsten Schnitt bekommt Yamamoto die Meldung, dass das Überraschungsmoment geglückt sei. Die Atmosphäre bei den amerikanischen Militärs wird zunehmend hektischer, dringlicher. Dieser Effekt wird durch die Montage verstärkt, die ihrerseits immer schneller zwischen amerikanischer und japanischer Perspektive wechselt. Nur in Pearl Harbor ist noch alles ruhig.

Es folgt eine schnelle Parallelmontage zwischen den anfliegenden japanischen Kampfflugzeugen und dem schlafenden, ruhigen Pearl Harbor. Die japanischen Flugzeuge überfliegen im Tiefflug drei Pfadfinder, im Office of Naval Intelligence ist ein bevorstehender Angriff Japans imminent, doch es ist noch immer nicht klar auf welche Region dieser erfolgen wird. In Pearl Harbor ist es ein sonniger Morgen. Viele der Matrosen schlafen noch in ihren Etagenbetten an Bord, andere spielen an Deck Würfelspiele. Auch Evelyn, Rafe und Danny schlafen noch. Die Atmosphäre ist friedfertig. Die japanischen Piloten überfliegen eine Frau, welche gerade die Wäsche aufhängt, baseballspielende Kinder und kleine Mädchen in Engelskostümen die um einen Weihnachtsmann tanzen. Die Kinder symbolisieren die kindliche Unschuld Amerikas, die Schlafenden ihre schiere Ahnungslosigkeit. Die schnell wechselnden Bilder in der Parallelmontage zeigen eine knapp bevorstehende Kollision des Aggressors Japans mit dem unschuldigen Amerika. Und somit wird der Angriff einmal mehr sehr deutlich als eine heimtückische Attacke Japans auf ein friedfertiges, unschuldiges Amerika inszeniert. Die Metapher der „schlafenden Nation“ wiederholt sich auch nach der Attacke. Ein Offizier gratuliert Yamamoto zum erfolgreichen Angriff, als Yamamoto in Aufsicht und ernster Miene prophezeit: „I fear all we have done is to awaken a sleeping giant.“ (Pearl Harbor, 2001: 1:59:21-1:29:28). Dieser Satz wirkt besonders eindringlich auf den Rezipienten, da Yamamoto dabei für kurze Momente direkt in die Kamera zu blicken scheint und so den Eindruck vermittelt, als würde er unmittelbar zum Publikum sprechen. Denn der Blick in

die Kamera richtet sich nicht etwa an eine andere Figur im Film, er richtet sich an den Zuseher außerhalb der Fiktionalität des Films. Georg Tiefenbach nennt dies einen unmittelbar direkten Blick, wobei es sich „[…] um ein direktes Verhältnis zwischen Figur und Zuschauer selbst [handelt]." (Tiefenbach, 2010: 50) Damit wird die unsichtbare vierte Wand durchbrochen, und die Illusion der fiktiven Realität des Films vorübergehend aufgehoben. (vgl. Ebd.: 50f.) Dadurch, dass Yamamoto kurz den Zuschauer selbst anspricht, wird die Bedeutung des Satzes intensiviert und der Rezipient wird emotional involviert. Außerdem wird damit gewissermaßen auch auf die Historizität des Filmes hingewiesen, der Film ist eben nicht rein fiktiv sondern beruht auf einem geschichtlich bedeutsamen Ereignis. Rosenberg konstatiert, dass die Metapher des schlafenden Amerikas fester Bestandteil des amerikanischen Erinnerungskonstrukts rund um den "Tag der Schande" wurde:

> *„The 'sleeping' metaphor – Americans as innocent, naive, and appallingly ignorant of the dangerous world – became a common part of the infamy story, reinforced by the dawn timing of the raid and the 'rising sun' symbol of Japan itself." (Rosenberg, 2003: 17)*

Selbst als die ersten Bomben bereits am Hafen abgeworfen wurden, wird noch auf die Ahnungslosigkeit der Angegriffenen und auf das wortwörtlich schlafende Pearl Harbor verwiesen. Danny, Rafe und ein angestellter der Navy-Wochenschau mitsamt Kamera fahren mit dem Auto Richtung Flugstützpunkt. Als Kampfflugzeuge vor ihnen vorbeifliegen stellt Danny fest: „They look like Japs." (Pearl Harbor, 2001: 1:26:59-1:27:00) Woraufhin der Journalist erwidert: „I didn't even know the Japs were sore at us." (Pearl Harbor, 2001: 1:27:00-1:27:03) Während der Kampf am Hafen schon im vollen Gange ist, sieht man Evelyn, die auf einer Couch schläft. Sie wird von den Detonationsgeräuschen der Bomben aufgeweckt und läuft nach draußen wo sie japanische Flieger im Tiefflug vorbeiziehen sieht. Entsetzt schlägt sie die Hände vor das Gesicht. Ihre Kolleginnen laufen aus dem Haus heraus. Auch auf ihren Gesichtern spiegelt sich Überraschung und Entsetzen. Die Bluse einer Schwester steht noch offen, sie hatte in der Hektik gerade noch Zeit sich etwas überzuwerfen.

Auch in der Kaserne der amerikanischen Piloten ahnt man noch nichts. Red, der gerade seine morgendliche Notdurft verrichtet, sieht mit einem Blick aus dem Fenster die japanischen Flieger anrücken. Geschockt platzt er in den Schlafsaal wo noch alle in ihren Betten liegen und schlafen. Er will sie warnen, bekommt aber vor lauter Aufregung kein Wort heraus. Einer der Piloten ruft ihm mit geschlossenen Augen noch zu er solle den

Mund halten. Gerade als Red noch mühsam ein „The Japs are here!“ (Pearl Harbor, 2001: 1:28:31-1:28:33) herauspresst, zerbersten die ersten Schüsse der japanischen Jagdflugzeuge schon die Fenstergläser.

Der Film zeigt außerdem einen völlig entgeisterten Präsident Roosevelt, der nach dem ersten Bericht über die Attacke auf Pearl Harbor murmelt: „An entire fleet at anchor. My God. My God.“ (Pearl Harbor, 2001: 1:40:02-1:40:09)

Auf dem japanischen Flugzeugträger erhalten Yamamoto und seine Berater die Nachricht von einem überwältigenden Sieg. Doch Admiral Yamamoto lehnt die geplante dritte Angriffswelle strikt ab, da der Vorteil der Überraschung nicht mehr gegeben ist. Ohne Überraschungsmoment, so impliziert diese Szene, sind die Erfolgsaussichten Japans gering. Nur durch einen heimtückischen Angriff aus dem Hinterhalt hatten die japanischen Streitkräfte überhaupt eine Chance gegen die USA.

Eine weitere Schlüsselszene, welche die Heimtücke der Japaner betont, ist Roosevelts Rede einen Tag nach der Attacke vor den Kongressabgeordneten und einigen Pressevertretern. In dieser Rede wird ausdrücklich suggeriert, dass der Angriff überraschend und ohne jegliche Vorwarnung erfolgte.

> *„Yesterday, December 7, 1941, a date which will live in infamy, the United States of America was suddenly and deliberately attacked by naval and air forces of the Empire of Japan. It is obvious that planning the attack began many weeks ago. During the intervening time, the Japanese government has deliberately sought to deceive the United States by false statements and expressions of hope for continued peace. The attack yesterday on the Hawaiian Islands has caused severe damage to American military forces. I regret to tell you that over three thousand American lives have been lost. No matter how long it may take us to overcome this premeditated invasion, the American people in their righteous might will win through to absolute victory. Because of this unprovoked, dastardly attack by Japan, I ask that the Congress declare a state of war.” (Pearl Harbor, 2001: 02:02:02-2:03:31)*

Während der Rede verweist der Film mittels Intercuts unter anderem auf die Kriegsnachwirkungen in Pearl Harbor. Brände werden gelöscht, man sieht rußverschmierte, aufgezehrte Matrosen, die am brennenden, zerstörten Hafen via Radioübertragung der Rede lauschen, aber auch traumatisierte Zivilisten die im Friseurladen versammelt Roosevelts Stimme aus dem Radio zuhören. Ein Pfarrer der bis zur Hüfte im Wasser zwischen Leichen und brennenden Wrackteilen steht, betet für die Verstorbenen. Die Kamera schwenkt weiter nach rechts und erfasst ein Netz voll toter Matrosen die aus dem Wasser gefischt wurden. Der Boden des Krankenhauses ist blutverschmiert und wird mit einem ebenso blutdurchtränkten Lappen bearbeitet. Die Kamera wechselt aus der Froschperspektive auf

Eye-level und erfasst zitternde Patienten. Auch Evelyn und Danny, der ihr von hinten die Hand auf die Schulter gelegt hat, tragen noch deutliche Spuren vom Angriff, ihre Gesichter und Kleidung sind stark verschmutzt. Dazwischen immer wieder Roosevelt in Großaufnahme am Pult. Nachdem Roosevelt die Rede beendet hat, folgen Applaus und Standing Ovations der Kongressabgeordneten. Musikalisch untermalt wird diese Szene von Streichinstrumenten, die dynamisch zwischen crescendo und decrescendo wechseln und die Dramatik der Situation unterstreichen. Die Intercuts, welche das volle Ausmaß des Leids und Elends zeigen, sollen die emotionale Antizipation des Rezipienten fördern und ihn von der Rechtmäßigkeit des weiteren Handelns Amerikas und der Kriegserklärung überzeugen.

Roosevelt bezeichnet den 7. Dezember als „Tag der Niedertracht“ für Amerika und als solcher sollte er auch in die Geschichte eingehen. (vgl. Rosenberg, 2003: 15) Zugleich legitimiert er mit dieser Rede auch den Kriegseintritt der USA. Sie ist gewissermaßen eine Warnung vor einer weiteren Demütigung und zugleich das Versprechen einer eisernen Rache. Die Reaktion auf Pearl Harbor im Film, der Doolittle Angriff, wird somit als rechtmäßige Handlung Amerikas und als notwendige Vergeltung deklariert. Dies entspricht der Sündenbock-Funktion von Feindbildern, welche den Feind als Verursacher des Konflikts identifiziert und dem Krieg damit eine Berechtigung zuspricht. (vgl. Benz, 1996: 16)

Auch die Unschuld Amerikas wird ein weiteres Mal symbolisch aufgegriffen und zwar gegen Ende des Filmes kurz bevor Roosevelt von den Problemen hört, die während des Doolittle-Angriffs aufgetreten sind. Die Szene beginnt mit einer Close-Up Einstellung auf George, der im Garten eine weiße Rose schneidet. In der nächsten Einstellung sieht man George und Roosevelt im Long Shot und den Garten, der übersät ist von weiteren weißen Rosen. Man hört Grillen zirpen und Vögel zwitschern. In der dritten Einstellung überreicht George dem sehr nachdenklich wirkenden Roosevelt im Medium Close-Up die Rose. Kurz darauf erfährt der Präsident von den Problemen die sich in der Mission aufgetan haben: Ein um zwölf Stunden vorverlegter Start, möglicherweise zu wenig Treibstoff, keine Peilsender und eine abgestürzte Transportmaschine zeichnen die bisherige Bilanz des Angriffs. Die in dieser Szene omnipräsente weiße Rose, symbolisiert wieder die Reinheit und Unschuld Amerikas, die in gerechtem Zorn gegen die Feinde vorgeht.

Abbildung 1: Geroge überreicht Roosevelt eine weiße Rose

6.2. Hinterlist

Die Mär des hinterlistigen japanischen Volkes war während der Propaganda des Zweiten Weltkriegs ebenfalls dominant. Auch diese Charaktereigenschaft wird vor allem aus dem Angriff auf Pearl Harbor abgeleitet, nicht umsonst ist er als „sneak attack“ in die amerikanische Geschichte eingegangen. (vgl. Rosenberg, 2003: 31) Hinterlist und Heimtücke gehen also Hand in Hand. Insbesondere drei Szenen im Film weisen auf dieses Stereotyp hin.

Admiral Kimmel bekommt den Bescheid aus Washington, er solle den Atlantik mit zwölf Zerstörern der Pazifikflotte verstärken. Kimmel äußert seine Bedenken wie er Hawaii vor Japan schützen solle, wenn er nicht die nötigen Schiffe besitze. Aber der Navy-Captain zerstreut diese Befürchtung mit der Aussage:

> *“Well, Pearl Harbor is too shallow for an aerial torpedo attack, and we're surrounded by sub nets. All we have to worry about here is sabotage, so we bunched our planes together to make them easier to protect. Distance is our ally, Admiral.“ (Pearl Harbor, 2001: 27:33-37:43)*

Japanische Sabotage sei die einzige Gefahr die man in Pearl Harbor zu befürchten habe, da der Hafen zu flach für einen großräumigen Torpedoangriff sei. Das Statement des Navy-Captains wird durch einen bedrohlichen Musikkommentar kontrastiert, der sich nahtlos in die nächste Szene, welche japanische Kriegsvorbereitungen zeigt, fortzieht. Die japanischen Streitkräfte werfen sozusagen bereits einen akustischen Schatten voraus, bevor sie tatsächlich ins Bild rücken.

Die Angst vor möglichen Sabotageaktionen durch japanisch-stämmige Amerikaner war schon vor dem Angriff präsent und entwickelte sich zu einer wahren Hysterie nach der Pearl-Harbor Attacke:

> *„In the aftermath of Pearl Harbor, Americans pointed to the fact that many Japanese-Americans lived in strategically important areas. Therefore, they must be spying for Japan." (Helmreich, 2005: 105)*

Bereits 1942 wurden mehr als 110 000 an der Westküste lebende Japan-Amerikaner für die Dauer des Krieges in Lager interniert. (vgl. Dower, 1986: 79)

Ein Hang zur Spionage wird den japanischen Figuren auch in *Pearl Harbor* zugeschrieben. Die erste Spionageszene beginnt mit einem Extreme Close-Up einer Landkarte, die mit japanischen Schriftzeichen versehen ist. Ein Zirkel kreist ein Areal der Karte ein. Der nächste Schnitt verweist im Close-Up auf die Hand, die den Zirkel bedient. Die Kamera schwenkt nach oben und zeigt schließlich die japanische Militärperson, ebenfalls im Close-Up. Zwei Personen befinden sich in dem kleinen Büro, durch das Fenster sieht man Palmenblätter. Der Spion spricht ins Telefon und fragt in Englisch nach Rundflügen durch das Tal von Oahu. Sein Komplize bereitet währenddessen einen Handkoffer vor, der eine versteckte Kamera enthält. Es folgt eine schnelle Montage von Einstellungen in Close-Ups und Extreme Close-Ups der Attribute bzw. der Ausrüstungsgegenstände des Spions. Die Kameralinse die aus dem Koffer hervorlugt und mit lautem Klicken schwarz-weiß-Fotos von US-Schlachtschiffen aufnimmt, die Hand des Spions, welche den Auslöser betätigt und eine Detailaufnahme seiner Brille mitsamt ausklappbarer Lupe.

Abbildung 2: japanische Spionage auf Hawaii

Der Film betont hier die Affinität welche zwischen dem Spionagemotiv und der technischen bzw. medialen Beschaffenheit des Bildes herrscht. (vgl. Drügh/Mergenthaler,

2005: 45) Mithilfe der technischen Apparaturen multipliziert sich der Blick des Spions und ermöglicht ihm, die strategisch wichtige Gegend auf Hawaii zu sondieren. Sie machen das sichtbar, was sonst im Verborgenen bleiben würde. Auch die Filmkamera an sich, sieht im Vertov'schen Sinne ja mehr als das menschliche Auge je wahrzunehmen vermag und macht manche Dinge überhaupt erst sichtbar:

> *„Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit." (Vertov, 1973: 20)*

Auch erkennt man in den Bildern eine Wesensverwandschaft zwischen Fotoapparat und einer Waffe, denn wenn der versteckte Fotoapparat, der durch einen Auslöser in der Hand des Spions bedient wird, Ziele anvisiert und mit lauten Auslösegeräuschen Fotos schießt, erinnert dies zugleich auch an das Schießen mit einer Waffe. Eine Waffe ist zugleich immer auch ein Mittel der Wahrnehmung und umgekehrt sind optische Medien wie z.B. ein Fotoapparat oder auch die Lupe immer auch Waffen. (vgl. Adam/Dainat, 2007: 89) Paul Virilio bemerkt bezüglich dieser Affinität: „Die Waffen sind Werkzeuge nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Wahrnehmung." (Virilio, 1994: 10)

Der Akt der Spionage wird durch die vielen Detailaufnahmen zusätzlich markiert. Auch die legere Freizeitkleidung des Spions, der im restlichen Film ausschließlich in Uniform zu sehen ist, weist auf die hinterlistige Spionagetätigkeit hin.

Im Voice-Over hört man zudem eine Radiostimme die verkündet: „Aloha. This is KGMB in Honolulu on another beautiful fall day here in paradise." (Pearl Harbor, 2001: 1:03:49-1:03:54) Damit wird wieder die Ahnungslosigkeit Amerikas herausgestellt, die im Gegensatz zu den Spionageaktivitäten steht. Eine Parallelmontage zeigt Yamamoto und Genda in Japan, die vor einer riesigen Kreidetafel mit Skizzen stehen. Genda deutet mit einem langen Zeigestock darauf. Es folgt wieder ein Schnitt zu dem Spion und seinem Komplizen. Ein Close-Up auf den Tisch zeigt schwarz-weiß Fotos der Schlachtschiffe und eine Sonnenbrille. Als der Spion die Fotos in einem mit japanischen Schriftzeichen versehenen Brief steckt, um sie per Luftpost an Japan zu schicken, hört man seine Stimme im Voice-Over: „We have enough information. We are returning home." (Pearl Harbor, 2001: 1:03:58-1:04:03) Es stellt sich die Frage warum der Spion hier Englisch spricht, da die japanischen Figuren im restlichen Film fast ausschließlich japanisch sprechen. Eine logische Erklärung wäre jene, dass der Komplize des Spions ein japanstämmiger Amerikaner ist und der japanischen Sprache nicht oder nur sehr schlecht mächtig ist. Damit

wäre auch wieder eine Verbindung zu den exzessiven Ängsten der Amerikaner vor japanischer Spionage und Sabotage nach dem Angriff auf Pearl Harbor hergestellt. (vgl. Helmreich, 2005: 105) In der nächsten Szene sieht man Genda, den Spion und weitere Kriegsoffiziere, wie sie das Spionagematerial sichten.

Die nächste Szene welche auf Spionageaktionen von japanischen Figuren im Film hinweist, beginnt in einer Abhörstation auf Pearl Harbor. Ein Zwischentitel verrät, dass es der 6. Dezember 1941 ist, ein Tag vor dem Angriff. Mit einem Close-Up auf einen Telefonhörer hört man das Voice-Over eines Amerikaners, der berichtet, dass er einen Anruf aus Tokyo irgendwo in der Nähe von Pearl Harbor abgefangen habe. Im nächsten Schnitt sieht man eine Zahnarztpraxis. Ein Zahnarzt japanischer Ethnizität, schaut einem Patienten gerade in den Mund, als seine Assistentin verkündet, jemand aus Tokio wolle ihn sprechen. Sie fügt außerdem hinzu, dass der Anrufer ihr mitgeteilt hätte, er würde den Zahnarzt nicht kennen. Der Zahnarzt nimmt den Hörer und meldet sich zunächst mit einem „Hello?“. Die nächste Einstellung zeigt ihn im Close-Up, sein Gesicht bleibt aber durch den geringen Lichteinfall hauptsächlich im Schatten verborgen. Er meldet sich noch einmal, diesmal aber auf Japanisch mit „Moshi Moshi“. Damit wird klar dass der Anrufer aus Japan kommt. In der Parallelmontage sieht man die US-Abhöstation. Ein Japan-Amerikaner übersetzt das weitere Gespräch mithilfe eines kleinen Wörterbuchs. Das lässt darauf schließen, dass dieser wahrscheinlich ein Nisei, ein Japaner zweiter Generation ist, da er nicht 100 prozentig sattelfest in der Sprache zu sein scheint.

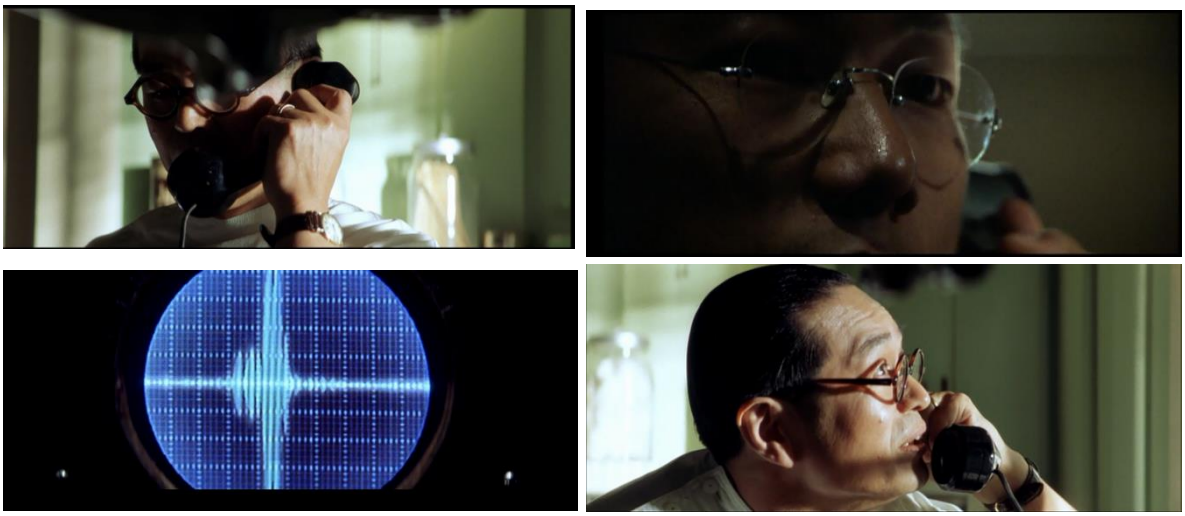

Abbildung 3: japanische Spionage auf Hawaii/2

Der Zahnarzt gibt dem unbekannten Anrufer aus Tokio bereitwillig Auskunft über das Wetter, darüber, dass er von seiner Praxis aus Pearl Harbor sehen könne und dass sich die

Flugzeugträger nicht im Hafen befänden. Danach legt der Anrufer plötzlich auf und der Zahnarzt meint: „That was a strange call.“ (Pearl Harbor, 2001: 1:08:47-1:08:48) Zum einen fallen in der Szene wieder die vielen Groß- und Detailaufnahmen auf, mit denen der Abhörvorgang und das Auskundschaften des Anrufers aus Tokio betont wird. Die Abhörstation ist sehr dunkel, die Atmosphäre geheimnisvoll. Die Anwesenden tappen buchstäblich im Dunkeln, denn der Schatten dominiert den Raum und kennzeichnet das Unwissen der amerikanischen Abhörbeauftragten. Das Telefonat gibt ihnen Rätsel auf. Dies ist eine von vielen Szenen, in denen die USA versuchen, die Pläne Japans mittels Dechiffriermaschinen oder Abhörstationen zu entschlüsseln und markiert Japan als die große Unbekannte, als das ganz Fremde.

Es ist außerdem auffallend, dass der Zahnarzt dem anonymen Anrufer bereitwillig Auskunft gibt, ohne nachzufragen um was es überhaupt geht, wer am anderen Ende der Leitung ist oder wozu der Anrufer diese Informationen benötigt. Diese Darstellung erinnert an den Propagandafilm *„Know your enemy – Japan“* von Frank Capra in dem er Japaner als „[…] an obedient mass with but a single mind.“ bezeichnet. (Maustrum, 2001: 36:19-36:22) Ohne die Gründe des Anrufes groß zu hinterfragen, gibt er in vorauseilendem Gehorsam Auskunft.

6.3. Grausamkeit

In einer Gallup-Umfrage von 1942 war nach den Wesensmerkmalen heimtückisch (73 %) und hinterlistig (63 %), grausam (56 %) das am dritthäufigsten genannte Attribut, welches das japanische Volk am besten beschreiben würde. (vgl. Hadley, 1951: 501) Im Film werden die japanischen Charaktere im Großen und Ganzen zwar nicht als besonders grausam dargestellt, aber insbesondere zwei Szenen in der ca. 30-minütigen Kampfsequenz auf Pearl Harbor, spielen auf diese vermeintliche Charaktereigenschaft an.

In der ersten Szene sieht man die Krankenschwestern in Richtung Krankenhaus laufen. Die zweite Einstellung zeigt im Long Shot japanische Kampfflugzeuge die hinter ihnen fliegen und mehrere Bomben abwerfen. In der dritten Einstellung wird der Fokus wieder auf die rennenden Krankenschwestern gerichtet, die von Jagdflugzeugen beschossen werden. Es herrscht Panik, sie legen die Hände schützend um den Kopf und versuchen in Deckung zu gehen. Evelyn und einer Kollegin gelingt es, Schutz hinter einem Brunnen zu finden, während dieser gerade beschossen wird. Die Flüchtenden sind zum Großteil in Freizeitkleidung und weiblichen Geschlechts, sie werden somit als unschuldige Zivilisten

dargestellt. Die Panik und das Durcheinander der Figuren werden durch die wackeligen Bilder einer bewegungsbetonten Handkamera verstärkt.

Nach einer Parallelmontage zu den Kampfhandlungen am Hafen und am Flugstützpunkt zeigt eine weitere Szene die Krankenstation. Verwundete werden hereingetragen, alle sind in höchster Aufregung. Wieder wird mit Handkamera gefilmt. Die Bilder sind wackelig und mittels mehreren Reißschwenks wird die Hektik zusätzlich betont. Als das Militärkrankenhaus bombardiert wird, erschüttert das Gebäude und auch die Kamera erzeugt stark wackelnde Bilder. Die Patienten die noch mit Zugverband in den Betten liegen, werden von den Fenstern weg auf den Boden in Deckung befördert, gerade rechtzeitig bevor das Marinekrankenhaus erneut bombardiert wird und die Explosion alles in Schutt und Asche hüllt. Die Szene wird fast durchgängig von einer Handkamera gefilmt und visualisiert mit wackeligen, hektischen Bildern und Unschärfeeffekten, den emotionalen Zustand der Anwesenden und gibt dem Rezipienten ein Gefühl der aktiven Teilhabe am filmischen Geschehen.

Im Hafen sinkt eines der Schiffe und zahlreiche Matrosen stürzen ins Wasser. Die Kamera fängt aus mehreren Perspektiven (unter Wasser, aus der Vogelperspektive und aus Augenhöhe) die Schiffbrüchigen ein, welche weiterhin von japanischen Jagdflugzeugen beschossen werden.

Abbildung 4: Beschuss schiffbrüchiger Matrosen

Die Matrosen sind in Panik und schwimmen wehrlos im und unter Wasser. Doch das Feuer nimmt kein Ende und einer der Schiffbrüchigen schreit: „Watch it! They're still shootin' us!" (Pearl Harbor, 2001: 1:38:48-1:38:49) Die Rezipienten nehmen durch die Kamera das Geschehen aus allen Blickwinkeln wahr und erleben so gewissermaßen den Beschuss hautnah mit. Trotzdem die Matrosen bereits wehrlos sind, wird weiter auf sie gefeuert. Dieser Umstand wird durch den Kommentar zusätzlich betont.

Zur Zeit des Zweiten Weltkrieges waren drei Genfer Konventionen aktuell: Die erste Genfer Konvention von 1864 geht auf die Initiative von Henri Dunant zurück und wurde

von 16 Staaten ratifiziert. Mit dieser Konvention wurde die „[…] Neutralität aller Ambulanzen und Lazarette, der Verwundeten und des Pflegepersonals unabhängig vom Fortgang der Feindseligkeiten anerkannt." (Fassbender, 2013: 707) Die zweite Genfer Konvention ist eine Revision des ersten Genfer Abkommens durch die Haager Friedenskonferenzen 1899 und 1907 und sollte „Verwundete, Kranke und Schiffbrüchige der Streitkräfte zur See" schützen. (DRK-Kreisverband Bonn e.V., 20.08.2014: 150 Jahre Genfer Konvention: Bausteine des humanitären Völkerrechts.) Die dritte Genfer Konvention 1929 regelte den Schutz der Kriegsgefangenen und die Anpassung um 1949 erweiterte die ersten drei Abkommen um den Schutz der Zivilpersonen zu Kriegszeiten. (vgl. Ebd.)

Zwar hatten Japan und die Sowjetunion nicht das Kriegsgefangenenabkommen in der Genfer Konvention von 1929 ratifiziert, sehr wohl aber das Verwundetenabkommen. (vgl. Strupp, 1960: 647) Die Szenen zeigen somit den Bruch mit der Genfer Konvention und legen damit Kriegsverbrechen bzw. eine gewisse Grausamkeit Japans nahe.

6.4. Fremdheit/Andersartigkeit

Nationale Stereotype haben eine klare Abgrenzungsfunktion der eigenen zur fremden Gruppe und fungieren so mitunter auch als Verteidigungsmittel. (vgl. Nafroth, 2002: 21) Das Selbstbild (Autostereotyp) wird sich in Bezug auf das Fremdbild (Heterostereotyp) verändern, indem es sich davon absetzt und sich ihm gegenüberstellt. (vgl. Hahn, 2008: 16) Differenzen zwischen Eigen- und Fremdgruppe werden also überbetont, während innergruppale Unterschiede nicht thematisiert werden. (vgl. Weller, 2002: 54) Japan wurde von den USA in vielfältiger Weise als fremde Gruppe ausgewiesen und das sowohl vor, während als auch nach dem Zweiten Weltkrieg. Seit 1900 wird unter dem Schlagwort der „gelben Gefahr" insbesondere eine rassische Bedrohung durch Japan suggeriert und auch sechzig Jahre nach dem Krieg ist das Bild der Fremdartigkeit Japans noch immer dominant:

> *„Sixty years after the war's end, perceived racial and Orientalized ‚otherness' remains paramount in the American understanding of Japan." (Shibusawa, 2006: 296)*

Auch im Film werden japanische Figuren durch diverse Mittel klar von amerikanischen Charakteren abgegrenzt. Darauf wurde bereits an verschiedenen Stellen der Analyse hingewiesen. So wird, wie anfangs bereits erwähnt, das erste In- Erscheinung-Treten einer japanischen Figur im Film durch vielerlei japanspezifische Symbole und Attribute markiert. Die japanische Kriegsflagge im Close-Up, einerseits als nationalstaatliche Repräsentation

Japans, andererseits als visueller Hinweis auf ein kriegsbereites Japan, versetzt den Rezipienten gleich in der ersten Einstellung an einen anderen Ort. Die vielen mit japanischen Schriftzeichen versehenen Fahnen, die für den Zuschauer rätselhaft bzw. nicht entschlüsselbar sind, verstärken das Gefühl der Fremdheit. Uta Schaffers sieht im japanischen Schriftensystem ein Zeichen des Fremden für den Westen, welches einen wesentlichen Bestandteil des Japanbildes ausmacht. Das rätselhafte Schriftsystem wirkt oft als eine unüberwindbare Barriere im Zugang zur japanischen Kultur und öffnet so „[…] den Raum für Projektionen sowie für Ästhetisierung und Mystifizierung einer ganzen Kultur […] Japan und die japanische Kultur als das immer schon *ganz Andere* [Herv. i. Org.]." (Schaffers, 2006: 20) Die japanischen Schriftzeichen tragen im Film also zu einer Fremdheitskonstruktion bei, indem sie die Unlesbarkeit der fremden Kultur symbolisieren.

Dieser Eindruck verstärkt sich umso mehr, wenn man die vorangegangene Szene mitbetrachtet. Während sich Präsident Roosevelt und seine Berater im Weißen Haus in lockerer Sitzhaltung um den Konferenztisch gesammelt haben, zeigt sich in Japan ein anderes Bild. Das Kriegskonzil befindet sich im Freien, Yamamotos Berater sitzen steif in ihren Stühlen und starren geradeaus. Als Gegensatz lässt sich außerdem festhalten, dass sich am amerikanischen Konferenztisch ein Dialog bzw. eine Diskussion entwickelt; auch Roosevelts Berater tun im Close-Up ihre Meinung kund und zugleich spiegeln sich die Gefühlszustände auf ihren Gesichtern wider. Das japanische Kriegskonzil gleicht eher einem Monolog Yamamotos, der nur durch eine kurze Frage eines Beraters unterbrochen wird. Der Fokus ist klar auf Yamamoto gerichtet, die übrigen Figuren sind eher Statisten, als dass sie wesentliches zu sagen hätten. Zudem sprechen die Charaktere japanisch und obgleich mit Untertiteln übersetzt, trägt es dennoch zu einer Abgrenzungsfunktion bei.

So wird bereits bei der ersten Einführung des japanischen Militärs im Film eine klare Abgrenzung zwischen den Nationalitäten etabliert, insbesondere mithilfe visueller Klischees, aber auch mittels einer akustischen Signatur, die in der ersten Einstellung der Szene, mit dem Close-Up auf die japanische Kriegsflagge, einsetzt und sich im Laufe des Filmes in verschiedenen Variationen wiederholt.

Auch in den folgenden Szenen in welchen japanische Militärs eine Rolle spielen, ist meist die japanische Kriegsflagge präsent. Wenn Japan ab der Minute 0:37:53 mit der Planung der Attacke beginnt, gibt ein Long Shot den Blick auf die Kriegsflagge frei. Auch hier setzt wieder das akustische Leitmotiv Japans ein: eindringliche Taiko-Trommeln, die den bevorstehenden Angriff suggerieren und zusammen mit der japanischen Shakuhachi den

ethnischen und religiösen Bezug herstellen und tiefe, bedrohlich klingende Blasinstrumente. Des Weiteren ist augenscheinlich, dass sich in den ersten Gegenüberstellungen der Nationalitäten, die amerikanischen Militärstrategen und die politische Elite meist in Innenräumen aufhalten, während die japanischen Militärs größtenteils im Freien auftreten. Auch damit werden Unterschiede betont: Die japanischen Offiziere und Admiräle wirken im Gegensatz zu den amerikanischen Drahtziehern wie archaische Militaristen. So planen die japanischen Kriegsbediensteten den Angriff mit Modell-Schiffen der US-Schlachtschiffe, welche in einem flachen Wasserbassin von vier Akteuren mit langen Holzstäben platziert werden. Große Kreidetafeln mit Landkarten und Skizzen sind in massive Steinblöcke eingefasst. Der Tisch auf dem sich Fotos von den US-Schlachtschiff-Reihen und verschiedenen Luftstützpunkten befinden, ist aus Bambus gefertigt. Die japanische Kriegsflagge ist innerhalb eines „torii“ befestigt. Ein „torii“ kennzeichnet den Eingang zu einem Shintô-Schrein und trennt die profane Außenwelt vom heiligen Innenbereich. Es besteht aus zwei senkrechte Pfosten die durch zwei Querbalken verbunden sind. (vgl. Antoni, 1998: *29)*

Abbildung 5: japanische Kriegsplanung

An dieser Stelle wird ein kurzer Exkurs zum Shintô einfließen, da ein gewisses Grundverständnis wichtig für die weitere Analyse ist. Dafür halte ich mich primär an das populäre Werk Klaus Antonis *Shintô und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans* (1998).

Die japanische Religionsgeschichte ist geprägt von einer Synkretisierung verschiedener religiöser Vorstellungen, in der Shintô, Buddhismus und Konfuzianismus eine Schlüsselrolle einnehmen. So kann die Sonnengöttin Amaterasu friedlich mit Konfuzius, Buddha und selbst Jesus koexistieren. (vgl. Antoni, 1998: 23f.) Da sich Shintô in einem langen historischen Zeitraum entwickelt hat und in dieser Zeit gewachsen ist und den

jeweiligen Gegebenheiten angepasst wurde, kann man dementsprechend schwer pauschal von „dem Shintô“ sprechen, ohne die historischen Aspekte miteinzubeziehen. (vgl. Antoni, 1998: XI) Trotz aller Heterogenität des Shintô, gibt es doch einige konstante Merkmale die ihm eigen sind: 1) Polytheismus: im Shintô werden viele verschiedene Gottheiten verehrt. 2) Kultstätten: Der Schrein ist die heilige Stätte der Gottheit, wohingegen der Tempel eine rein buddhistische Kultstätte darstellt. 3) Der Eingang des Schreins wird durch ein Tor (torii) markiert, um den heiligen Raum von der Außenwelt zu trennen. 4) Reinheit ist die wesentliche Tugend des Shintô und durchzieht alle Lebensbereiche, wobei Krankheit und Tod prinzipiell als unrein empfunden werden. (vgl. Ebd.: 29) Schwerpunkte des Shintô sind außerdem Ahnenverehrung und Naturkult. Wörtlich übersetzt bedeutet Shintô „Weg der Götter“ und bildet sich aus dem chinesischen Begriffen *Shen* und *Dao* (Weg). Der Begriff *Shen* meint sowohl Gottheiten, als auch den menschlichen Geist, das Genie und Gespenst. *Kami* (Gott), kann sich prinzipiell in den verschiedensten Dingen manifestieren; in Menschen, in Gegenstände oder in Objekten aus der Natur. (vgl. Figl, 2003: 288f.)

Während der Meiji-Restauration gab es nicht nur einen Regierungswechsel vom Shôgun zum Tennô und damit eine Erneuerung der kaiserlichen politischen Macht, sondern auch eine Revolution geistiger Grundlagen mit der Vision, einen japanischen Nationalstaat zu schaffen. Damit einher gingen auch essenzielle Veränderungen in den religiösen Sphären. (vgl. Antoni, 1998: 174f., 180) Um den neuen Kaiserstaat nicht nur in politischer sondern auch in religiöser Hinsicht zu legitimieren, wurde der „reine“, autochthone Shintô zum Zentrum des religiösen Lebens Japans erklärt, während der Buddhismus stark an Bedeutung verlor. (vgl. Osterhammel, 2001: 1256) Das neue ideologische System des Staats-Shintô, sollte eine Einheit von Kult und Regierung darstellen, indem „[…] die Regierungsgeschäfte in dem gleichen Geist zu führen seien, in dem auch die Götter des Landes verehrt würden.“ (Antoni, 1998: 181) Zentral für diesen Glauben ist die Abstammung des Kaiserhauses von der Sonnengöttin Amaterasu. (vgl. Antoni, 18998: 181) Im Mittelpunkt des Staats-Shintô steht die Vision eines japanischen Nationalwesens (*kokutai*), das sich auf bestimmte Eigenschaften stützt, in welchen sich die Unterschiede des eigenen Landes zu anderen Ländern manifestieren. In Japan geschah dies insbesondere durch die Sakralisierung des Kaiserhauses. Antoni konstatiert:

> *„Im Falle Japans begründet sein ‚Nationalwesen‘ die einzigartige Stellung im internationale Vergleich, denn Japan ist das ‚Land der Götter‘, weil es durch die Sonnengöttin Amaterasu begründet worden ist und durch einen ihrer Nachkommen regiert wird.“ (Antoni, 1998: 166)*

Die Entwicklung eines japanischen Nationalwesens wurde zudem Kernpunkt der Überlegungen von Theologen und Theoretikern, bezüglich des religiösen Ethnozentrismus Japans. Der politisch ideologisierte Staats-Shintô und der ihm immanente *kokutai*, also ein spezifisches japanisches Nationalwesen, wurde während der Meiji-Periode umgesetzt und erfuhr eine Kulmination im Ultranationalismus *(Uyoku)* der 30er und 40er Jahre. (vgl. Antoni, 1998: 1f.) Laut Antoni galt der Staats-Shintô nach der Kapitulation Japans am 15. August 1945, als grundlegende Problematik des amerikanisch-japanischen Konfliktes:

> *„Zusammen mit ihren Verbündeten sah die amerikanische Regierung in der Einflußnahme des Staatsshintô auf die Politik in Japan die eigentliche Ursache für die Ausbreitung des exzessiven militaristischen und chauvinistischen Denkens und Handelns der Kriegszeit." (Antoni, 1998: 319)*

Der Shintô galt sowohl für das japanische Volk selbst, als auch für andere Nationen als „[…] reinste Verkörperung der japanischen Kultur." (Antoni, 1998: 256) Auch Dr. Junyu Kitayama vom Japaninstitut in Berlin bemerkte 1943 bezüglich des Shintôismus als Nationalreligion Japans:

> *„Sie [die Nationalreligion] entspricht ganz und gar dem japanischen Volkscharakter und steht in strenger Wechselbeziehung zur japanischen Kultur. Der Shintoismus ist unter allen Besonderheiten diejenige, die Japan in seiner Eigenart von allen anderen Kulturen und Völkern unterscheidet." (Kitayama, 1943: 3)*

Die Szene der japanischen Kriegsplanung spielt also auf verschiedene Aspekte eines Japanbildes an. Religiöser Ethnozentrismus[14], Shintoismus als Basis exzessiven Militarismus, und auch japanischen Traditionalismus. Traditionalismus ist laut Shils eine totalitäre Ideologie die Einheitlichkeit fordert und eine starke Verbindung zum Sakralen hat:

> *„Traditionalism is the self-conscious, deliberate affirmation of traditional norms, in full awareness of their traditional nature and alleging that their merit derives from that traditional transmission from a sacred origin. This is a revivalist, enthusiastic attitude. It is always dogmatic and doctrinaire and insists on uniformity. It insists on thoroughgoing adherence; it does not discriminate between the workable and the unworkable and it regards all elements of the tradition it praises as equally essential. Traditionalism, which is a form of heightened sensitivity to the sacred, demands exclusiveness. It is content with nothing less than totality. Traditionalism is not content with the observance of a tradition in a particular sphere, e.g., in*

[14] William G. Sumner bezeichnet mit Ethnozentrismus den Glauben an die Überlegenheit der eigenen Ethnie aufgrund bestimmter Eigenschaften. Ethnozentrismus korrespondiert damit auch mit einer positiven, überlegenen Gruppenidentität und der wertenden Abgrenzung zu anderen Gruppen und Kulturen. (vgl. Sumner, 1940: 13)

> *family or religious life. It is satisfied only if the traditionalist outlook permeates all spheres-political, economic, cultural, and religious-and unifies them in a common subordination to the sacred as it is received from the past." (Shils, 1958: 160)*

Antoni konstatiert, dass der Gegensatz zwischen Tradition und Moderne - nicht nur, aber insbesondere im japanischen Fall, um eine dritte Rubrik erweitert werden muss, und zwar um eine Ebene der „Erfundenen Traditionen". (Antoni, 1998: 5) Diese erfundenen Traditionen bzw. *invented traditions* sind nur eine vermeintlich sicher tradierte kulturelle Identität, und deshalb als Erfindungen der Moderne zu betrachten. (vgl. Antoni, 1998: 5) Traditionalismus als Ideologie ist ausschlaggebend für die Genese einer nationalen Identität:

> *„Traditionalisten selektieren, systematisieren und erschaffen ideologische Systeme, in denen heterogene kulturelle Überlieferungen zu einer homogenen Nationalideologie umgeformt werden. Der Zweck dieser Identitätsfindung ist in einer avisierten nationalen Solidarität gegeben, die überkommene soziale, religiöse u.a. Unterschiede einzuebnen trachtet." (Antoni, 1998: 251)*

Der Film spielt also auf einen Antagonismus zwischen japanischer Tradition bzw. Traditionalismus und amerikanischer Moderne an. In der Logik des Films sind die japanischen Militärs naturverbunden; sie sind Traditionalisten und Militaristen und selbst ihre Kriegsplanung geschieht im sakralen Raum eines Shinto-Schreins, es wird also die Verbindung zwischen politischen und religiösen Sphären als Eigenart Japans im Sinne eines japanischen Nationalcharakters betont.

Eine anderen Szene ab 0:48:05 zeigt das japanische Angriffstraining. Auch diese Szene beginnt mit einem Close-Up auf die japanische Kriegsflagge und stellt wieder einen Bezug zu Japan als kriegerische, militärische Nation her. An Bord eines Flugzeugträgers werden Bomben und Flugzeuge vorbereitet. Yamamoto betont gegenüber Genda, wie wichtig das Training von Torpedoangriffen und Bombenabwürfen aus großer Höhe sei. Genda sieht die wichtigste Waffe im Element der Überraschung. Bei einem Überraschungsangriff würden sie kaum auf Widerstand treffen. Yamamoto weist Genda an, irreführende Funksprüche bezüglich aller potenziellen militärischen Ziele im Pazifik zu senden, um in den USA Verwirrung zu stiften. Genda lobt Yamamotos Scharfsinn, dieser aber meint: „A brilliant man would find a way not to fight a war." (Pearl Harbor, 2001: 0:48:46-0:48:49) Damit weist Yamamoto noch einmal auf die Unumgänglichkeit des Krieges hin. Der Angriff geschieht aus einer politischen Zwangslage heraus, er selbst ist aber kein Kriegstreiber und würde eine militärische Auseinandersetzung mit den USA lieber vermeiden.

Eine weitere Szene, in der Japan den Angriff auf Pearl Harbor startet, stellt einen Bezug zu Religiosität und ritualisiertem Verhalten der japanischen Streitkräfte dar. Die Szene beginnt mit einem Long Shot auf einen bewölkten Himmel, es ist noch dunkel, aber man sieht bereits die aufgehende Sonne, wie sie sich durch die Wolken kämpft. Damit wird schon ein symbolischer Bezug zu Japan als Land der aufgehenden Sonne hergestellt. Noch während dieser ersten Einstellung fängt das diegetische Voice-Over eines akzentlastigen Englisch an, es ist ein Gebet:

> *„Revered father, I go now to fulfil my mission and my destiny. I hope it is a destiny that will bring honor to our family. And if it requires my life I will sacrifice it gladly to be a good servant of our nation." (Pearl Harbor, 2001: 1:18:42-1:19:01)*

Nach der ersten Einstellung folgen mehrere Schnitte zum Innenraum eines Schiffes. Es sind die Unterkünfte der Piloten. Es ist dunkel, nur Kerzen hüllen den Raum in ein mysteriöses Licht. Zuerst sieht man die Umrisse eines japanischen Piloten im Close-Up. Er sitzt, seinen Kopf auf die Hände gestützt. Es folgt ein Schnitt auf einen Schrein, auf dem eine kleine Statue steht, einige Kerzen, ein Foto eines Japaners in Uniform und eine Gruppenfotografie von mehreren uniformierten Japanern sowie ein Objekt mit japanischen Schriftzeichen. Im Hintergrund sieht man einen der Piloten im Lendenschurz, der sich ein Tuch mit dem Symbol der aufgehenden Sonne und japanischen Schriftzeichen um die Hüfte bindet.

Abbildung 6: Shintô-Gebet eines japanischen Piloten

Der Schrein stellt wieder eine Verbindung zwischen der militärischen Mission und der traditionellen Spiritualität bzw. Religiosität der Japaner her.

Die Piloten schlafen außerdem in Hängematten, während z.B. die amerikanischen Matrosen in Pearl Harbor in Stockbetten schlafen. Auch hier wird eine Diskrepanz zwischen den

Nationen hergestellt und Japan als archaische Nation dargestellt. Die Kamera schwenkt nach rechts und man sieht weitere schemenhafte Umrisse der Piloten, die sich für den Angriff umziehen und vorbereiten, bis die Kamera schließlich einen Piloten vor einem Tisch mit einem Schreibinstrument einfängt. Er ist als einziger beleuchtet und zumindest halbwegs zu erkennen. Man darf wohl annehmen, dass im diegetischen Voice-Over die Gedankenstimme dieses Piloten zu hören war. Bordwell spricht von einer „mental subjectivity" also mentalen Subjektivität, die dann entsteht, wenn der Film Einblick in die Gedankenwelt eines Charakters gibt. (vgl. Bordwell, 2013: 91) Damit kann das Mitgefühl und die Anteilnahme für die Figur gesteigert werden. (vgl. Ebd.: 92) Es ist aber nicht nur seine Geschichte und es sind nicht nur seine Emotionen, sondern auch die der schemenhaft gezeigten Piloten um ihn herum. Es ist außerdem auffällig, dass seine Gedankenstimme nicht in Japanisch mit englischen Untertiteln wiedergegeben wird, wie dies sonst im Film primär der Fall ist, sondern in Englisch mit japanischem Akzent. In diesem Abschnitt wird also auf zweifache Weise versucht, das Verständnis und das Mitempfinden der Rezipienten für den Piloten zu erhöhen. Einmal durch den Wechsel von einer objektiven Erzählweise zur mentalen Subjektivität des Piloten. Andererseits dadurch, dass die Gedankenstimme in Englisch und nicht in Japanisch zu hören ist. Zugleich wird aber durch seine Gedankenstimme und durch die Bildebene die Ahnenverehrung im Shintô betont und dass es eine Ehre für ihn sei, für seine Nation zu sterben. Die Stimme während des Gebetes ist zudem ein starker Kontrast zu den japanischen Stimmen sowohl vor, als auch nach dem Gebet, welche barsch und kehlig klingen. Nornes Mark spricht vom Modus der „sacrifice violence", in der filmischen Repräsentation von japanischen Soldaten im Zweiten Weltkrieg. Eine Gewalt die auf religiösen Überzeugungen beruht. (vgl. Nornes, 1994: 153) Den japanischen Soldaten wurde in den USA während der Kriegszeit eine selbstmörderische Beharrlichkeit zugeschrieben, die daraus resultierte, dass der Tod für die Nation und den Kaiser als eine Ehre galt, während eine Gefangennahme als Schande gesehen wurde. (vgl. Weingartner, 1992: 54) Auch darauf nimmt diese Szene Bezug. Im nächsten Schnitt laufen die Piloten an Deck des Flugzeugträgers. Im selben Moment setzen die Taiko-Trommeln verstärkt ein und die Musik wird dynamischer und dringlicher und so markiert auch die nicht-diegetische Musik den unmittelbar bevorstehenden Angriff. Die nächste Einstellung zeigt zwei weiß behandschuhte Hände im Close-Up, welche eine Flüssigkeit, wobei es sich mutmaßlich um Sake handeln soll, in kleine Schälchen füllt. Die Trinkbehälter befinden sich auf einem Tuch mit japanischen Schriftzeichen. Darauf folgt wieder ein Schnitt und man sieht mehrere Piloten, die mit gesenktem Kopf ihren Sake mit

dem rechten Arm heben. Die Bewegung wirkt wie die gestische Symbolisierung einer Opfergabe des eigenen Lebens an Tenno, Volk und Vaterland. Wieder andere Piloten binden sich in Zeitlupe Kopftücher mit dem Symbol der aufgehenden Sonne um. Durch die Zeitlupe, wird der Vorgang hervorgehoben und zugleich ästhetisiert, der Rezipient soll ihm besondere Aufmerksamkeit schenken. Danach heben die Flugzeuge eines nach dem anderen vom Flugzeugträger ab.

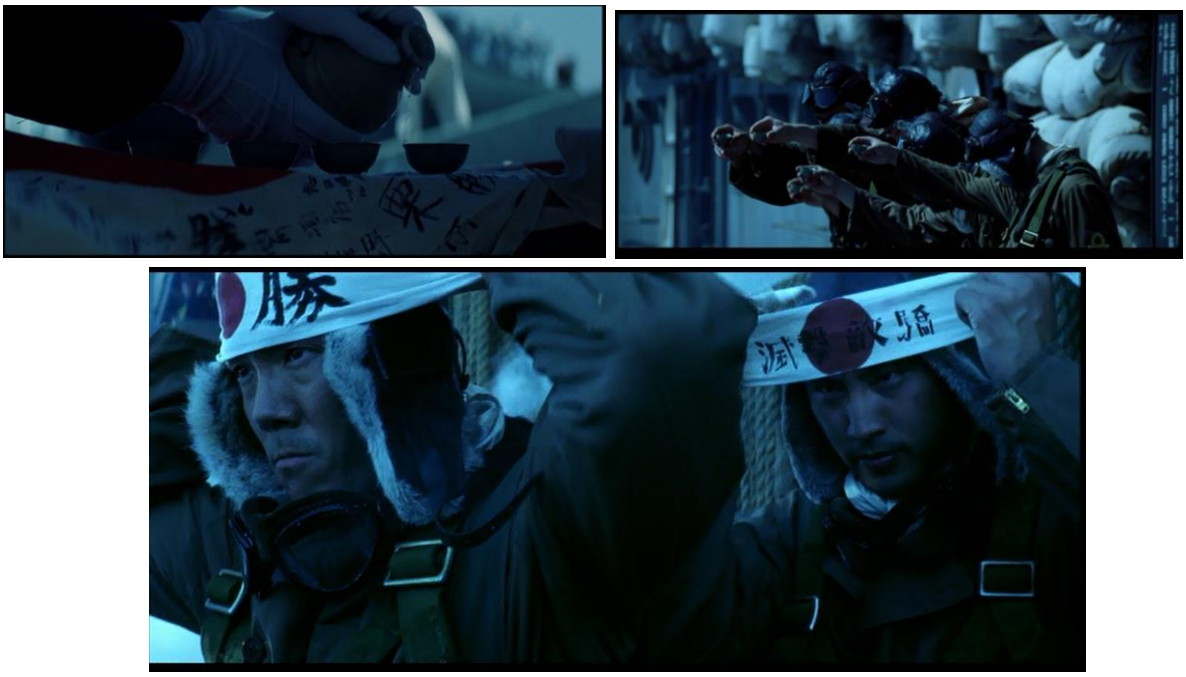

Abbildung 7: rituelle Angriffsvorbereitungen

Auch in dieser Szene, in der die japanische Marine die erste Angriffswelle startet, wird die militärische Mission mit zeremoniellen, ritualisierten Handlungen vorbereitet und hat einen sakralen Charakter. Andererseits vermitteln die präzisen Abläufe das Gefühl, dass dieser Angriff minutiös geplant wurde. Die Bilder wirken außerdem wie eine Vorbereitung auf einen Kamikaze-Einsatz, wobei die japanischen Selbsttötungsangriffe erst 1944 auf den Philippinen umfangreich praktiziert wurden. (vgl. Schneiders, 2006: 133) Davis Paul K. beschreibt in *100 Decisive Battles: From Ancient Times to the Present* die ritualisierten Handlungen der Kamikaze-Flieger unmittelbar vor Beginn der Mission, folgendermaßen:

> *„Before his mission, the pilot donned a white head scarf (hachimaki) with the rising sun emblazoned in the center. Many pilots also wore a ceremonial waist sash (senninbari), called ‚thousand-stitch belts,' in which 1000 women in Japan had sewn one stitch each to show the widespread support for the pilot. Before the mission, the pilot was served a cup of water or sake, rice wine." (Davis, 1999: 115)*

Auch in der Szene zeigen die zeremoniellen Handlungen Piloten die sich eine Hüftschärpe umbinden, Piloten die Sake trinken und Piloten die sich ein Kopftuch mit dem Symbol der

aufgehenden Sonne umbinden. Die Ähnlichkeit dieser Szene mit den beschriebenen rituellen Vorbereitungen der Kamikaze-Missionen ist evident. Die Szene generiert somit eine Ambivalenz zwischen Verständnis und Abgrenzung und inszeniert einen japanischen Volkscharakter, welcher spirituell geprägt ist. Tatsächlich beanspruchte Japan eine spirituelle Überlegenheit über den westlichen Materialismus für sich:

> *„Most Japanese, formed by an educational system that encouraged conformism, considered the Japanese way of life spiritually superior to that of Europe and America." (Kantowicz, 1999: 391)*

Außerdem ist zu bemerken, dass ab diesem Zeitpunkt das japanische musikalische Leitmotiv nicht mehr abbricht und auch in der folgenden Parallelmontage mit Pearl Harbor fortgeführt wird, da der Angriff auf Pearl Harbor und der Abwurf des ersten Torpedos nun unmittelbar bevorsteht.

In einer anderen Szene ab 2:06:20 wird eine Gedenkmesse für die Verstorbenen von Pearl Harbor abgehalten. Zunächst sieht man einen Trompetenspieler im Close-Up, welcher das militärische Lied „Taps"[15] spielt. Danach gibt die Kamera im Long Shot den Blick auf die Halle frei, in der sich zahlreiche Särge, in amerikanische Flaggen gehüllt, aneinanderreihen. Man hört ein diegetisches Voice-Over: „And where is God in all this? Our enemies believe that a divine wind protects them. But we see our friends laid out here before us –" (Pearl Harbor, 2001: 2:07:19-2:07:30) Während dieser Worte wechseln die Einstellungen zu einer Mutter mit drei Kindern im Medium Close-Up und später zu einem Mann in Uniform, zwei Jungen vor ihm, jeweils eine Hand auf ihre Schultern gelegt. Die Kinder symbolisieren wieder die Unschuld Amerikas und die Unschuld derjenigen, die während des Angriffs ihr Leben lassen mussten. Außerdem erreicht der Film den Rezipienten noch stärker auf der Gefühlsebene, wenn dieser in den Bildern mit den Angehörigen der Verstorbenen konfrontiert wird. Der Begriff Kamikaze besteht aus zwei Wörtern, *kami* (Gottheit) und *kaze* (Wind), kann also zu Deutsch mit „göttlicher Wind" übersetzt werden und steht auch in Verbindung mit dem Shintô. (vgl. Schneiders, 2006: 133) Außerdem wird Kamikaze, bzw. göttlicher Wind als Synonym für die Selbstmordeinsätze japanischer Piloten verwendet, die gegen Ende des Zweiten Weltkriegs ihr Leben für Japan geopfert haben. (vgl. Keegan, 2009: 825) Während die USA also ihre zahlreichen Verstorbenen betrauern

[15] Taps ist ein Lied das als musikalisches Ritual bei militärischen Begräbnissen gespielt wird. (vgl. Sumner, 2009: 104)

und angesichts des nationalen Traumas an einer göttlichen Existenz zu zweifeln drohen, fühlt sich Japan durch eine höhere Macht, den göttlichen Wind, beschützt.
Ein weiterer Verweis auf die Fremdheit/Andersartigkeit Japans zeigt sich zudem im letzten Drittel des Films, als die Protagonisten und Piloten der US-Navy Danny und Rafe mit ihren Kollegen in den Doolittle-Raid starten. Nachdem sie mit den ersten Bomben einige Ziele Japans erfolgreich getroffen haben, werden sie von Flugabwehrkanonen der japanischen Soldaten getroffen. Danach folgt eine kurze Einstellung, die drei Frauen in kunstvollen traditionellen Kimonos zeigt.

Abbildung 8: japanische Frauen in traditionellen Kimonos

Auch damit wird wieder ein Bezug zu einem exotischen, traditionellen und fremdartig anmutenden Japan hergestellt und bedient damit stereotype westliche Vorstellungen.

6.5. De-individualisierung?

De-individualisierung ist Teil dessen, was Spillmann und Spillmann als „Syndrom des Feindbildes“ bezeichnen. Personen werden als Feinde deklariert, eben weil sie zur Gruppe der Feinde gehören, bedingt durch ethnische und nationale Zugehörigkeit. (vgl. Spillmann/Spillmann, 1989: 3) In der amerikanischen Anti-Japan-Propaganda während des Zweiten Weltkrieges, wurden die Japaner systematisch deindividualisiert und dehumanisiert. (vgl. Dower, 1986: 81) Einerseits indem sie oft als Tiere dargestellt wurden, z.B. als Affen, Kakerlaken und Ratten; andererseits durch den Gebrauch des kollektiv-Singulars „Jap“, welcher in der Propaganda des Zweiten Weltkriegs Hochkonjunktur hatte. (vgl. Dower, 1986: 79ff.) Sie wurden außerdem als homogene Gruppe wahrgenommen, als kollektivistische Nation, in der das Individuum keine Rolle spielt. Dower spricht auch von einer Degradierung der Japaner zur „menschlichen Herde“. (vgl. Dower, 1986: 28f.)

Auch der Film stellt die japanischen Charaktere zum Großteil als homogenes Kollektiv dar. Zunächst ist festzuhalten, dass die japanischen Figuren im Film fast ausschließlich in militärischer Uniform auftreten. Rieger Markus beschreibt die Uniform als vestimentären Code, welcher den Träger zu charakterisieren vermag. (vgl. Rieger, 2009: 13) Die Uniform lässt das Individuum verschwinden und dient in gewisser Weise einer De-individualisierung des Einzelnen, er wird Teil einer Masse. Er ist nicht mehr Zweck an sich, sondern dient als Mittel zum Zweck für eine höhere Sache. (vgl. Ebd.: 6) Rieger beschreibt das Begriffsfeld Rund um das Symbol Uniform folgendermaßen: „Es [das Begriffsfeld] wird durch Begriffe wie ‚Macht', ‚Unterdrückung', ‚Deindividualisierung', ‚Versachlichung' und ‚Entmenschlichung' begrenzt." (Rieger, 2009: 6)

Der Zuseher erfährt außerdem nur wenig von den Charakteren, zum Großteil auch keine Namen. Sie sind entweder Militärs, Piloten oder Spione. Nur drei japanische Charaktere stehen in keinem Zusammenhang mit dem Kriegspersonal, das wäre einmal der Zahnarzt, welcher (wahrscheinlich) unwissentlich zu einem Informanten wird, der Japan-Amerikaner welcher das Telefongespräch in einer US-Abhörstation übersetzt und ein weiterer japanstämmiger Amerikaner, der als Arzt im Militärkrankenhaus arbeitet. Letzterer versucht einen verwundeten amerikanischen Soldaten zu behandeln, der ihn mit den Worten „Don't touch me, you Jap. Get your hands off me! Keep him off me! Keep him off me!" schroff zurückweist. (Pearl Harbor, 2001: 1:56:13-1:56:18) Der Film zeigt damit, dass nach dem Angriff alle Japaner gleichermaßen zu Feinden wurden, es gab kein differenziertes Japanbild, auch japanische Amerikaner der zweiten Generation wurden aufgrund ihres inhärenten Volkscharakters zu Feinden erklärt. (vgl. Dower, 1986: 78f.) So schreibt die Los Angeles Times 1942: „A viper is nonetheless a viper wherever the egg is hatched." (Anderson, 1942: 2)
Dieser Umstand wird besonders durch die subsumierenden Bezeichnung „Jap" bzw. „Japs" deutlich. Während diese Begriffe in der ersten Hälfte des Filmes nicht vorkommen, fällt er nach Beginn des Angriffs auf Pearl Harbor immerhin 33 Mal.

Die Namen der japanischen Figuren bleiben bis auf Genda, der einmal namentlich von Yamamoto erwähnt wird, unbekannt. Yamamoto wird ausschließlich mit „Admiral" angesprochen. Der Umstand, dass die Figur in dieser Analyse mit Yamamoto bezeichnet wird, resultiert daraus, dass man aufgrund der Historie darauf schließen kann, dass es sich hierbei um ihn handelt, denn einer seiner zentralen Sätze im Film, „I fear all we have done is to awaken a sleeping giant." (Pearl Harbor, 2001: 1:59:21-1:29:28) wird ihm als

mutmaßlich historisch belegtes Zitat zugeschrieben. Dieses Zitat wurde Yamamoto erstmals 1970 im Kriegsfilm *Tora! Tora! Tora!* (USA/Japan 1970, Richard Fleischer et. al*)* in den Mund gelegt und hat sich mittlerweile in den Köpfen perpetuiert. Es gibt allerdings keine Dokumente die beweisen würden, dass Isoroku Yamamoto diesen Satz wirklich nach dem Angriff auf Pearl Harbor ausgesprochen hätte. (vgl. Safire, 2006: 666; Rosenberg, 2003: 17) Rosenberg meint, dass dieses vermeintliche Zitat von Isoroku Yamamoto zudem der Pearl Harbor Geschichte eine besondere Authentizität vermittelt, weil es eben mittlerweile als vom Feind selbst überliefert gilt:

> *„Yamamoto's ‚sleeping' quote has become a standard anecdote that, assisted by the blood-red ‚rising sun' insignia, has helped structure many renditions of the Pearl Harbor story, seeming to provide special authenticity because it is presented as coming from the enemy itself." (Rosenberg, 2003: 17)*

Obwohl Yamamoto nie namentlich erwähnt wird, ist er doch der einzige der japanischen Charaktere im Film, welcher als Individuum dargestellt wird. Er wird oft im Close-Up gefilmt, damit man sein Mienenspiel sieht und damit auch die Besorgnis und die Zweifel die er in Bezug auf den Angriff spürt, zum Ausdruck kommen. Béla Balázs konstatiert zur Großaufnahme im Film:

> *„Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt." (Balázs, 2001: 48f.)*

Er hat von Anfang an eine düstere Vorahnung, welche Konsequenzen Japan durch den Angriff erfahren könnte, dass eine gelungene Schlacht, noch kein gewonnener Krieg ist. Er ist kein Kriegstreiber, sondern sehr bedacht. Tatsächlich war Isoroku Yamamto gegen einen Krieg mit den USA und hegte größte Befürchtungen, dass Japan einen mehrjährigen Krieg nicht gewinnen würde. (vgl. Keegan, 2009: 348f.) Ein Krieg, so der Film, sei aber durch das amerikanische Öl-Embargo unausweichlich. Natürlich ist diese Erklärung zu kurz gegriffen, in Wahrheit war ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren ausschlaggebend für den Angriff auf Pearl Harbor und damit den Einstieg der USA in den Krieg. Japan sah sich als Weltmacht von den westlichen Siegermächten nicht ausreichend anerkannt. (vgl. Keegan, 2009: 350) Andere Gründe außer dem Öl-Embargo, und des vagen Satzes Yamamotos kurz vor dem Angriff „The rise and fall of our empire is at stake." (Pearl Harbor, 2001: 1:17:45-1:17:48) werden im Film aber nicht angeführt. Damit wird der Angriff auf Pearl Harbor als politische Notwendigkeit dargestellt, mögliche imperialistische Interessen werden nicht erwähnt, dementsprechend positiv kommen die japanischen Figuren in dieser Hinsicht weg.

Während Yamamoto im Film also noch mit einer Persönlichkeit dargestellt wird, wenn auch mit einer eindimensionalen, erfährt man von den anderen japanischen Charakteren wenig bis gar nichts. Die japanischen Militärs wie Genda und der Spion sprechen in eher kurzen, knappen Sätzen und beschränken sich dabei auf die nötigsten Informationen. Sie zeigen auch keine Gefühle, sondern haben eine rein erzählerische Funktion. Die japanischen Piloten im Cockpit sieht man beim Angriff auf Pearl Harbor meist mit entschlossenen Mienen, es spiegelt sich keine Angst wider, es wird ihnen auch kein Dialog oder sonstiges zugedacht. Die japanischen Charaktere werden zudem fast ausschließlich in einem militärischen Kontext gezeigt. Nur die Frauen in Japan, der Zahnarzt und der Arzt sind Zivilisten. Aber auch von ihnen erfährt man nichts.

Der Film versucht diese De-individualisierung der japanischen Figuren in knappen Sequenzen aufzubrechen und dem Rezipienten zumindest kurze Einblicke in das Innenleben der Charaktere zu geben. Am augenscheinlichsten passiert dies in der bereits beschriebenen Szene auf dem Flugzeugträger, in der man die Gedankenstimme eines Piloten hört. Der Pilot wird plötzlich ein Mensch mit Gefühlen. Als die Piloten Richtung Pearl Harbor fliegen, blickt der Zuseher ins Innere eines Cockpits und sieht neben einer schwarz-weißen Fotografie des Schlachtschiffes USS Oklahoma, das Bild eines japanischen Mädchens. Auch dieser Pilot hat Angehörige zu Hause, die er liebt. Die nächste Einstellung zeigt einen japanischen Piloten im Close-Up, seine Miene drückt Entschlossenheit aus. Als die japanischen Kampfflugzeuge über die baseballspielenden Kinder im Tiefflug hinweg fliegen, winkt einer von ihnen den Kindern zu um sie zu warnen, es scheint als wolle er ihnen bedeuten, sie sollen in Deckung gehen.

Abbildung 9: Humanisierung des Feindes

Während der Kampfszene auf Pearl Harbor gibt es mehrere Point of View Shots, es wird aus allen möglichen Perspektiven gefilmt, ja selbst aus Perspektive der Torpedos und Bomben, die Kamera selbst wird zur Waffe. Im Film Pearl Harbor geht es größtenteils um das zentrifugale Flugbild, welches laut Rothöhler vor allem auf attraktionsästhetische

Bilder der Zerstörung fokussiert ist: „Das zentrifugale Flugbild […] nimmt hingegen primär Welt-Räume ins Visier und durchdring diese hyperkinetisch.“ (Rothöhler, 2009: 43)

Bereits den ersten Torpedo, der über dem Hafen abgeworfen wird, verfolgt die Kamera in der Luft und im Wasser, bis er sein Ziel erreicht: ein US-Schiff das sogleich durch eine gewaltige Explosion zerstört wird. (Pearl Harbor, 2001: 1:24:37-1:24:51) Die Kamera wechselt zwischen den Perspektiven der Opfer auf den US-Schlachtschiffen und den Perspektiven der Angreifer. Eine besonders eindrucksvolle Sequenz zeigt zuerst das Innere eines japanischen Cockpits. Der Blick der Kamera und somit auch der Zuseher, fällt auf ein Bild der USS Arizona in der Hand eines Piloten. Daraufhin sieht er durch ein Fernglas und die Kamera wechselt in einen PoV Shot und auch der Rezipient sieht nun aus der Vogelperspektive der japanischen Angreifer, durch das Visier den Hafen. Als die Arizona im Visier des Fernrohres ist, lässt der Pilot die Bombe fallen und die Kamera verfolgt minutiös die Bombe, bis zu ihrem Ziel und der anschließenden Explosion. Der Zuseher nimmt also plötzlich die Plansicht, die Angriffsperspektive des japanischen Feindes ein. Asendorf konstatiert: „Militärhistorisch gesehen ist der Blick von oben eine Angriffsperspektive“. (Asendorf, 1993: 2001)

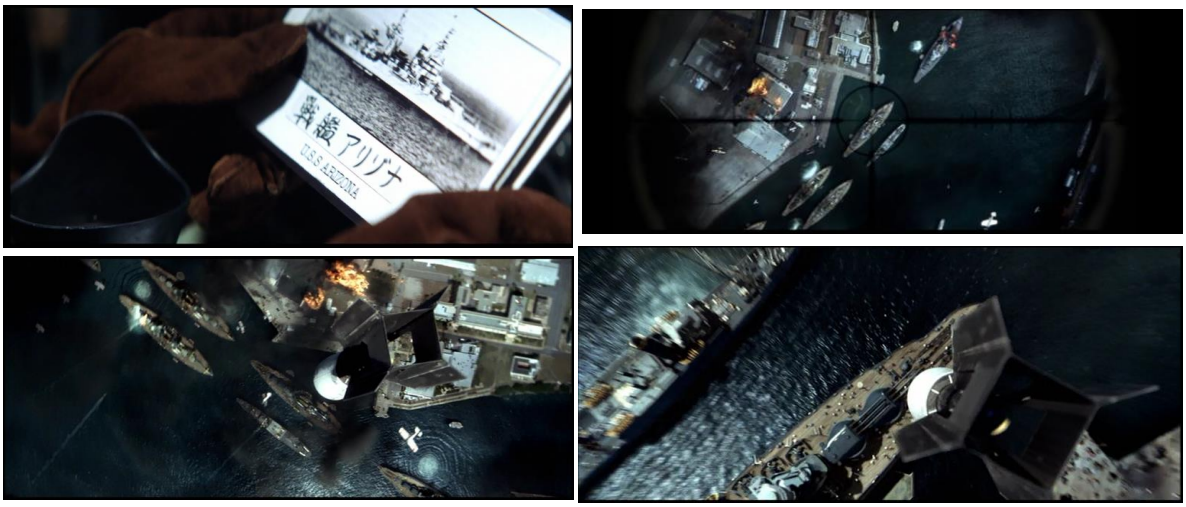

Abb. 10: Angriffsperspektive des Feindes

Indem der Blick der Kamera mit der Flugkurve der Waffe zusammenfällt, wird das zentrifugale Flugbild in seiner extremsten Form gezeigt, die Kamera wird selbst zur Waffe. (vgl. Rothöhler, 2009: 48) Meines Erachtens nach zielt Bay hier nicht darauf ab, dass der Zuseher, der zwar die optische Wahrnehmungsposition des Feindes teilt, sich damit in den japanischen Piloten in irgendeine Weise emotional hinein fühlen soll. Es geht vor allem um die Generierung möglichst spektakulärer Bilder der Zerstörung. Zudem ja die Kamera die

Bombe bis zu ihrer Detonation hin verfolgt und somit auch die panischen Matrosen unter Deck einfängt, die bei der Zerstörung des Bootes getötet werden.

Ab ca. der Minute 1:48:10 kommt ein Wendepunkt in der Angriffssequenz. Den Protagonisten Danny und Rafe gelingt es mit zwei Flugzeugen, die noch nicht zerstört sind, abzuheben. Zunächst werden sie von ungefähr sechs japanischen Zeros verfolgt und beschossen, bevor es ihnen gelingt die feindlichen Flugzeuge durch ein spektakuläres Flugmanöver zu trennen. Ab diesem Zeitpunkt werden die japanischen Piloten zu den Gejagten. Hier ist auch ein Wechsel von den Flugbildern zu erkennen. Während sich der Film bei den japanischen Fliegern auf zentrifugal orientierte Flugbilder konzentriert, wird bei Danny und Rafe auch das Innere des Cockpits vermehrt zum Schauplatz des Geschehens. Das „zentripetale Flugbild“ gewinnt an Bedeutung:

> *„In der zentripetalen Flugbild-Kategorie zentrieren sich alle filmspezifischen Energien des In-der-Luft-Seins auf das von Menschen mehr oder weniger souverän beherrschte Innere der Flugmaschine. Sie sind ein* panic room *[Herv. i. Orig.] sui generis. Die Gefahr muss nicht behauptet werden, sie ist gewissermaßen real.“ (Rothöhler, 2009: 44)*

Abbildung 10: Rafe und Danny im Kampf gegen die Japaner

Während die wenigen Großaufnahmen der japanischen Piloten im Cockpit denselben entschlossenen Gesichtsausdruck zeigen, wird in den Großaufnahmen von Danny und Rafe durch zum Teil plakatives Grimassieren eine ganze Palette verschiedener Gefühlszustände wie am Fließband abgearbeitet: von Anstrengung, über Wut und Zweifel bis zum Triumph wird - nicht eben elegant - geradezu demonstrativ die volle emotionale Wucht der amerikanischen Helden dem maschinehaften Agieren der japanischen Piloten gegenübergestellt. Auch die Kameraästhetik wechselt zu stark wackeligen und bewegungsbetonten Bildern, kombiniert mit Unschärfeeffekten. Die Dynamik der Bilder wird intensiviert und die Handkamera imitiert die Extremsituation der Piloten:

> *„Die Handkamera vermittelt also eher eine unruhige und nervöse Wahrnehmung. Handkamera steht im Grunde für extreme Wahrnehmung, für Wahrnehmung unter besonderen äußeren und inneren Bedingungen." (vgl. Schwender, 2010: 54)*

Außerdem erzielt die Handkamera, wie bereits besprochen, einen Authentizitäts-Effekt. (vgl. Schwender, 2010: 54f.) Dieselben Handkameraeffekte sind auch in den Flugbildern während des Doolittle-Raids zu erkennen. Während diese Effekte die Empathie der Rezipienten mit den amerikanischen Protagonisten steigern, haben Danny, Rafe und ihre Kollegen bereits sämtliche Empathiefähigkeit in Bezug auf den japanischen Feind verloren. Das zeigt ihr freudiger Jubel über jeden abgeschossenen japanischen Piloten. Spillmann und Spillmann zählen Empathieverweigerung zu den sieben Merkmalen eines „Syndrom des Feindbildes". (Spillmann/Spillmann, 1989: 3)

Im letzten Drittel des Filmes, als es zum Doolittle-Angriff kommt, spielen die japanischen Charaktere nur mehr eine sehr kleine Rolle. Kurz sieht man sie als sie die amerikanischen Bomber mit Flugabwehrkanonen abschießen. Einem kurzen Schnitt auf die drei japanischen Frauen in Kimonos und auf die Bruchlandung der Raiders im chinesischen Territorium, folgen ein paar Bilder der japanischen Patrouillen. Man sieht sie, wie sie sich durch das hohe Gras an die Piloten anschleichen. Einmal sogar im PoV Shot des Angreifers, was die Spannung der Zuseher erhöht, da sie wissen was auf die amerikanischen Piloten zukommt. Point of View Einstellungen werden nicht nur für die Protagonisten, sondern auch für die Antagonisten verwendet:

> *„The POV shot generally lends sympathy to the protagonist by allowing us to see through the character's eyes. Conversely, it can instill fear by forcing the same intimacy upon us with the atagonist." (Van Sijll, 2005: 156)*

Als die japanischen Patrouillen die Piloten mit ihren Gewehren bedrohen, die sie ihnen mit lautem Geschrei an den Kopf halten, bleiben sie aber weitgehend gesichtslos und ab diesem Punkt werden ihre kurzen Befehle auch nicht mehr in Untertiteln übersetzt. Sie fesseln die amerikanischen Helden und Danny wird in der Pose des Erlösers gefesselt als bildliche Überleitung zum ikonenhaft inszenierten Opfertod. Sie binden ihn mit den Armen an einen Holzblock.

Abbildung 11: Dannys Kreuzigung

Als Rafe ihn retten will und eine Pistole zur Hand nimmt, richten die japanischen Soldaten ihre Gewehre auf Rafe und wollen ihn töten, aber Danny wirft sich dazwischen und wird erschossen und opfert sich somit für seinen Freund. Ein amerikanischer Pilot wirft eine Handgranate und tötet damit die japanische Patrouille. Zum Schluss werden die amerikanischen Piloten von chinesischen Soldaten gerettet.

Mit dem Doolittle-Raid endet auch der Film und verleiht ihm so ein heroisches Ende für Amerika. Betont wird dies noch durch ein abschließendes, retrospektives Voice-Over von Evelyn:

> *„When the action is over and we look back we understand both more and less. This much is certain. Before the Doolittle raid, America new nothing but defeat. After it, there was hope of victory. Japan realized, for the first time, that they could lose and began to pull back. America realized that she would win and surged forward. It was a war that changed America. Dorie Miller was the first black American to be awarded the Navy Cross. But he would not be the last. He joined a brotherhood of heroes. World War II, for us, began at Pearl Harbor and 1,177 men still lie entombed in the battleship Arizona. America suffered, but America grew stronger. It was not inevitable. The times tried our souls and through the trial, we overcame." (Pearl Harbor, 2001: 2:43:14-2:44:31)*

Begleitet wird dieser Epilog Evelyns von Bildern der Krankenschwestern, Piloten und Matrosen die mit Ehrenmedaillen ausgezeichnet werden und dem Schiffswrack der USS Arizona.

Dieser Endpunkt der für *Pearl Harbor* gewählt wurde lässt freilich andere, weniger heroische Konsequenzen und Handlungen der USA, wie etwa die Masseninternierung japanstämmiger Amerikaner, oder die Atombombenabwürfe über Nagasaki und Hiroshima gänzlich unerwähnt. Während das Leiden der amerikanischen Figuren im Film deutlich herausgestellt wird, interessieren die japanischen Opfer nicht. Auch Dower bemerkt in seiner Filmkritik:

> *„When Pearl Harbor is bombed, the attack force passes over a field of youngsters playing baseball […] The camera follows the explosives to their human victims -- and then dwells there, interminably, amid the carnage. Although the Doolittle raid*

> *killed about 50 civilians, including some schoolchildren, we never see this or hear of it. Nor are we told, in the film's epilogue, how inexorable was the terrible logic of the war: Pearl Harbor leading to the Doolittle raid, and this in turn to the firebombing of over 60 Japanese cities, culminating in Hiroshima and Nagasaki. The death toll from the atomic bombs alone was nearly 100 times that at Pearl Harbor." (Dower, In: The New York Times, 03.06.2001: The Innocence of 'Pearl Harbor')*

Von diesem Teil der Geschichte sieht man nichts im Film und er wird auch nicht in Evelyns retrospektivem Voice-Over erwähnt. Damit unterstützt der Film die Perpetuierung des Zweiten Weltkriegs als guten und gerechten Krieg. Pearl Harbor, vormals Symbol von nationaler Niederlage und Demütigung durch Japan, wird zum prägenden Moment der Legende vom guten Krieg. (vgl. Boggs, 2006: 451f.) Denn Filme können Geschichte umschreiben, sie beschönigen oder fälschen und politischen Absichten dienen:

> *„[…] movies can rewrite history in a fashion that helps legitimate American foreign and military policy initiatives, justifying armed interventions as an acceptable instrument of national interest." (Boggs, 2006: 452)*

6.6. Conclusio

Die Filmanalyse zeigt, dass der Film mehrere stereotype Bilder über Japan aufgreift die auch in der Anti-Japan-Propaganda des Zweiten Weltkrieges präsent waren. Insbesondere der vermeintlich heimtückische japanische Volkscharakter wird oft herausgestellt und betont. Einerseits vor allem auf Ebene der Narration, welche immer wieder auf ein unschuldiges Amerika und Japan als Aggressor verweist, andererseits auch in filmästhetischer Hinsicht. Mittels der Montage werden die zwei Perspektiven der Nationen stark kontrastiert, der Wechsel zwischen Amerika und Japan wird immer schneller gestaltet bis es zum Angriff auf Pearl Harbor kommt. Insbesondere die Tonebene arbeitet mit ethnischen und religiösen Bezügen, die sie vermittels bedrohlich klingender tiefer Blasinstrumente und rhythmisch vorantreibender Taiko-Trommeln geschickt über die Erwartungen des Zusehers laufen lässt. Damit generiert sie ein akustisches Leitmotiv Japans das vor allem Fremdartigkeit und militärische Aggression vermittelt. Auch auf der Bildebene wird Japan durch den häufigen Einsatz von Kriegsflaggen als martialische Nation dargestellt. Die meisten japanischen Charaktere sind fast ausschließlich in militärischen Uniformen gekleidet Dies unterstreicht den kriegerischen Habitus der japanischen Nation und dient der De-individualisierung der Figuren. Sehr eindringlich schafft der Film auch eine starke Abgrenzung zwischen den beiden Nationen. Einerseits durch die Kontrastierung zwischen Amerika als unschuldiger, friedfertiger Nation und Japan als militärischem Aggressor, andererseits durch den Antagonismus zwischen

Tradition und Moderne. Japan wird als traditionalistische Nation gezeigt, die mit archaisch militärischem Charakter ihre Kriegs- und Angriffsvorbereitungen in einem sakralisierten Zusammenhang ritualisiert. Durch zeremonielle Handlungen erschließen die militärischen Aktionen eine spirituelle und religiöse Sphäre. Die japanischen Charaktere werden hauptsächlich als Militärs, als hinterlistige Spione oder Piloten dargestellt. Nur drei Frauen in Japan, der Zahnarzt und der Arzt sind Zivilisten.

Prinzipiell erfährt man sehr wenig von den japanischen Figuren im Film, sie werden auch erst nach über 30 Minuten in den Film eingeführt. Die meisten japanischen Charaktere sprechen in kurzen und knappen Sätzen die keinen Aufschluss über eine Gefühlsebene geben würden, sondern sich rein auf Fakten konzentrieren. Bis auf Genda wird auch keine japanische Figur beim Namen genannt. Yamamoto ist der einzige Charakter der eine individuelle Note bekommt und dessen Gefühle mittels zahlreicher Großaufnahmen sichtbar gemacht werden. Ostermann und Nicklas weisen darauf hin, dass sich nationale Stereotypen eben nicht auf einzelne Individuen, sondern auf Nationen konzentrieren und beschreiben sie als „[…] die Zuweisung ‚typischer' Merkmale an Nationen oder ethnischen Gruppen." (Ostermann/Nicklas, 1984: 41)

Auch wenn der Film in kurzen Sequenzen doch auch auf eine gewisse Grausamkeit der japanischen Piloten schließen lässt, wie in der Kampfszene in der sie auf ein Militärkrankenhaus und schiffbrüchige Matrosen feuern, werden die japanischen Charaktere insgesamt doch als human dargestellt. Die Entscheidung zum Krieg wird als politische Notwendigkeit herausgestellt. Dower erkennt darin vor allem eine Marketing-Strategie, da der Filmerfolg auch am japanischen Kinomarkt gewährleistet werden sollte: „Humanizing the enemy is progress, not to mention canny marketing strategy vis-à-vis the potential Japanese audience." (Dower, In: The New York Times, 03.06.2001: The Innocence of 'Pearl Harbor')

Der Film bestätigt die kollektive Erinnerung Amerikas an den Zweiten Weltkrieg als guten und gerechten Krieg:

> *„Although Pearl Harbor at the time symbolized defeat and humiliation for the US, the event has been duly* celebrated *[Herv. i. Orig.] in the form of an endless production of ceremonies, rituals, books, TV specials, monuments, and of course movies it has become a defining memory of the good-war legacy."(Boggs, 2006:451)*

Amerika sei für eine gute Sache in den Krieg gezogen, der Angriff auf Pearl Harbor rechtfertige die militärische Initiative. (vgl. Boggs, 2006: 452) Im Film wird der Doolittle-Raid durch die Rede Roosevelts und die bildlichen Verweise auf das Leid und Elend nach dem Angriff als eine gerechte Vergeltung für Pearl Harbor dargestellt. Damit wird Japan im Sinne der Etablierung eines Feindbildes als Verursacher des Konflikts ausgemacht und dem Krieg wird Berechtigung zugesprochen. Bücher bemerkt in den 90er Jahren einen Paradigmenwechsel im US-Amerikanischen Kriegsfilm. (vgl. Bürger, 2005: 237) Er verzeichnet eine Rückkehr des Zweiten Weltkriegs im US-Kino, die mit dem durchgreifenden Erfolg von *Saving Private Ryan* beginnt und zu deren Riege auch *Pearl Harbor* zu zählen ist. Pearl Harbor erfuhr zudem nachträglich noch Aktualität, da der Terroranschlag vom 11. September 2001 oftmals mit dem Angriff Japans auf Pearl Harbor verglichen wurde und immer noch verglichen wird. (vgl. Bürger, 2005: 243) Die Pearl Harbor-Erinnerung wird nach dem Angriff des 11.09.2001 vielfach als „neues Pearl Harbor“ reaktiviert. (vgl. Bürger, 2007: 209) Diese Wiederbelebung der Erinnerung dient vor allem einer politischen Strategie, welche die Legitimation von militärischer Aufrüstung und neuer Kriege verfolgt. (vgl. Bürger, 2007: 209f.)

7. Resümee

Sieht man sich das Japanbild an welches im Film *Pearl Harbor* gezeichnet wird und vergleicht man dieses Bild mit den stereotypen Vorstellungen in der amerikanischen Geschichte insbesondere während des Zweiten Weltkrieges, so lässt sich festhalten, dass der Film sich westlicher Stereotype in der Darstellung des Feindes bedient. Zum einen wird das Stereotyp der vermeintlichen Heimtücke der japanischen Figuren auf einer narrativen Ebene stark bedient. Im Film wird immer wieder betont, dass die Attacke ein heimtückischer Angriff auf ein schlafendes, friedfertiges Pearl Harbor durch den Aggressor Japan war. Während sich die beiden Nationen noch in Friedensverhandlungen befanden, begann Japan bereits mit der Planung des Angriffes auf Pearl Harbor. Auch auf Bildebene wird diese Darstellung wiederholt herausgestrichen. Die Krankenschwestern und die Piloten auf Pearl Harbor sind meist in Freizeitkleidung zu sehen, sie haben offensichtlich nicht viel zu tun und frönen dem Müßiggang. Selbst in der Angriffssequenz sieht man die Protagonisten Danny und Rafe in Hawaiihemden, wie sie in Flugzeugen den Kampf gegen die japanischen Piloten aufnehmen. Derweil sind die japanischen Charaktere fast ausschließlich in militärischer Uniform zu sehen, zudem werden sie meist in Zusammenhang mit der japanischen Kriegsflagge gezeigt, womit Japan als militaristische und kriegsbereite Nation dargestellt wird. Amerika hingegen wird als friedfertige und vor allem unschuldige Nation inszeniert. Sie bemühte sich um einen Frieden mit Japan und wird auch auf einer symbolischen Ebene, etwa durch die Kinder während der Angriffsszene und der weißen Rose, als unschuldig dargestellt. Auch mittels der fortwährenden Parallelmontage zwischen einem unschuldigen Amerika und einem militärischen Japan werden die beiden Perspektiven der Nationen kontrastiert.

Des Weiteren werden die japanischen Charaktere an der einen oder anderen Stelle als hinterlistig dargestellt. Geht man von einer Gallup Umfrage von 1942 aus, dann ist Hinterlist mit 63 % nach der Heimtücke (73%) das am Zweithäufigsten genannte Charaktermerkmal das mit Japanern assoziiert wurde. (vgl. Hadley, 1951: 501) Im Film wird die Hinterlist durch Spionageaktivitäten von japanischen Figuren inszeniert. Mit verstecktem Fotoapparat und Lupe kundschaftet der Spion die Gegend aus. Zugleich stellt der Film mithilfe von Großaufnahmen der Spionage-Attribute eine Affinität zur Waffe her, denn Waffen sind gleichzeitig immer auch ein Mittel der Wahrnehmung und umgekehrt sind optische Medien wie z.B. ein Fotoapparat oder auch die Lupe immer auch Waffen. (vgl. Adam/Dainat, 2007: 89) Ein japanisch-stämmiger Amerikaner auf Pearl Harbor wird

(möglicherweise) unwissend zum Spion, indem er einem Fremden Anrufer aus Tokio bereitwillig Auskunft über das Wetter und den Hafen gibt. Mit dem Wissen, dass die Angst vor möglichen Sabotageaktionen durch japanisch-stämmige Amerikaner bereits vor dem Angriff präsent war und nach dem Angriff in der Internierung von mehr als 110 000 an der Westküste lebender Japan-Amerikaner gipfelte, lässt sich behaupten, dass der Film die japanischen Figuren unter anderem auch als hinterlistig darstellt.

Pearl Harbor lässt außerdem auch auf eine gewisse Grausamkeit der japanischen Piloten schließen. Der Beschuss von Zivilisten, Krankenschwestern und Militärkrankenhaus sowie schiffbrüchiger Matrosen durch japanische Flugzeuge zeigen einen Bruch mit der Genfer Konvention und legen damit Kriegsverbrechen bzw. eine Grausamkeit Japans nahe.

Sowohl Heimtücke als auch Hinterlist und Grausamkeit waren Charaktermerkmale, die dem japanischen Volk in der Anti-Japan-Propaganda des Zweiten Weltkrieges zugeschrieben wurden. (vgl. Hadley, 1951: 501) Auch wurden sie als kriegerisch beschrieben, was sich wie bereits erwähnt durch den exzessiven Einsatz von Uniformen, Kriegsflaggen etc. ebenfalls in der Darstellung Japans im Film widerspiegelt. Insbesondere auf der Tonebene wird Japan als eine kriegsbereite Nation inszeniert. Durch ein japanisches Leitmotiv im Film, das mit Taiko-Trommeln, die einen an Kriegstrommeln erinnern und Shakuhachi-Flöten sowie tiefen, bedrohlichen Blasinstrumenten einhergeht, stellt der Film einerseits einen Bezug zu Japan als militaristisches Land her und andererseits schafft er eine klare ethnische Abgrenzung zu den USA.

Überhaupt lebt der Film von einer eindeutigen Abgrenzung der beiden Nationen. Indem *Pearl Harbor* Japan als fremdes, ominöses Land darstellt, das sich klar von Amerika absetzt, folgt der Film damit auch dem Prozess der Stereotypisierung, welcher seinerseits eine Abgrenzungsfunktion innehat. Die eigene Gruppe soll von der fremden Gruppe bestmöglich distanziert werden. (vgl. Weller, 2002: 53) In *Pearl Harbor* geschieht dies mithilfe japanspezifischer Symbole und Attribute. Die Kriegsflagge, die Japan als kriegerische Nation darstellt, der wiederholte Einsatz visueller Klischees wie japanische Schriftzeichen, welche die unüberwindbare Barriere im Zugang zur japanischen Kultur symbolisieren und der Verweis auf einen nationalen Volkscharakter Japans, der auf Traditionalismus, Spiritualität und Shintôismus beruht. Der Film spielt auf einen Antagonismus zwischen japanischer Tradition bzw. Traditionalismus und amerikanischer Moderne hin. Japan wird als traditionalistische Nation gezeigt, die mit archaisch militärischem Charakter ihre Kriegs- und Angriffsvorbereitungen in einem sakralisierten

Zusammenhang ritualisiert. Der Film betont so die Verbindung von politischen und religiösen Sphären als Eigenart Japans bzw. als japanischen Nationalcharakter. Auch auf eine Opferbereitschaft, die in Zusammenhang mit der Spiritualität und Religiosität des japanischen Volkes steht, wird hingewiesen, indem die Angriffsvorbereitungen im Film als ritualisierte Handlungen vor einer Kamikaze-Mission inszeniert werden. Tatsächlich aber wurden japanische Selbsttötungsangriffe erst um 1944 auf den Philippinen umfangreich praktiziert. (vgl. Schneiders, 2006: 133) Der Film schließt damit an die Anti-Japan-Propaganda während des Zweiten Weltkrieges an, in der den japanischen Soldaten eine selbstmörderische Perseveranz zugeschrieben wurde. (vgl. Weingartner, 1992: 54)

Insgesamt lässt sich feststellen, dass sich die Darstellung der japanischen Charaktere im Film zwar nationaler Stereotypen bedient, welche vor allem während der Kriegszeit propagiert wurden. Der Gesamteindruck der japanischen Figuren ist aber nicht ausschließlich negativ. Die Darstellung Japans im Film folgt also nicht einem extremen Feindbild, welches von einer Kulmination (negativer) Vorurteile bzw. negativer nationaler Stereotype geprägt ist. (vgl. Ostermann/Nicklas, 1984: 45) Denn die Charaktere werden nicht rein pejorativ dargestellt, es lässt sich keine krankhafte Ausprägung der überlebenswichtigen Kategorisierungsfunktion nach Spillmann und Spillmann feststellen, die ausschließlich negative Bewertungen beinhaltet und eine Perspektiven-Übernahme völlig vermissen lassen würde. (vgl. Spillmann/Spillmann, 1989: 30) Es soll mittels der Stereotypisierung aber sehr wohl eine klare Abgrenzung zwischen den Nationen etabliert werden.

Zunächst lässt sich die stark limitierte Präsenz der japanischen Figuren im Film feststellen. Vielmehr spielen sie in den ersten 32 Minuten überhaupt keine Rolle in einem Film, der immerhin die Geschichte über den Angriff Japans auf Pearl Harbor erzählt. Die japanischen Charaktere sind zumeist Figuren, die lediglich in knappen und kurzen Sätzen Fakten wiedergeben, aber keine Gefühle zeigen oder mit einer Persönlichkeit ausgestattet sind. Dadurch werden sie mehrheitlich deindividualisiert und als homogene Masse mit kollektivem Willen in Szene gesetzt. Einzig Admiral Yamamoto wird als Individuum dargestellt. In vielen Großaufnahmen werden die Besorgnis und der Zweifel über den Angriff und einen provozierten Krieg eingefangen. Zudem wird der Angriff auf Pearl Harbor als politische Notwendigkeit dargestellt, die aus dem amerikanischen Öl-Embargo resultiert.

Während die Kamera im Laufe der Angriffssequenz die japanischen Bomben bis zu ihrem Ziel verfolgt und den Zusehern die amerikanischen Opfer, die Toten und das Leid der Verwundeten vor Augen führt, interessieren den Film die japanischen Opfer nicht. Beim Doolittle-Raid werden zwar einige militärische Ziele bombardiert, aber keine toten japanischen Soldaten oder Zivilisten gezeigt. Vielmehr wird der Angriff auf Tokio als eine gerechte Vergeltung für die Attacke auf Pearl Harbor inszeniert. Ausgespart werden hingegen die beiden Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki am 6. Und 9. August 1945 und die Masseninternierung von über 110 000 Japanern, zwei Monate *vor* dem Doolittle-Angriff. Damit perpetuiert der Film die Legende des Zweiten Weltkrieges als guten und edlen Krieg, die sich in der kollektiven Erinnerung Amerikas etabliert hat. Er verfälscht und beschönigt die militärische Vergangenheit der USA und dient damit nicht zuletzt politischen Zwecken:

> *„[…] movies can rewrite history in a fashion that helps legitimate American foreign and military policy initiatives, justifying armed interventions as an acceptable instrument of national interest.“ (Boggs, 2006: 452)*

So konnte nach den Terroranschlägen am 11.09.2001 durch die Reaktivierung der Pearl-Harbor Erinnerung die militärische Initiative der USA in Afghanistan und im Irak gerechtfertigt werden. (vgl. Rosenberg, 2003: 186f.)

8. Bibliographie

8.1. Literatur

Adam, Wolfgang/Dainat, Holger (Hrsg.) (2007): "Krieg ist mein Lied": Der Siebenjährige Krieg in den zeitgenössischen Medien (=Schriften des Gleimhauses Halberstadt; 5). Göttingen: Wallstein-Verlag

Allport, Gordon W. (1954): The nature of prejudice. Cambridge/Massachusetts: Addison Wesley (u.a.).

Allport, Gordon W./Graumann, Carl Friedrich (Hrsg.) (1971): Die Natur des Vorurteils. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Anderson, W.H. (1942). The Question of Japanese-Americans. In: Los Angeles Times vom 2. Februar 1942, S. 4.

Antoni, Klaus (1998): Shintô und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans (=Handbuch der Orientalistik: Abt. 5, Japan; 8). Leiden [u.a.]: Brill.

Appel, Markus (2008): Medienvermittelte Stereotype und Vorurteile. In: Batinic, Bernad/Appel, Markus: Medienpsychologie. Berlin/Heidelberg: Springer Medizin Verlag. S. 313-336.

Asendorf, Christoph (Hrsg.) (1997): Super Constellation - Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne (=Ästhetik und Naturwissenschaften). Wien: Springer.

Balázs, Béla (2001): Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1536). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barres, Egon (1978): Vorurteile. Theorie, Forschungsergebnisse, Praxisrelevanz. Opladen: Leske + Budrich.

Basinger, Jeanine (Hrsg.) (2003): The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Batinic, Bernad/Appel, Markus (2008): Medienpsychologie. Berlin/Heidelberg: Springer Medizin Verlag.

Becker, Florian/Isensee, Josef (Hrsg.) (2013): Handbuch des Staatsrechts der Republik Deutschlands. Band 11, Internationale Bezüge. Heidelberg: C.F. Müller.

Bellmann, Klaus/Haak, Renée (Hrsg.) (2007): Der japanische Markt. Herausforderungen und Perspektiven für deutsche Unternehmen (=Wirtschaftswissenschaft). Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Bellmann, Klaus/Haak, Renée (Hrsg.) (2007): Japan – über Märkte und Management in der mächtigsten Wirtschaftsregion Asiens. In: Bellmann, Klaus/Haak, Renée (Hrsg.): Der japanische Markt. Herausforderungen und Perspektiven für deutsche Unternehmen (=Wirtschaftswissenschaft). Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag. S. 3-24.

Benz, Wolfgang (1996): Feindbild und Vorurteil. Beiträge über Ausgrenzung und Verfolgung. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.

Bergius, Rudolf/Six, Bernd (2004): Stereotyp, stereotyp. In: Dorsch, Friedrich/Häcker, Hartmut/Becker-Carus, Christian (Hrsg.): Dorsch Psychologisches Wörterbuch. 15000 Stichwörter, 800 Testnachweise. 14., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern (u.a.): Huber. S. 910-911.

Bleuel, Hans Peter/Engelmann, Bernt (Hrsg.) (1985): Feindbilder oder: Wie man Kriege vorbereitet. Göttingen: Steidl.

Boesch, Ernst E./Davis Earl, E./Kelman, H. C. /Mitscherlich, A./Tajfel, H./Tumin, M. M. (u.a.) (1964): Vorurteile. Ihre Erforschung und ihre Bekämpfung (=Politische Psychologie; 3). Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.

Boggs, Carl (2006): Pearl Harbor: How Film Conquers History. In: New Political Science, 28. Jahrgang, Heft 4, S. 451-466.

Bolm, Gerhard (1985): Was den Fremden zum Feind macht. Psychologische Aspekte des Feindbildes. In: Bleuel, Hans Peter/Engelmann, Bernt (Hrsg.): Feindbilder oder: Wie man Kriege vorbereitet. Göttingen: Steidl. S. 47-59.

Bordwell, David/Thompson, Kristin (2013): Film Art. An Introduction. 10. Auflage. New York: McGraw-Hill.

Brown, Paris W. (2014): Selling Japan in Mad Men's postmodern America: the visual translation of japanese icons and images through a lens of western advertising and asthetics. In: International Journal of Asia Pacific Studies, 10. Jahrgang, Heft 2, S.135-161.

Bürger, Peter (2005a): Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood. Stuttgart: Schmetterling-Verlag.

Bürger, Peter (2005): Paradigmenwechsel im US-amerikanischen Kriegsfilm? Ein Überblick. In: Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hrsg): Krieg im Film. Münster: Lit Verlag. S. 237-264.

Büttner, Christian/von Gottberg, Joachim/Metze-Mangold, Verena (Hrsg.) (2004): Der Krieg in den Medien. Frankfurt/Main: Campus Verlag Gmbh.

Chappell, John David (1997): Before the bomb. How America approached the end of the Pacific War. Lexington: University Press of Kentucky.

Corrigan, Timothy (2012): American Cinema of the 2000s. Themes and Variations. New Jersey/London: Rutgers University Press.

Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hrsg.) (2003): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (=Schriftenreihe des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. Beiträge zur Militärgeschichte; 59). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH.

Davis, Earl E. (1964): Zum gegenwärtigen Stand der Vorurteilsforschung. In: Boesch, Ernst E./Davis Earl, E./Kelman, H. C. /Mitscherlich, A./Tajfel, H./Tumin, M. M. (u.a.): Vorurteile. Ihre Erforschung und ihre Bekämpfung (=Politische Psychologie; 3). Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt. S. 51-71.

Davis, Paul K. (2001): 100 Decisive Battles. From Ancient Times to the Present. North Carolina, USA: Oxford University Press.

Decker, Christof (Hrsg.) (2010): Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Bielefeld: transcript Verlag.

Deutsch, Karl W. (1986): Einige Grundprobleme der Demokratie in der Informationsgesellschaft. In: Kaase, Max/Wildenmann, Rudolf (Hrsg.): Politische Wissenschaft und politische Ordnung. Analysen zu Theorie und Empirie demokratischer

Regierungsweise ; Festschrift zum 65. Geburtstag von Rudolf Wildenmann. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 40-51.

Doherty, Thomas (1993): Projections of war. Hollywood, American Culture, and World War II. New York: Columbia Univ. Press.

Dorsch, Friedrich/Häcker, Hartmut/Becker-Carus, Christian (Hrsg.) (2004): Dorsch Psychologisches Wörterbuch. 15000 Stichwörter, 800 Testnachweise. 14., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern (u.a.): Huber.

Dower, John W. (1986): War without mercy. Race and power in the pacific war. New York: Pantheon Books.

Drügh, Heinz J./Mergenthaler, Volker (Hrsg.) (2005): Ich ist ein Agent. Ästhetische und politische Aspekte des Spionagefilms (=Film – Medium – Diskurs; 5). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Fahey, James (2003): Pacific War Diary 1942-1945. The Secret Diary of an American Soldier. 3. Auflage. Mariner Books: New York.

Fassbender, Bardo (2013): Militärische Einsätze der Bundeswehr. In: Becker, Florian/Isensee, Josef (Hrsg.): Handbuch des Staatsrechts der Republik Deutschlands. Band 11, Internationale Bezüge. Heidelberg: C.F. Müller. S. 643-726.

Figl, Johann (Hrsg.) (2003): Handbuch Religionswissenschaft. Religionen und ihre zentralen Themen. Innsbruck/Wien: Tyrolia-Verlag.

Finlay, David J./Holsti, Ole R./Fagen, Richard R. (1967): Enemies in Politics. Chicago: Rand McNally & Co.

Flohr, Anne Katrin (1991): Feindbilder in der internationalen Politik. Ihre Entstehung und ihre Funktion (= Bonner Beiträge zur Politikwissenschaft; 2). Münster/Hamburg: Lit-Verlag.

Flückiger, Barbara (2001): Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films (=Züricher Filmstudien; 6). Marburg: Schüren.

Frei, Daniel (1989): Wie Feindbilder entstehen. Drei Elemente der gegenseitigen Einschätzung. In: Wagenlehner, Günther (Hrsg.): Feindbild. Geschichte – Dokumentation – Problematik. Frankfurt/Main: Report-Verlag. S. 222-226.

Fuller, Karla Rae (2010): Hollywood Goes Oriental. CaucAsien Performance in American Film. Detroit: Wayne State University Press.

Gallup, George H. (1972): The Gallup Poll. Public Opinion 1935-1971. Band 1, 1935-1948. New York: Random House 1972.

Gibney, Frank (1975): Japan: The Fragile Superpower. New York: Norton & Company.

Gollwitzer, Heinz (1962): Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagworts. Studien zum imperialistischen Denken. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Guha, Anton-Andreas/Papcke, Sven (Hrsg.) (1985): Der Feind den wir brauchen. Oder: Muss Krieg sein? Königstein/Ts.: Athenäum.

Hadley, Cantril (1951): Public Opinion 1935-1946. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Hahn, Hans Henning (2008): Rüstung und Abrüstung insbesondere aus sowjetischer / russischer und amerikanischer Sicht. In: Hoffmann, Johannes (Hrsg.): Stereotypen, Vorurteile, Völkerbilder in Ost und West, in Wissenschaft und Unterricht (=Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund; 1) 2. Band. Wiesbaden: Hassowitz. S. 11-18.

Harrison, Simon (2006): Skull trophies of the Pacific War: transgressive objects of remembrance. In: Journal of the Royal Anthropological Institute, 12. Jahrgang, Heft 4, S. 817-836.

Helmreich, William B. (2005): The Things They Say Behind Your Back. Stereotypes and the Myths behind them. 5. Auflage. New Jersey: Transaction Publishers.

Herde, Peter (1980): Pearl Harbor, 7. Dezember 1941. Der Ausbruch des Krieges zwischen Japan und den Vereinigten Staaten und die Ausweitung des europäischen Krieges zum Zweiten Weltkrieg (=Impulse der Forschung; 33). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hickethier, Knut (1993): Film- und Fernsehanalyse (=Sammlung: Metzler Realien zur Literatur; 277). Stuttgart [u.a.]: Metzler.

Hippler, Jochen/Lueg, Andrea (Hrsg.) (2002): Feindbild Islam oder Dialog der Kulturen. Aktual. u. erw. Neuaufl. Hamburg: Konkret-Literatur-Verlag.

Hoffmann, Johannes (Hrsg.) (2008): Stereotypen, Vorurteile, Völkerbilder in Ost und West, in Wissenschaft und Unterricht (=Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund; 1) 2. Band. Wiesbaden: Hassowitz.

Holte, James Craig (1984): Unmelting Images: Film, Television, and Ethnic Stereotyping. In: Melus, 11. Jahrgang, Heft 3, S. 101-108.

Jansen, Christian/Borggräfe, Henning (2007): Nation – Nationalität – Nationalismus. Frankfurt/Main (u.a.): Campus-Verlag.

Janssens, Rudolf V.A. (1995): What Future for Japan? U.S. wartime planning for the postwar era, 1942-1945. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi B.V.

Johnson, Sheila K. (1991): The Japanese through American eyes. Stanford, California: Stanford University Press.

Jowett, Garth/O'Donnell, Victoria (2012): Propaganda & persuasion. Thousand Oaks, Calif. [u.a.]: Sage Publ.

Kaase, Max/Wildenmann, Rudolf (Hrsg.) (1986): Politische Wissenschaft und politische Ordnung. Analysen zu Theorie und Empirie demokratischer Regierungsweise ; Festschrift zum 65. Geburtstag von Rudolf Wildenmann. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Keilbach, Judith (Hrsg.) (2009): Fasten your seatbelt! Bewegtbilder vom Fliegen (=Medien'Welten; 11). Münster: Lit-Verlag.

Khittl, Christoph (2007): „Die Musik fängt im Menschen an". Anthropologische Musikdidaktik: theoretisch – praktisch (=Interuniversitäre Hochschulschriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik; 1). Bern/Frankfurt a. Main: Peter Lang.

Kitayama, Junyu (1943): Der Shintoismus. Die Nationalreligion Japans (=Japanische Kulturserie; 2). Berlin: Wilhelm Limpert –Verlag.

Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.) (2006): Filmgenres. Kriegsfilm (=Universal-Bibliothek; 18411). Stuttgart: Reclam.

Klemm, Thomas/Lotz, Christian/Naumann K. (Hrsg.) (2005): Der Feind im Kopf. Künstlerische Zugänge und wissenschaftliche Analysen zu Feindbildern. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Korte Helmut (2004): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele. Ein Arbeitsbuch. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt.

Korte, Helmut (2004): Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte: SCHINDLERS LISTE (Spielberg 1993). In: Korte Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele. Ein Arbeitsbuch. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt. S.159-206.

Kühnl, Reinhard (1983): Über die politische Funktion von Feindbildern. In: Blätter für deutsche und internationale Politik, 28. Jahrgang, Heft 10, S. 1302-1312.

Levy, Jack S. (1983): Misperception and the Causes of War. Theoretical Linkages and Analytical Problems. In: World Politics, 36. Jahrgang, Heft 1, S. 76-99.

Lindbergh, Charles A. (1970): The Wartime Journals of Charles A. Lindbergh. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Lippert, Ekkehard/Wachtler, Günther (1988): Feindbild. In: Lippert, Ekkehard/Wachtler, Günther (Hrsg.): Frieden. Ein Handwörterbuch (= Studienbücher zur Sozialwissenschaft; 47). Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 78-84.

Lippert, Ekkehard/Wachtler, Günther (Hrsg.) (1988): Frieden. Ein Handwörterbuch (= Studienbücher zur Sozialwissenschaft; 47). Opladen: Westdeutscher Verlag.

Lippert, Susanne (2010): Sprachumstellung in bilingualen Familien. Zur Dynamik sprachlicher Assimilation bei italienisch-deutschen Familien in Italien. Münster: Waxmann.

Lippmann, Walter (1964): Die öffentliche Meinung. München: Rütten und Loening.

Lippmann, Walter (1922): Public opinion. New York: Harcourt, Brace & Co.

Luther, Catherine A. (2001): Press images, national identity, and foreign policy. A case study of U.S.-Japan relations from 1955-1995 (=Asian Americans). New York [u.a.]: Routledge.

MacDougall, Robert (1999): Red, Brown and Yellow Perils: Images of the American Enemy in the 1940s and 1950s. In: Journal of Popular Culture, 32. Jahrgang, Heft 4, S. 59-75.

Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hrsg) (2005): Krieg im Film. Münster: Lit Verlag.

McLane, Betsy A. (2012): A New History of Documentary Film. 2. Auflage. New York: Continuum.

Mehnert, Ute (1995): Deutschland, Amerika und die "Gelbe Gefahr". Zur Karriere eines Schlagwortes in der großen Politik, 1905-1917 (=Transatlantische historische Studien; 4). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Merillat, H.L. (1945): The Emperor Said No. In: Collier's, Heft 14 am 6. Oktober 1945, S. 20-21.

Meyer, Erik (Hrsg.) (2009): Erinnerungskultur 2.0. kommemorative Kommunikation in digitalen Medien (=Interaktiva; 6).

Meyer, Silke (2003): Die Ikonographie der Nation. Nationalstereotype in der englischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland; 104). Münster (u.a.): Waxmann.

Mikos, Lothar (2004): Helden zwischen Kampfgetümmel und Selbstzweifel. Ästhetik der Gewaltdarstellung in Kriegsfilmen. In: Büttner, Christian/von Gottberg, Joachim/Metze-Mangold, Verena (Hrsg.): Der Krieg in den Medien. Frankfurt/Main: Campus Verlag Gmbh. S. 129-144.

Moeller, Susan D. (1996): Pictures of the Enemy: Fifty Years of Images of Japan in American Press 1941-1992. In: Journal of American Culture, 19. Jahrgang, Heft 1, S. 29-42.

Morris, Frank D. (1945): Seventy Million Problem Children. How Japan's stoical "little people" are taking the American occupation. In: Collier's Weekly, Heft 22 am 1. Dezember 1945, S. 22-23, 53-54.

Nafroth, Katja (2002): Zur Konstruktion von Nationalbildern in der Auslandsberichterstattung. Das Japanbild der deutschen Medien im Wandel (=Aktuelle Medien- und Kommunikationsforschung; 15). Münster (u.a.): Lit-Verlag.

Naumann, Katja/Lotz, Christian (2005): Einleitung. In: Klemm, Thomas/Lotz, Christian/Naumann K. (Hrsg.): Der Feind im Kopf. Künstlerische Zugänge und wissenschaftliche Analysen zu Feindbildern. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. S. 39-56.

Neale, Steve (2000): Genre and Hollywood. Sightlines. London: Routledge.

Nicklas, Hans (1985): Die Politische Funktion von Feindbildern. In: Guha, Anton-Andreas/Papcke, Sven (Hrsg.): Der Feind den wir brauchen. Oder: Muss Krieg sein? Königstein/Ts.: Athenäum. S. 99-109.

Nietzsche, Friedrich (1965). Die Unschuld des Werdens. Der Nachlass. Erster Teil (=Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke; 10). Ausgewählt und geordnet von Alfred Baeumler. Stuttgart: Kröner.

Nornes, Abé M (1994): Cherry Trees and Corpses: Representations of Violence from WWII. In: Nornes, Abé M./Yukio, Fukushima (Hrsg.): The Japan/America Film Wars. World War II Propaganda and its cultural contexts (=Studies in film and video; 1). Chur [u.a.]: Harwood. S. 147-161.

Nornes, Abé M./Yukio, Fukushima (Hrsg.) (1994): The Japan/America Film Wars. World War II Propaganda and its cultural contexts (=Studies in film and video; 1). Chur [u.a.]: Harwood.

Osterhammel, Jürgen (2011): Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. 6. Auflage. München: Beck

Ostermann, Änne/Nicklas, Hans (1984): Vorurteile und Feindbilder. Warum Menschen einander mißverstehen und hassen ; Materialien, Argumente, Gegenstrategien ; zugleich eine Einführung in die politische Psychologie. 3. Aufl. Weinheim (u.a.): Beltz.

Paul, Gerhard (2003): Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (=Beiträge zur Militärgeschichte; 59 Schriftenreihe des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH. S. 3-78.

Pöcher, Harald (2014): Das Nachkriegsjapan und seine Selbstverteidigungskräfte (=Militärgeschichte; 5). Berlin/Wien [u.a.]: Lit Verlag.

Preußer, Heinz-Peter (Hrsg.) (2005): Krieg in den Medien (=Amsterdamer Beiträge zur Neuen Germanistik; 57). Amsterdam [u.a.]: Rodopi.

Preußer, Heinz-Peter (Hrsg.) (2005): Perzeption und Urteilsvermögen. Eine Einleitung zu "Krieg in den Medien". In: Preußer, Heinz-Peter (Hrsg.): Krieg in den Medien (=Amsterdamer Beiträge zur Neuen Germanistik; 57). Amsterdam [u.a.]: Rodopi. S. 9-34.

Rieger, Markus (Hrsg.) (2009): Zauber der Montur. Zum Symbolgehalt der Uniform in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit (=Zur neuen Literatur Österreichs; 22). Wien: Braumüller.

Robb, David L. (2004): Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the movies. New York: Prometheus Books.

Rooney, Andrew A. (1962): The Fortunes of War. Four Great Battles of World War II. Boston: Little, Brown & Company.

Roosevelt, Eleanor (1992): The Autobiography of Eleanor Roosevelt. Neuauflage. New York: Da Capo Press.

Rosenberg, Emily S. (2003): A Date Which Will Live. Pearl Harbor in American memory. 1. Paperback ed. Durham/London: Duke University Press.

Rothöhler, Simon (2009): »Roger, Roger?«. Notizen zu einer kleinen Taxonomie filmischer Flugbilder. In: Keilbach, Judith (Hrsg.): Fasten your seatbelt! Bewegtbilder vom Fliegen (=Medien'Welten; 11). Münster: Lit-Verlag. S. 43-54.

Safire, William (2008): Safire's Political Dictionary. Überarbeitete und erweiterte Auflage. New York: Oxford University Press.

Schaffers, Uta (2006): Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlich und erlesen am Beispiel Japan (=Spectrum Literaturwissenschaft; 8). Berlin [u.a.]: De Gruyter.

Schäfli, Roland (2003): Hollywood führt Krieg. So verfilmt Hollywood den Zweiten Weltkrieg- Eine Anthologie der Kriegsfilme, ihrer Stars und Regisseure. Gau-Heppenheim: Mediabook-Verlag.

Schneiders, Thorsten G. (Hrsg.) (2006): Heute sprenge ich mich in die Luft – Suizidanschläge im israelisch–palästinensischen Konflikt. Ein wissenschaftlicher Beitrag

zu der Frage des Warum (=Veröffentlichungen des Centrums für Religiöse Studien Münster; 6). Berlin: Lit-Verlag.

Scholz, Rupert (2004): Deutschland - in guter Verfassung? Heidelberg: C.F. Müller, Hüthig Jehle Rehm GmbH.

Schweinitz, Jürgen (2006): Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie; zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie-Verlag.

Schwender, Clemens (Hrsg.) (2010): Medien und Emotionen. Evolutionsbiologische Bausteine einer Medientheorie (=Sozialwissenschaft). 2. aktualisierte Ausgabe. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verlag.

Senghaas, Dieter (1981): Abschreckung und Frieden. Studien zur organisierten Friedlosigkeit. 3. überarb. u. erg. Ausgabe. Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt.

Senghaas, Dieter (Hrsg.) (1972): Rüstung und Militarismus (=Edition Suhrkamp; 498). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Senghaas, Dieter (1972): Zur Analyse von Drohpolitik in den internationalen Beziehungen. In: Senghaas, Dieter (Hrsg.): Rüstung und Militarismus (=Edition Suhrkamp; 498). Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 28-93.

Shibusawa, Naoko (Hrsg.) (2006): America's Geisha Ally. Reimagining the Japanese enemy. Cambridge [u.a.]: Harvard University Press.

Shils, Edward: Tradition and Liberty: Antinomy and Interdependence. In: Ethics, Jahrgang 68, Heft 3, S. 153-165.

Shull, Michael S./Wilt, David E. (1996): Hollywood War Films, 1937-1935. An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland.

Sommer, Gert (2004): Feindbilder. In: Sommer, Gert (Hrsg.): Krieg und Frieden. Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie. Weinheim (u.a.): Beltz PVU. S. 303-316.

Sommer, Gert (Hrsg.) (2004): Krieg und Frieden. Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie. Weinheim (u.a.): Beltz PVU.

Sommer, Gert (1991): Zur Relevanz von Feindbildern – am Beispiel des Golfkrieges. In: Wissenschaft & Frieden, Dossier 9.

Spector, Ronald H. (1984): The American War with Japan. Eagle against the sun (=The Macmillian wars of the United States). New York: Free Press.

Spillmann, Kurt R./Spillmann, Kati (1989): Feinbilder: Entstehung, Funktion und Möglichkeiten ihres Abbaus. In: Züricher Beiträge zur Sicherheitspolitik und Konfliktforschung, Heft 12, S. 2-41.

Strupp, Karl (1960): Wörterbuch des Völkerrechts. Aachener Kongreß - Hussar-Fall (=Wörterbuch des Völkerrechts; 2). In völlig neu bearb. 2. Aufl. Berlin: Walter De Gruyter & Co.

Strübel, Michael (Hrsg.) (2002): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apocalypse. Opladen: Leske + Budrich.

Suid, Lawrence H. (2002): Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Lexington: The University of Kentucky Press.

Sumner, Angela (2009): Die Erinnerungslandschaft des Vietnam Veterans Memorial Fund: The Virtual Wall versus The Wall? In: Meyer, Erik (Hrsg.): Erinnerungskultur 2.0. kommemorative Kommunikation in digitalen Medien (=Interaktiva; 6). S. 87-112.

Sumner, William G. (1940): Folkways. A study of the sociological importance of usages, manners, cumstoms mores and morals. Boston, Mass.: Ginn.

Szyk, Arthur (1942): Cover. In: Collier's Weekly, Heft 48 vom 12. Dezember 1941, o.S.

Tajfel, Henri (1982): Gruppenkonflikt und Vorurteil. Entstehung und Funktion sozialer Stereotypen. Bern/Wien (u.a.): Huber.

Thorne, Christopher (1985): The Issue of War. States, Societies, and the Far Eastern Conflict of 1941-1945. London: Hamish Hamilton.

Tiefenbach, Claus (Hrsg.) (2010): Drama und Regie. Lars von Triers "Breaking the Waves, Dancer in the Dark, Dogville" (=Film – Mediun – Diskurs; 29). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Tighe, Carl (2005): Writing and responsibility. London: Routledge.

Totman, Sally-Ann (2009): How Hollywood Projects Foreign Policy. New York: Palgrave Macmillan.

Turley, Jonathan (2004): Foreword. In: Robb, David L.: Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the movies. New York: Prometheus Books. S. 13-22.

Van Sijll, Jennifer (Hrsg.) (2005): Cinematic storytelling. The 100 most powerful film conventions every filmmaker must know. Studio City, California: Michael Wiese Productions.

Dziga, Vertov/Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.) (1973): Schriften zum Film (=Reihe Hanser; 136). München: Hanser.

Vertov, Dziga (1973): Kinoki – Umsturz. In: Dziga, Vertov/Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): Schriften zum Film (=Reihe Hanser; 136). München: Hanser. S. 11-24.

Virilio, Paul (1994): Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung (=Fischer-Taschenbücher; 6645: Sozialwissenschaft). Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Voigt, Rüdiger (2005): Der Kampf um die Herzen. Filme als Waffen der Kriegspropaganda. In: Machura, Stefan/Voigt, Rüdiger (Hrsg): Krieg im Film. Münster: Lit Verlag. S. 23-58.

Wagenlehner, Günther (Hrsg.) (1989): Feindbild. Geschichte – Dokumentation – Problematik. Frankfurt/Main: Report-Verlag.

War Department, Military Intelligence Service (1942): Part Two: Japan. Section I: The Burma Campaign. In: Intelligence Bulletin, 1. Jahrgang, Heft 3, S. 29-34.

Weingartner, James J. (1992): Trophies of War: U.S Troops and the Mutilation of Japanese War Dead, 1941-1945. In: The Pacific Historical Review, 61. Jahrgang, Heft 1, S. 53-67.

Weller, Christoph (2001): Feindbilder. Ansätze und Probleme ihrer Erforschung (=INISS-Arbeitspapier; 22). Bremen: INISS.

Weller, Christoph (2002): Warum gibt es Feindbilder? In: Hippler, Jochen/Lueg, Andrea (Hrsg.): Feindbild Islam oder Dialog der Kulturen. Aktual. u. erw. Neuaufl. Hamburg: Konkret-Literatur-Verlag. S. 49-58.

Westwell, Guy (2006): War cinema. Hollywood on the front line (=Short cuts; 32). London: Wallflower.

Williams, Linda R. (2012): Movies, Smart Films and Dumb Stories. In: Corrigan, Timothy: American Cinema of the 2000s. Themes and Variations. New Jersey/London: Rutgers University Press. S. 40-60.

Wilson, James H. (1905): The Settlement of Political Affairs in the Far East. In: Annals of the American Academy of Political and Social Science, 26. Jahrgang, Heft 1, S. 61-74.

Wuss, Peter (1993): Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß (=Sigma Medienwissenschaft; 15). Berlin: Ed. Sigma Bohn.

Wuss, Peter (1992): Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. In: Montage/av vom 1.1.1992, S. 25-35.

Yank, The Army Weekly (1942): Defenders of Guadalcanal Hold Off Jap Invaders. In: Yank, The Army Weekly vom 28. Oktober 1942, S. 2.

Yildiz, Erol (2007): Zur Entstehung von Feindbildern und ihre gesellschaftliche Funktion – Feindbild Islam. In: Antifaschistische Nachrichten, Heft 9 vom 24.2.2007, S. 7-8.

Zöllner, Reinhard (2013): Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart (=UTB; 2683: Geschichte). 3. Auflage. Paderborn: Schöningh.UTB GmbH.

8.2. Internetquellen

Barstow, David (20.04.2008): In: The New York Times. Behind TV Analysts, Pentagon's Hidden Hand. Online verfügbar: http://www.nytimes.com/2008/04/20/us/20generals.html?pagewanted=all&_r=0 . (Zugriff: 06.06.2014)

Canby, Vincent (1992): Japan Unfolds Through Many Images. In: The New York Times vom 14. Juni 1992, o.S. Online verfügbar unter: http://www.nytimes.com/1992/06/14/movies/japan-unfolds-through-many-images.html. (Zugriff am 18. 08. 2014)

Dower, John (03.06.2001): In: The New York Times. The Innocence of 'Pearl Harbor'. Online verfügbar: http://www.nytimes.com/2001/06/03/opinion/the-innocence-of-pearl-

harbor.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/Subjects/W/World%20War%20II%20%281939-45%29&pagewanted=all. (Zugriff: 20:11.2014)

DRK-Kreisverband Bonn e.V. (20.08.2014): 150 Jahre Genfer Konvention: Bausteine des humanitären Völkerrechts. Online verfügbar: http://drkbn.drkcms.de/nc/aktuelles/newsdetails/archiv/2014/august/20/meldung/284-150-jahre-genfer-konvention-baustein-des-humanitaeren-voelkerrechts.html. (Zugriff: 10.11.2014.)

Maustrum (2001): Know Your Enemy – Japan – Full Length With Japanese Subtitles – Circa 1945. Video, veröff. bei YouTube am 16.09.2009. Online verfügbar: http://www.youtube.com/watch?v=zBIfnPyK4rw. (Zugriff: 10.11.2014)

8.3. Filmliste

Brazil. Regie: Terry Gilliam. USA 1985.

Casablanca. Regie: Michael Curtiz. USA 1942.

Catch 22. Regie: Mike Nichols. USA 1970.

Full Metal Jacket. Regie: Stanley Kubrick. USA/UK 1987.

Gate of Hell. Regie: Teinosuke Kinugasa. J 1953.

Good Morning Vietnam. Regie: Barry Levinson. USA 1987.

Know Your Enemy – Japan. Regie: Frank Capra. USA 1945.

Mash. Regie: Robert Altman. USA 1970

Pearl Harbor. Regie: Michael Bay. USA 2001; DVD-Video, *Pearl Harbor*, o.O.: Touchstone 6. Dezember 2001

Rashōmon. Regie: Akira Kurosawa. J 1950.

Rising Sun. Regie: Philip Kaufman. USA 1993.

Rollerball. Regie: Norman Jewison. USA 1975.

Sayonara. Regie: Joshua Logan. USA 1954.

Tearing Down The Spanish Flag. Regie: Stuart Blackton. USA 1898.

The Battle of Midway. Regie: John Ford. USA 1942.

The Sand Pebbles. Regie: Robert Wise. USA 1966.

Titanic. Regie: James Cameron. USA 1997.

*Top Gun. R*egie: Tony Scott. USA 1986.

Tora! Tora! Tora!. Regie: Richard Fleischer/Toshio Masuda/Kinji Fukasaku. USA/J 1970.

Ugetsu Monogatari. Regie: Kenji Mizoguchi. J 1953.

9. Anhang

9.1. Abbildungsverzeichnis

Alle Bilder stammen aus *Pearl Harbor.* Regie: Michael Bay. USA 2011; DVD-Video*, Pearl Harbor*, o.O.: Touchstone 6. Dezember 2001

Abbildung 1: Geroge überreicht Roosevelt eine weiße Rose 54
Abbildung 2: japanische Spionage auf Hawaii 55
Abbildung 3: japanische Spionage auf Hawaii/2 57
Abbildung 4: Beschuss schiffbrüchiger Matrosen 59
Abbildung 5: japanische Kriegsplanung 62
Abbildung 6: Shintô-Gebet eines japanischen Piloten 66
Abbildung 7: rituelle Angriffsvorbereitungen 68
Abbildung 8: japanische Frauen in traditionellen Kimonos 70
Abbildung 9: Humanisierung des Feindes 73
Abbildung 10: Rafe und Danny im Kampf gegen die Japaner 75
Abbildung 11: Dannys Kreuzigung 77

9.2. Abstract

Diese Arbeit befasst sich im theoretischen Teil zunächst mit den Begrifflichkeiten Stereotyp, Vorurteil und Feindbild. Es wird beleuchtet, welche Funktionen Feinbilder haben und inwiefern sie politisch instrumentalisiert werden können um Kriege vorzubereiten oder zu legitimieren. Danach folgen eine Auseinandersetzung mit dem Stereotypen-Begriff im filmischen Kontext bei Jörg Schweinitz und eine Definition des Kriegsfilms als Genre. In weiterer Folge gibt ein historischer Überblick Aufschluss darüber, wodurch sich das Japanbild vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg ausgezeichnet und welchen Wandel es durchlaufen hat.

Auf Basis dieser Vorüberlegungen beleuchtet eine Filmanalyse des Kriegsfilms *Pearl Harbor (2001)* unter der Regie von Michael Bay, welche charakteristischen Merkmale und nationalen Stereotype für die Darstellung Japans im Film konstitutiv sind und inwiefern damit eine kollektive Pearl-Harbor-Erinnerung perpetuiert wird. Die Analyse zeigt auf, welches Japanbild *Pearl Harbor* 60 Jahre nach dem Angriff vermittelt und ob der Film dabei an das extreme Feindbild der Anti-Japan-Propaganda während des Zweiten Weltkrieges anknüpft, oder eine humanere Darstellung erkennen lässt.

Die Filmanalyse zeigt, dass der Film mehrere stereotype Bilder über Japan aufgreift die auch in der Anti-Japan-Propaganda des Zweiten Weltkrieges präsent waren. Die japanischen Figuren im Film werden als heimtückisch, hinterlistig und teilweise auch als grausam beschrieben. Der Gesamteindruck der japanischen Figuren ist aber nicht ausschließlich negativ. Die Darstellung der japanischen Charaktere im Film folgt also nicht einem extremen Feindbild, welches von einer Kulmination (negativer) Vorurteile bzw. negativer nationaler Stereotype geprägt ist. (vgl. Ostermann/Nicklas, 1984: 45) Denn die Charaktere werden nicht rein pejorativ dargestellt. Es lässt sich keine krankhafte Ausprägung der überlebenswichtigen Kategorisierungsfunktion feststellen, die ausschließlich negative Bewertungen beinhaltet und eine Perspektiven-Übernahme völlig vermissen lassen würde. (vgl. Spillmann/Spillmann, 1989: 30) Es soll mittels der Stereotypisierung aber sehr wohl eine klare Abgrenzung zwischen den Nationen etabliert werden.

9.3. Lebenslauf

Nachname(n) / Vorname(n)	**STOCKER, Ute**
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	14.11.1988
Geschlecht	Weiblich

Schul- und Berufsbildung

Zeitraum	September 1995 - Juni 2007
Bezeichnung der erworbenen Qualifikation	Matura
Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung	Bundesoberstufenrealgymnasium 5630 Bad Hofgastein, Österreich
Zeitraum	März 2009 bis 2015 Studium der Theater- Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien Oktober 2009 bis 2015 Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrung

Zeitraum	22. Oktober 2007- 13. November 2008
Beruf oder Funktion	Au Pair in New York, inklusive diverser Collegebesuche im Nassau Community College, NY, sowie an der Long Island University, NY
Zeitraum	Anfang Juli - Mitte September 2012
Beruf oder Funktion	Praktikum bei Ö1 Gestaltung von Radiobeiträgen für „Rudi Radiohund“, einer Hörfunksendung für Kinder
Zeitraum	20. März bis 30. Juni
Beruf oder Funktion	Praktikum im Pressebüro der Wiener Staatsoper