



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Realismuseffekte im amerikanischen Kriegsfilm“

Verfasserin

Marion Katharina Hummer-Niedermayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung

Ich möchte mich bei meinen Eltern Geerd und Franz bedanken, die mich auf meinem Weg und meinen Entscheidungen unterstützt und somit ein stressfreies Studium ermöglicht haben.

Für die Betreuung, die inhaltlichen Anregungen und vor allem mit seiner Bereitschaft mein gewähltes Thema betreuen zu wollen, richte ich ein Dankeschön an Herrn Univ.-Prof. Dr. Meurer.

Großer Dank geht auch an meine Schwester Eva und meine Freundinnen, ganz besonders Een B., die mir als Lektorin und seelische Unterstützung stets zur Hilfe kam, sowie Sarah S., Nina M. , Miriam W., Sara M., Anna G., Anna D. und Sophie L. die mir bezüglich Grammatik, Satzformulierungen, Zitierregeln, etc. immer mit Rat und Tat zur Seite standen, sowie durch viel Optimismus halfen stark zu bleiben. Ohne euch hätte ich es nicht geschafft.

Inhalt

1. Einleitung.....	3
2. Zum Begriff Authentizität und Realismus im Medium Spielfilm	5
3. Realismuseffekte im amerikanischen Kriegsfilm	10
Exkurs: Der amerikanische Kriegsfilm.....	11
3.1 The Longest Day; Strategien der Authentizität des D-Day	16
3.2 Saving Private Ryan; Strategien der Authentizität der Omaha Beach Szene ...	24
3.3 Flags of Our Fathers; Strategien der Authentizität der Landung auf Iwojima	34
4. Fazit	43
5. Filmverzeichnis.....	50
6. Literaturverzeichnis	50
7. Onlinequellen.....	53
8. Einstellungsprotokolle	56
8.1 The Longest Day.....	56
8.2 Saving Private Ryan.....	65
8.3 Flags of Our Fathers	76
 Abstract.....	 88
Lebenslauf.....	89

„Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode“ (Shakespeare).¹

1. Einleitung

„Wars are much older than the mass media of modern times. However, since mass media have emerged, military conflicts have become an important topic so that wars occurring in reality became media events, too.[...]“²

Ein großer Teil der westlichen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts hat einen Krieg selbst nie miterleben müssen; trotzdem scheint ein jeder wissen zu wollen wie Krieg aussieht oder auszusehen hat. Man glaubt es zu wissen, entweder durch Erzählungen oder durch die im Laufe der Zeit immer besser verbreiteten Medien: Der Zeitung, den Nachrichten oder eben Filmen.

Sieht man sich jetzt einen Kriegsfilm an, hat man daher gewisse Ansprüche und Erwartungen, welche die meisten Filmemacher durch authentisches Kino zu erfüllen versuchen.

Mit welchen Mitteln wird versucht, dem Zuschauer das Geschehen so nahe wie möglich zu bringen? Welche Effekte werden eingesetzt, um den Film realitätsnah zu gestalten und weshalb will man es überhaupt? Inwiefern bleibt eine Geschichte authentisch? Ist Realismus im fiktionalen Film nicht ein Widerspruch an sich? Worauf greifen Kriegsfilme zurück? Können filmische Mittel Krieg überhaupt gerecht werden?

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit diesen Fragen. Zusammengefasst lautet also die Hauptfrage wie folgt:

Mit Hilfe welcher Mittel versucht man, dem Zuschauer möglichst authentische Bilder zu präsentieren?

Die Grenze zwischen Realität und Fiktion soll ausgeforscht werden.

Begonnen wird mit einem theoretischen Teil über Authentizität im Medium Spielfilm. Dafür werden auf Definitionen des Begriffs Authentizität zurückgegriffen und in Relation zum Film gestellt.

¹¹¹ Gansera, Rainer: „Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode“ (Shakespeare). in Kiesel, Doron (Hrsg.): *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1989. S. 33-46.

² Wilke Jürgen (2005) „Krieg als Medienereignis Zur Geschichte seiner Vermittlung in der Neuzeit“, in Preußner Heinz-Peter(Hrsg.): *Krieg in den Medien*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2005. S. 83-105, hier S. 83.

Dieses Kapitel soll möglichst beispiefrei bleiben und Darstellungsformen oder mögliche Mischformen aufzeigen. Eine einfache, allgemeingültige Definition für Authentizität wird sich vermutlich nicht finden lassen.

Nach Abschluss des theoretischen Teils wird anhand ausgewählter Beispiele genauer auf Strategien der Authentizität im Film eingegangen. Dafür wurden folgende drei Filme gewählt:

The Longest Day (USA, 1962), *Saving Private Ryan* (USA, 1996) und *Flags of Our Fathers* (USA, 2006). Diese Filme, deren Geschichten sich alle drei um den Zweiten Weltkrieg drehen, enthalten alle eine Schlachtszene an einem Strand. *The Longest Day*, mit seinen gesamten Stürmungsszenen in der Normandie und *Saving Private Ryans* berühmte, knapp 25-minütige Eröffnungssequenz am Strand von Omaha Beach. *Flags of Our Fathers* zeigt die blutige Schlacht im Pazifik um die japanische Insel Iwojima, dessen Landungsszene, derer der anderen beiden Filme sehr gleicht. Bei diesen „Strandszenen“ werden die verschiedenen angewendeten Methoden des Realitätseffektes herausgesucht und analysiert.

Dabei muss auch Rücksicht auf die Entstehungszeit der Filme genommen werden. So waren 1962, zu Zeiten von *The Longest Day*, der bis dato als der aufwendigste Kriegsfilm galt, vielleicht noch andere Stilmittel gefragt bzw. möglich wie 1998 bei *Saving Private Ryan* bzw. 2006 bei *Flags of Our Fathers*.

Diese Kapitel sollen dazu dienen, die Leitfrage mit Hilfe von Beispielen zu beantworten.

Das darauf folgende Kapitel fasst die Ergebnisse zusammen. Dabei werden die einzelnen Analysen gegenübergestellt, Gemeinsamkeiten gefunden und herausgefiltert und es wird festgestellt ob sie den davor genannten Begriffserklärungen gerecht wurden, also ob sich mit der Definition Übereinstimmungen finden lassen.

Zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit sind sämtliche Begriffe genderneutral zu verstehen. Das bedeutet, es wird sowohl für die weibliche als auch männliche Form die männliche eingesetzt.

2. Zum Begriff Authentizität und Realismus im Medium Spielfilm

Sind Film und Authentizität bzw. Realismus im Film ein Widerspruch an sich? Kann etwas, sobald ein Skript vorhanden ist, authentisch sein oder geht dadurch jegliche Authentizität verloren? Warum erhebt der Spielfilm überhaupt Anspruch auf die Wirklichkeit?

Für Authentizität lassen sich mehrere Definitionen finden. Im Ursprünglichen, abgeleitet vom spätlateinischen Wort *authenticus*, bedeutet es *verbürgt, eigenhändig, urschriftlich*. Im 16. Jahrhundert wurde es in der deutschen Kanzleisprache benutzt um zuverlässige verbürgte Dokumente zu kennzeichnen. Das griechische Zugehörigkeitsadjektiv *authentikós* bedeutet seiner Bildung nach *zum Urheber (einer Tat) in Beziehung stehend, daher original, zuverlässig, maßgebend*.³ Es wurde als das Gegenteil der Fälschung verstanden und vor allem für Schriften in Zusammenhang mit der Frage nach dem Urheber benutzt.⁴ In seiner ursprünglichen Form lässt sich Authentizität also als *Wahrheit* im Sinne von Wirklichkeit definieren. Etwas das wahr ist, ist etwas Originales; etwas das authentisch ist, sollte daher unverfälscht sein.

„Derjenige, der Authentizität für sich beansprucht, dementiert diese im Akt des Behauptens zugleich. [...] Man kann also expressive Authentizität allenfalls – und auch das ist ungewiß – zeigen; wendet man sich reflexiv auf diesen Akt des Zeigens zurück, ist man aus der Authentizität herausgefallen und redet – auf nicht authentische Weise – über Authentizität.“⁵

Jede Geschichte hat zwei Seiten. Bei der Authentizität sieht das nicht anders aus. Dass etwas völlig unverfälscht wiedergegeben werden kann, ist daher fraglich.

Widmet man sich nun den modernen Medien, wird als erstes der Fotografie ein Authentizitätsversprechen nachgesagt. Vor allem aber durch die Weiterentwicklung der Kamera kann die Sicherstellung eines Authentizitätswertes ein diffiziles Unterfangen darstellen.

³ Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1995. S.81.

⁴ Frisk, Hjalmar: *Griechisches Etymologisches Wörterbuch – Band I: A-Ko*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag; 1973. S.185.

⁵ Knaller, Susanne; Müller Harro, „Authentizität und kein Ende“ in Knaller, Susanne; Müller Harro (Hrsg.): *Authentizität – Diskussion eines ästhetischen Begriffs*; München: Wilhelm Fink, 2006 .S.9.

„Die Wahl des Standpunkts, der Ausschnitt, der Moment, der Kontrast, Schwarzweiß oder Farbe, alles ist eine Entscheidung des Fotografen. Seine Intention und Suggestion bestimmen die Authentizität der Fotografie unter seiner eigenen Betrachtung. Sie kann für einen anderen Betrachter genauso oder weniger authentisch sein, je nach persönlicher Erfahrung oder Erwartungshaltung. Und genau das ist das Entscheidende: die Erwartungshaltung des Betrachters und die Suggestion des Fotografen.“⁶

Auf die Filmwissenschaft bezogen, ist dies nicht anders. Steht Authentizität meist im Zusammenhang mit Dokumentarfilmen, da man hier hofft Fakten zu erfahren und unverfälschtes Filmmaterial zu finden, handelt es sich bei Spielfilmen wieder um eine etwas andere Art von Authentizität. Nachprüfbarkeit ist im Dokumentarfilm ein entscheidendes Kriterium des Authentischen.⁷ Dokumentarfilme sind stets Beweise für eine These die der jeweiligen Argumentation zugrunde liegt.⁸ Ähnlich ist es auch im Journalismus.

„Wahr ist dann, was nicht der Ausnahmefall *Fälschung* ist. Insofern haben Fälschungen mitunter den Effekt, alle Meldungen um sie herum mit nur differentiell markierten Wahrheitsgarantien auszustatten; Fälschungen erschüttern einerseits die Leichtgläubigkeit der Rezipienten, durch sie wird aber andererseits *ex negativo* eine Nicht-Fälschung, ein *Echtes* erst produziert. Ähnlich suggeriert die Einblendung *Nachgestellte Szene*, bei sämtlichen anderen Einstellungen eines Beitrages handelt es sich um authentisches Tatsachenmaterial.“⁹

Auch im Journalismus darf man Tatsachen nicht verfälschen.

Bei einem Spielfilm ist dem Zuschauer bewusst, dass es sich um eine fiktionale Geschichte handelt, falls es nicht anders angegeben wird. Trotzdem verlangt er nach einem Realitätsbezug.

⁶Steps63, "Die Authentizität der Fotografie", *Zeit – Online*, 17.08.210, <http://community.zeit.de/user/steps63/beitrag/2010/08/17/die-authentizit%C3%A4t-der-fotografie> letzter Zugriff am 08.01.2015

⁷Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität- Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger, 1994. S.69.

⁸Ebd. S. 44.

⁹Doll, Martin (2012): *Fälschung und Fake; Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*; Berlin: Kulturverlag Kadmos. S. 361.

Der Kulturwissenschaftler und Germanist Helmut Lethen meint: „Was inszeniert ist, besitzt einen geringen Authentizitätswert; das Authentische hingegen ist frei von jeder Inszenierung.“¹⁰

Etwas das verfälscht ist, kann daher also nicht authentisch sein.

„Eine authentische Darstellung existiert genau dann, wenn man mit sprachlichen, bildlichen, lautlichen, körperlichen Darstellungsmitteln die Unmittelbarkeit – d.h. das nicht von der Vermittlung über die Darstellung Aspektiertsein – eines Themas (eines Gegenstandes, eines Ereignisses, einer fremden oder der eigenen Person) „erwischt“ (produziert, rezipiert ist).“¹¹

Schließt man nun an diese Aussagen an, dann kann etwas nur dann völlig authentisch sein, wenn es unmittelbar passiert. Dies lässt sich jedoch nicht mit dem Medium Spielfilm vereinbaren, da es sich hier um inszenierte Authentizität handelt.

„Das Authentizität genannte, unmittelbar und unhintergebar Wahre muß vermittelt werden, dargestellt – andernfalls wüßte man ja nicht, daß es das Authentische ist. Die Akteure der Authentifizierung versuchen deshalb unmißverständlich klar zu machen, dass es ein Mißverständnis wäre, das von ihnen als absolut wahr, unmittelbar heilig, rein Dargestellte als Resultat ihrer Darstellung zu verstehen.“¹²

Ein Film basiert oft auf wahren Begebenheiten oder hat wahre Begebenheiten, wie Kriege, als Grundbasis. *Es ist da gewesen* darf aber keinesfalls als *Es ist so gewesen* verstanden werden.¹³ Medien stehen immer zwischen dem Wahrgenommenen und demjenigen der wahrnimmt. Durch ein Medium kommt es zu einer *Verzerrung*, denn wenn etwas Geschehenes wiedergegeben wird, geht der Moment der Unmittelbarkeit verloren. Dabei ist es nicht von Belang ob es sich um moderne

¹⁰ Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: Sechs Gemeinplätze. In: Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.) *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996. Zit. n. Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm - eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken : Verlag Dr. Müller, 2008. S. 16.

¹¹ Strub, Christian: *Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität*, Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997, zit. n. Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm - eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"* Saarbrücken : Verlag Dr. Müller . 2008. S. 18.

¹² Berg, Jan: *Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des Dokumentarischen*; Marburg: Schüren, 2001, zit. n. Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm - eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008. S.18.

¹³ Vgl. Kessler Frank: *Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder*. in: montage a/v: Lust am Dokument, 7/2; 1998, Zit. n. in Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm - eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008. S. 21.

Massenmedien, schriftliche Medien oder auch nur um eine mündliche Erzählung handelt. Die Authentizität liegt hauptsächlich in der Quelle begründet.¹⁴

Aber:

„Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die „Glaubwürdigkeit“ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der sozialen Rezeption mitbegründet.“¹⁵

Die Authentizität ist daher auch abhängig vom Auge des Betrachters bzw. von demjenigen, der sie vermitteln will. Dies lässt sich sowohl auf den Film, sei es nun Dokumentar- oder Spielfilm, als auch auf die Fotografie beziehen.

„Zwischen die Wirklichkeit und die Darstellung der Wirklichkeit durch einen Film schiebt sich auch immer die Wirklichkeit des Filmemachens selbst, die sich der unmittelbaren Vereinnahmung der Wirklichkeit beharrlich entgegenstellt.“¹⁶

Ich komme also zu der Erkenntnis, dass Authentizität in seiner Bedeutung als *unverfälscht* mit dem Medium Spielfilm nur dann in Einklang gebracht werden kann, wenn man von inszenierter Authentizität ausgeht und der Rezipient sich darauf einlässt. Der fiktionale Film geht von der Grundlage aus, dass seine Geschichte als *echt* empfunden wird. Dabei spielt es nun keine große Rolle, ob es sich um Soldaten im zweiten Weltkrieg handelt, Ritter im Mittelalter oder Astronauten aus der Zukunft. Durch *gespielten* Realismus kann das Authentizitätsgefühl trotzdem vermittelt werden. Im Grunde will sich der Zuschauer mit dem Dargestellten und den Charakteren identifizieren können. Schauspieler versuchen durch ihre Darstellung die Emotionen der Zuschauer zu beeinflussen. Das Ziel des Filmemachers ist es, dass das Publikum mit dem Protagonisten *mitfühlen* kann und zu dem Gesehenen Zugang findet. Handelt es sich nun um eine unglaubliche Geschichte, wird dieses Unterfangen nicht möglich sein.

¹⁴Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität- Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger, 1994. S.67.

¹⁵ Ebd. S.67.

¹⁶Sponsel Daniel, »Die Wirklichkeit des Filmemachers«, in: Sponsel, Daniel (Hrsg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*; Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2007. S. 48–51, hier S. 159.

Nicht umsonst wird das Medium Film schon seit jeher für Manipulationszwecke ausgenutzt. Es ist schon früh erkannt worden, dass die Menschen sich durch Bilder beeinflussen lassen.¹⁷ *Flags of Our Fathers* ist diesbezüglich auch ein weiteres gutes Beispiel, aber darauf wird in Kapitel 3.3 näher eingegangen.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Realismus und Authentizität als einer Definition der Bearbeitung, dem sogenannten *Realismuseffekt*. Als Realismuseffekt werden die Methoden und Hilfsmittel (Ton, Bild, Sprache etc.) bezeichnet, mit dem Zuschauern ein möglichst authentisches Filmerlebnis bereitet werden soll.

Es geht nicht um das Verhältnis des Mediums zum Realismus, sondern um die Möglichkeit des Mediums Realismus zu erzeugen.

¹⁷ Siehe dazu z.B Moser, Karin (2002). „Propaganda und Gegenpropaganda. Das "kalte" Wechselspiel während der alliierten Besatzung in Österreich“, *medien&zeit*, Nr. 1/2002, S. 27-42.

3. Realismuseffekte im amerikanischen Kriegsfilm

„Doch um uns die physische Realität erfahren zu lassen, müssen Filme wirklich zeigen, was sie zeigen“¹⁸

Die folgenden drei Unterkapiteln behandeln die Analyse der Realismuseffekte. Aufgrund mehrere Handlungsstränge und der damit verbundenen Komplexität, beginnt jedes Kapitel mit einer kurzen inhaltlichen Übersicht der Filme. Da es sich hier um Filme handelt, die auf wahren Begebenheiten beruhen, bzw. deren Geschichten auf historisch wichtigen Ereignissen basieren, werden die jeweiligen Übersichten mit geschichtlichen Hintergründen und Informationen, sowie der Motivation der jeweiligen Filmemacher verbunden sein, um die darauf folgenden Analysen besser verstehen zu können.

Im Mittelpunkt stehen jene Effekte, die zur Authentizität beitragen.

Vor allem sind dies Kamera(technik), Ton und Licht.

Zu jedem der Kapitel gibt es ein Einstellungsprotokoll, welches sich am Ende der Arbeit befindet. Die Nummerierung der beschriebenen Szenen können im jeweiligen Protokoll nachgeschlagen werden. Da bei *The Longest Day* die Kampfhandlung von vielen Dialogen, bzw. für die Effektanalyse nicht allzu relevanten Szenen unterbrochen ist, sind diese entsprechend zu einer Einstellung zusammengefasst worden bzw. wurde nicht näher auf sie eingegangen.

Doch bevor es um Analysen von Kriegsfilmen geht, empfiehlt es sich den Begriff *Kriegsfilm* genauer zu definieren.

¹⁸Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. S.389.

Exkurs: Der amerikanische Kriegsfilm

Der Kriegsfilm ist als filmische Spiegelung technisierter moderner Kriege seit dem Ersten Weltkrieg aufzufassen. Das Genre geht immer Hand in Hand mit der Geschichte des Krieges.¹⁹

„War films are films about the waging of war in the twentieth century; scenes of combat are requisite ingredient and these are dramatically central. The category thus includes films set in the First World War, the Second World War, Korea and Vietnam.“²⁰

Dieses ist eine etwas offene Definition des (amerikanischen) Kriegsfilms als eigenes Genre von Steve Neale, einem Professor der Film-, Medien-, und Kommunikationswissenschaften. Sie zeigt aber sehr deutlich, dass es *den* Kriegsfilm nicht geben kann.

„Genre is a kind of Lego set. It is a bunch of pieces that stay the same, but out of them you can build different things.“²¹

Kaum ein anderes Genre ist derart von realpolitischen Ereignissen der Weltgeschichte beeinflusst. Kriegsfilme unterscheiden sich auch je nach Kriegsschauplatz und Art der Kriegsführung voneinander, selbst wenn sich gültige bzw. bestätigte Strukturen und Gepflogenheiten, wie Figurenensembles und Figurenkonstellationen oder klassische Handlungsmuster, errichtet haben. Ein Film, der den Vietnamkrieg als Hintergrund hat, wird allein von der Grundstimmung völlig anders sein als ein im Zweiten Weltkrieg angesiedelter Film.

„The war film itself does not exist in coherent generic form. Different wars inspire different genres. *War* is a setting and it is also an issue. If you fight it, you have a combat film; if you sit home and worry about it, you have a family or domestic film; if you sit in board rooms and plan it, you have a historical biography or a political film of some sort.“²²

¹⁹ Vgl. Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus; Traber Bodo (Hrsg.): *Filmgenres – Kriegsfilm*, Stuttgart: Philipp Reclam, 2006. S. 10

²⁰ Neale, Steve: *Genre and Hollywood*; London, New York: Routledge, 2000. S.125.

²¹ Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003 S. 15.

²² Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003. S.9.

Filmhistorikerin Jeanine Basinger meint, dass der eigentliche Kern der Kriegsfilme der (*World War 2*) *Combatfilm* sei. Unter Combatfilmen sind demnach Filme zu verstehen, deren zentraler Moment der Narration eine Kampfhandlung bildet.

„The World War II combat genre existed for the period of the war, but by virtue of it's popularity has remained a genre (or accepted story pattern for films) until the present day. Furthermore, once established, the combat film influenced the entire concept of the war film. The pattern of World war II combat movie is now the most common pattern for all combat movies.“²³

Laut Basinger verläuft die Entwicklung des Combatgenres in Form einer Evolution, die mehrere aufeinander folgende Veröffentlichungsphasen (*waves*) umfasst, die sich teils auch überlappen. Die Phasen der Etablierung, Wiederholung, Verfestigung und der Variation wechseln sich dabei von Darstellungskonventionen und Stereotypen ab.

Die Filme der ersten und zweiten Phase entstehen laut Basinger noch während des Krieges, begonnen mit dem Kriegseintritt der USA im Dezember 1941. In dieser ersten Phase entwickeln sich *Prototypen* des *Combatfilms*, mit narrativen Mustern, Figurenkonstellationen und Stereotypen, die als Grundlagen für die weiteren Phasen dienen.

„A group of men, led by a hero, undertake a mission which will accomplish an important military objective. The group of men is a mixture of unrelated types, varying ethnic and socioeconomic backgrounds.[...] This group contains an observer or commentator.[...] The hero has had leadership forced upon him in dire circumstances.“²⁴

Die elementaren Grundbausteine des Combatfilms sind demzufolge die Faktoren Held-Gruppe-Ziel.

Die zweite Phase an Filmen entsteht zu einer Zeit, in welcher Hollywood parallel Newsreels, also Wochenschauen, und Combat Reports über die Ereignisse an der Front produziert.

²³ Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003. S.8f.

²⁴ Ebd. S.68.

„The second wave films have an *awareness* – whether of the earlier first wave films, of newsreels and documentaries, or of a long-range historical view – although *reality* is still the key factor. This self-consciousness will later be developed more fully in the third wave. The filmmakers begin to use the conventions as if they believe them to be recognizable to audiences. They begin to use an image – presumably familiar from first wave combat films – as visual shorthand for viewers.“²⁵

Dieses *Bewusstsein* hat direkte Auswirkungen auf das Aussehen der Kriegsfiktion. Es wird wichtig diese Aufzeichnungen bei der Produktion zu berücksichtigen, da sie die Combatfilme auf drei Arten beeinflussen:

„[...]Home audiences, having seen them, now had an idea of the physical look of combat and thus would expect films about combat to look that way; filmmakers, having the same experience as the viewers, would react similarly and could and would perhaps use some of that footage in combat films; and those filmmakers who made the documentaries in the field would return to Hollywood to make combat films when the war was over.“²⁶

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verschwindet jedoch auch der Combatfilm fast vollständig aus den Kinos. Erst ab Ende der 40er nimmt das Interesse mit den Konflikten in Korea und dem sich im Hintergrund abzeichnenden Kalten Krieg wieder zu.

In der dritten Phase, 1949 bis 1959, verfestigen sich laut Basinger die Konventionen und Stereotypen des Combatfilms. Bei der Herstellung der Filme wird nun darauf Rücksicht genommen, bzw. muss darauf Rücksicht genommen werden, dass sich die Zuschauer nun *mischen*. Das bedeutet, dass das Publikum jetzt aus denen besteht, die Krieg nur von den Wochenschauen etc. kennen, also jenen, die nicht in den Krieg ziehen mussten und denjenigen, die mussten. Den Heimkehrern, die eigene Erinnerungen an den Krieg haben.

„The films must tell the new mixed audience the old familiar stories, but not without referring to the reality that those who were in the war can recognize. [...] On the one hand, they present the hero, group, and objective configurations of the basic definition, replete with all the familiar plot devices. On the other, they are firmly linked to some part of real war that would be known to the general audience. [...]

This link to true events is not the only factor which separates these films totally from the second wave. They also bring the war down-to-earth, removing the „why we fight“ propaganda of the war years and treating those

²⁵ Ebd. S. 112.

²⁶ Ebd. S. 113.

who fought it like fallible human beings who are rising to the occasion out of the instincts of survival.“²⁷

Die vierte und fünfte Phase überschneiden sich und umfassen den Zeitraum von Anfang der 60er bis Mitte der 70er Jahre. In dieser Zeit entstehen aufwendig gedrehte Kriegsepen. Durch den Farbfilm veränderte sich der Realitätsbezug des Films. Der Zweite Weltkrieg war laut Basinger eine Erfahrung in schwarz und weiß, da die Fotografien, Combat Reporte etc. alle in schwarz und weiß waren. Die Farbe, die Filme realer machen sollte, machte Filme über den Zweiten Weltkrieg unrealistischer.

Auf der anderen Seite entstanden in der fünften Phase zunehmend brutalere Combatfilme, welche die Charakteristika des Genres umkehrten und/oder zerstörten; sogenannte *dirty group movies*. In diesen Filmen sind die Soldaten, die Helden des Films, meistens fragwürdige Außenseiter, oft mit kriminellem Hintergrund, die letztendlich aus niederen Motiven heraus für die *gute Sache* handeln. Basinger geht davon aus, dass dies eine Reaktion auf den *dirty war* in Vietnam sei, mit dem das damalige Publikum Tag für Tag in den Nachrichten konfrontiert wurde.

„Vietnam was a bad TV show, and there is the sense that Americans caught on it because they had to watch it every day. When they perceived it – off the screen and out of their lives. This rejection of the military and other authorities was reflected not only in combat films but also in Westerns, gangster films and other genres.“²⁸

Ab Mitte der 70er Jahre löst Vietnam allmählich den Zweiten Weltkrieg als Kriegsschauplatz in Hollywood Produktionen ab. Die meisten Filme, die den Zweiten Weltkrieg als Thema beinhalten, sind von da an keine richtigen Combatfilme mehr. Das heißt sie haben nicht den Kampf selbst als Kernthema, sondern es handelt sich beispielweise um Dramen mit dem Krieg als Ausgangspunkt.

Die Entwicklung des Combatfilms ist durch ein stetig wachsendes Bewusstsein der Produzenten und Rezipienten gekennzeichnet. Gleichzeitig entwickelt sich eine Art

²⁷ Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003. S. 142.

²⁸Ebd. S.182.

außerfilmische, historische Realität (des Zweiten Weltkrieges), die nacheinander die Realität des Combatfilms ersetzt.

„This period of epic re-creation, with its attention to minute detail as to timing and place, may be seen as the final evolutionary stage: the true war has been removed, and in place is its filmed replica. This finally makes the war a legendary story – fully distanced and mythic – suitable to be our national stories for all time.“²⁹

The Longest Day entstand während der vierten Phase des Combatfilms. *Saving Private Ryan* kann, mit seinen bewussten Anlehnungen an Stereotypen und Handlungsmuster³⁰, als postmoderneres Update des klassischen *World War II Combatfilms* bezeichnet werden. *Flags of Our Fathers* ist dagegen eher als Genre-Mischung oder als Kriegsdrama zu definieren.

²⁹ Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003. S.170.

³⁰ Zur Erinnerung: Held-Gruppe-Ziel.

3.1 The Longest Day; Strategien der Authentizität des D-Day

The Longest Day von 1962, unter der Regie von Ken Annakin, Andrew Marton und Bernhard Wicki und produziert von Darryl F. Zanuck, einem einstigen Filmgewalten bei 20th Century Fox, war einer der aufwendigsten Kriegsfilme und einer der letzten großen Kinofilme in schwarz-weiß. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Geschichtsbuch von 1959 von Cornelius Ryan. Der gebürtige Ire Ryan war Kriegsberichterstatter im Zweiten Weltkrieg und flog bei 14 Bombeneinsätzen mit.³¹ Die Idee zu dem Buch *The Longest Day* entstand, als er 1949 bei einem Veteranentreffen in der Normandie teilnahm und den Strand noch keinesfalls vollständig geräumt vorfand. Dabei beschloss er, die Geschichte der unbekannten Soldaten zu recherchieren, deren Überreste noch auf dem Strand zu finden waren. Mit hunderten Zeitungsannoncen mit dem Titel „Where were you on June 6, 1944? Contact me if you took part in D-Day“ fahndete er nach Überlebenden des D-Day und bekam von 6.000 ausgeschickten Fragebögen 2.000 zurück. Er vereinbarte 700 Interviews mit alliierten und deutschen Soldaten sowie französischen Widerstandskämpfern und Zivilisten. Unter jenen Veteranen waren auch hochrangige Offiziere von beiden Seiten zu finden, wie zum Beispiel General Omar N. Bradley (1. US-Armee), Generalleutnant Walter B. Smith (Eisenhowers Chef des Stabes), Generalleutnant J.T. Crocker (1. Britische Korps), Generaloberst Franz Halder (Chef des deutschen Generalstabes) oder Generalmajor Günther Blumentritt (Chef des Stabes ObWest). Sie alle versuchten, für das Buch die Situation von damals aus ihrem Blickwinkel zu rekonstruieren und so an einer gerechten Darstellung mitzuwirken.³²

Das Drehbuch für den Film schrieb Ryan gemeinsam mit Zanuck. Um den Film möglichst authentisch zu machen, legte Zanuck großen Wert auf originalgetreue Ausstattung und benutzte keine Modelle, sondern versuchte Originalszenarien

³¹ Biografische Angaben von Cornelius Ryan sind, wenn nicht anders angegeben, aus Ryan, Cornelius: *The Longest Day: June 6, 1944* New York: Simon And Schuster, 1959. entnommen oder Rubin, Steven J.: *Combat Films - American Realism 1945-2010*, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publisher, 2011. ab S. 89.

³² Vgl. Rubin, Steven J.: *Combat Films - American Realism 1945-2010*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publisher, 2011. ab S. 89.
oder eben Ryan, Cornelius: *The Longest Day: June 6, 1944* New York: Simon And Schuster, 1959.

nachzubauen. Er ließ den Film in schwarz-weiß, weil Zanuck bei Testaufnahmen zu der Einsicht gelangte, dass Farbe vom dokumentarischen Stil ablenken würde.³³

Die folgende Inhaltsbeschreibung soll einen kurzen Einblick in die historischen Ereignisse geben und veranschaulichen, warum Omaha Beach für die Invasion so wichtig war.³⁴

Das Insert zeigt 06.32 Uhr. Die erste Landungswelle auf Omaha Beach beginnt.³⁵ Unter der Begleitung glorreicher Filmmusik landen die Boote im Abschnitt *Omaha*, doch die beiden ersten Angriffswellen werden vom heftigen deutschen Abwehrfeuer festgenagelt. Verzweifelt versucht man „vom Strand weg!“ zu kommen. Im alliierten Hauptquartier wird erklärt, warum die Einnahme vom Strandabschnitt *Omaha* nicht scheitern darf: *Omaha* ist der Verbindungspunkt zwischen dem östlichen britischen Abschnitt *Gold* und dem westlichen US-Abschnitt *Utah*. Könnten die Deutschen die Landung auf Omaha Beach verhindern, so blieben *Utah* und die amerikanische Fallschirmdivision isoliert und wären einem Gegenangriff ohne Schutz ausgeliefert und die Invasion könnte aus diesem Grund scheitern.

Dazu kommt es jedoch nicht. Sergeant Fuller (nach seiner Beförderung zum Leutnant) und eine Gruppe von Soldaten sprengen mit geteilten Kräften das entscheidende Hindernis, einen starken Betonwall. Fuller verliert dabei sein Leben. Der Weg nach vorne ist frei und die deutschen Stellungen werden von den amerikanischen Soldaten überrannt.

³³ Infos zu *The Longest Day*, wenn nicht anders angegeben siehe Suid, Lawrence H.: *Guts & Glory – The Making oft he American Military Image in Film*. Lexington:The University Press of Kentucky, 2002.ab S. 170.

³⁴ Geschichtliche/ Inhaltliche Hintergründe sind, wenn nicht anders angeben, dem Film (Zanuck, Darryl F. (Produktion/Drehbuch). (1962). *The Longest Day*. [Film]. USA: 20th Century Fox.) , dem gleichnamigen Buch oder Eisenhower, Dwight: *Von der Invasion zum Sieg - General Eisenhowers eigener Kriegsbericht*. Bern: Scherz, 1947. entnommen.

³⁵ Im Film Einstellungen 1 bis 61.



© Infografik; Die Welt; Kellerhoff, Sven Felix, "So verlief die alliierte Invasion in der Normandie", Die Welt, 06.06.2014³⁶

Wie bereits erwähnt wird bei der Analyse speziell auf die Kampfhandlungen eingegangen. Für den Verlauf der Geschichte sind die Unterbrechungen durch Szenen in der Kommandozentrale zwar wichtig, für die Effektanalyse sind diese allerdings nicht von Bedeutung.

Die Sequenz beginnt mit Omaha Beach.

Von den rund 194 Einstellungen überwiegen Totale oder Halbtotale sowie für Kriegsepen übliche Weitaufnahmen. Die vielen Totalen helfen, einen Überblick über das Geschehen zu geben, lassen aber die Charaktere unnahbar wirken. Ganz langsam wird die Spannung aufgebaut indem der Zuschauer die Soldaten bei der Vorbereitung auf beiden Seiten beobachtet.

Die Kamera ist allmächtig. Durch wechselnde Schnitte ist man einmal unter den amerikanischen Soldaten und beobachtet wie diese über die Netze in die Landungsboote steigen³⁷, oder nimmt auf dem Landungsboot den Standpunkt von General Cota ein und blickt über sie *hinweg*³⁸, oder man beobachtet die Deutschen, die sich auf ihre Abwehr vorbereiten.³⁹

Die Landungsklappen öffnen sich, die Kamera behält weiterhin den Überblick. Die Schnitte wechseln häufiger und die Dynamik der Bilder nimmt damit zu.

³⁶ <http://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article128784009/So-verlief-die-alliierte-Invasion-in-der-Normandie.html> letzter Zugriff am 21.01.2015

³⁷ Einstellung 3;

³⁸ Einstellung 6;

³⁹ Einstellungen 11-14; 18;

Als der Befehl „Get off the beach!“ ertönt, folgt schließlich eine lange Kamerafahrt⁴⁰. Die Kamera und somit der Zuschauer befinden sich auf der Seite in Sicherheit und können von der Aufsicht aus alles beobachten. Er hat Überblick über den gesamten Strand, einen eher *distanzierten* Blick auf das was geschieht und man hat das Gefühl, über den Dingen zu stehen. Im Gegensatz zu dem was im Bild passiert, ist die Kamerafahrt selbst, dank der Standkamera, makellos. Es gibt kein verwackeltes Bild oder sonst etwas, dass man als störend empfinden könnte. Es ist leicht das Geschehen zu beobachten. Das Publikum wird mit der Umgebung des Akteurs vertraut gemacht, indem diese wie eine Karte ausgebreitet wird.

Der Rezipient sieht alles. Nur hin und wieder befindet man sich mit namenlosen Soldaten im Wasser oder kämpft sich an den Strand⁴¹, gerade als man beginnt das Geschehen *aufzunehmen* und erkennt wie gefährlich und heikel die Lage tatsächlich ist, wird man aus dem Geschehen herausgerissen. Man findet sich außerhalb der Schlacht wieder in Sicherheit und beobachtet die Oberbefehlshaber dabei, wie sie die Lage aus der Distanz beobachten.

Danach findet man sich auf *Utah Beach* wieder⁴² und beobachtet hier die Landung der Soldaten, die im Gegensatz zu den Kameraden im Abschnitt Omaha *leichtes* Spiel haben bis sie schließlich bemerken, dass sie sich am falschen Strand befinden. Wieder wird der Ort gewechselt und man findet sich in der deutschen Sicht wieder, als Co-Pilot in einem Flugzeug der deutschen Luftwaffe. In Vogelperspektive fliegt man über die Soldaten auf dem Abschnitt *Gold* hinweg und kann von oben herab das Schauspiel betrachten,⁴³ bzw. den Gegner von der Luft aus bekämpfen. Dann wechselt man zu dem Abschnitt *Sword* und beobachtet wie die Briten bzw. vor allem die Schotten musikalisch begleitet von einem Dudelsack an den Strand stürmen.⁴⁴

Zanucks Absicht, die Geschehnisse möglichst dokumentarisch darzustellen und wie auch im Buch keine bestimmte Seite einzunehmen, ist ihm bis dato gelungen.

Der Rezipient ist ein Teil von allem. Allerdings ist der Zuschauer durch seinen omnipräsenten Blick vom *Feldherrnhügel herab* den Charakteren überlegen und die

⁴⁰ Einstellung 36;

⁴¹ Einstellungen 32, 33, 34;

⁴² Einstellungen 63 bis 77

⁴³ Ab Einstellung 7; Abschnitt "Gold"

⁴⁴ Einstellungen 83 bis 99

eigentliche Intention, den Blickwinkel des einfachen Soldaten im Schützengraben zu zeigen, fehlgeschlagen.

„Militärische Wahrnehmung basiert darauf zu sehen, aber nicht selbst gesehen zu werden - und genau dieses Prinzip ist auch das Prinzip der Kamera.“⁴⁵

Nur hin und wieder bekommt man eine kurze Andeutung einer *point of view* Einstellung durch Cota. In Einstellung 158 bis 160 sieht Cota sich um, als er darauf wartet, dass Fuller den Betonwall sprengt und somit die Invasion rettet.

Zwar hält sich die Szene nahe dem realen Ablauf, der auch keine Einzelhelden kannte, jedoch scheint es als steigert sich alles auf einen Höhepunkt hin: Die Sprengung des Betonwalls und der damit verbundene Tod des frisch beförderten Sergeant Fuller. Ganz nach dem Motto *Einer für Alle*. Ab Fullers Beförderung⁴⁶ befindet sich die Kamera auf selber *Höhe* wie der Rest der Soldaten.

Die gesamte Szene der Sprengung ist persönlicher als die Gefechtsszenen davor. Cota hat erfahren, dass die anderen Truppen auf *Utah* und *Gold* schon über Land weiter gezogen sind und ihm wird klar was auf dem Spiel steht.⁴⁷

Mit seiner Rede „There are only two kinds of people on this beach – those that are dead and those that are gonna die.“⁴⁸ versucht er den Verwundeten den Ernst der Lage klar zu machen: Aufgeben gibt es nicht und tatsächlich, einige richten sich wieder auf. Alles oder nichts. In dieser Szene kommt es auch zu den meisten Nahaufnahmen; gezeigt wird nur die Sicht der Alliierten.

Von den Charakteren werden nur eine Handvoll mit Namen vorgestellt. Die meisten sind namenlose Soldaten, die so gut wie möglich versuchen ihre Aufgabe zu erfüllen ohne dabei erschossen zu werden, wie zum Beispiel der tapfere Soldat, der nach dem Tod Fullers das Kabel holt um den Betonwall zu sprengen und somit die gesamte Invasion rettet.⁴⁹ War man davor ein Teil des Ganzen, ergreift man hier nun Partei. Durch geschickte Schnitte und Nahaufnahmen zu den Beteiligten wird man jetzt emotional beeinflusst. Man will, dass sie es schaffen. Man ist wie Cota

⁴⁵ Gansera, Rainer: "Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode" (Shakespeare) in Kiesel, Doron (Hrsg): *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1989. S. 33-46.

⁴⁶ Einstellung 116;

⁴⁷ Ab Einstellung 105

⁴⁸ Einstellung 111

⁴⁹ Einstellung 177;

kurz verzweifelt als Fuller erschossen wird und siegessicher als der Betonwall schließlich doch fällt, und als Colonel Thompson so kurz vor dem Ziel als letzte Figur des Films getötet wird⁵⁰, trifft einen das fast härter als der Tod der unzähligen namenlosen Soldaten davor.

Die Szenen haben viel Hingabe zum Detail. Auch wenn das Augenmerk auf das Geschehen im Vordergrund gerichtet ist, sieht man im Hintergrund eine Granate explodieren oder Verwundete fallen.

Auch beim Ton hat man sich große Mühe gegeben den richtigen Standpunkt zu wählen.

Komponist Michel Chion differenziert bei seinen Ausführungen zum *point of audition* zwei Bedeutungsebenen des Begriffs voneinander. Im Gegensatz zum *subjective point of audition* bezeichnet der *spatial point of audition* die eigene assoziierte Hörposition des Zuschauers im Film, also den Ort von dem aus die Klänge der Umgebung wahrgenommen werden. Da ein singulärer Hörpunkt aufgrund der spezifischen Schallausbreitung nicht benannt werden kann, spricht Chion in Abwandlung von einem *place of audition* bzw. einer *zone of audition*.⁵¹

Im Gegensatz zu unseren Augen umfasst unser Hörradius ein Umfeld von 360 Grad. Der Mensch ist in der Lage, Klangereignisse bezüglich ihrer Position im Raum, sowie Ausdehnung und Bewegung wahrzunehmen und zu beurteilen. Entsprechend passt sich auch der Sound der Position der Kamera an. Das heißt, der bereits erwähnte *distanzierte* Blick passt sich auch den Geräuschen an. Explodiert nun eine Granate in der Ferne, so ist auch das Geräusch distanziert.

Es ist grundsätzlich zwischen Musik im Film und Filmmusik zu unterscheiden. *The Longest Day* bedient sich beidem. Die glorreiche Musik der Schlachteröffnungs-Sequenz, sowie die triumphalen Töne am Ende des Films stammen alle von dem für seine epische Filmmusik bekannten Komponisten Maurice Jarre und haben ganz klar eine dramaturgische und expressive Funktion. Der Rezipient wird in eine bestimmte Stimmung versetzt. Besonders am Ende, als die Schlacht vorbei ist und die Alliierten gewonnen haben soll dem Zuschauern klar sein, es ist alles gut gegangen, es ist alles richtig so.

⁵⁰ Einstellung 189

⁵¹ Vgl. Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. ab S. 90.

Zur Musik *im* Film kommt es nun, als die Briten auf *Sword Beach* landen. Die Motive sind hier aber fast die gleichen: Die Truppenmoral sollte gestärkt werden. Der berühmte Dudelsackspieler *Bill Piper* Bill Millin hatte bei der Landung 1944 außer seinem Highland-Messer keine Waffe dabei und kam ohne Kratzer davon. Die Deutschen schossen nicht auf ihn, weil sie ihn für verrückt hielten.⁵²

Folgende erwähnenswerte Panne ereignete sich während der Dreharbeiten:

Die Szenerie wirkte zu hell, daher wurden Autoreifen verbrannt, um qualmenden Rauch zu erzeugen, und der Himmel wurde mit dunklen Spezialfiltern verdüstert. Durch die verwendeten Rauchwerfer konnten die Darsteller aber ihre Richtmarkierungen nicht mehr sehen, die ihnen anzeigten wo sie hinlaufen sollten⁵³, noch konnten die Kameraleute scharfe Bilder einfangen. Es gab tatsächlich Verwundete aufgrund von Zusammenstößen und Verletzungen durch Sprengsätze. Zanuck hat versucht einen perfekten Hollywoodblockbuster zu produzieren, bei dem aber letzten Endes vieles nicht so funktioniert hat wie es hätte sollen. Jedoch lässt sich behaupten, dass Orientierungslosigkeit und Pannen durchaus als authentisch bezeichnet werden können. Im Krieg gibt es keine Richtmarkierungen und keinen künstlichen Rauch.

Zanuck versuchte historische Realität mit Hollywood Dramaturgie zu kombinieren. Er hat also die "Realität", bzw. die historische Genauigkeit bis zu einem gewissen Grad für Hollywood umgeändert. Er sah geschichtliche Ungenauigkeit und Umänderungen aber nicht so streng. „They are close to the event that occurred. We did land. We did take the beach“⁵⁴ Er will den Film nicht als Film über den Zweiten Weltkrieg bezeichnen, sondern als Film „about actual persons who participated in the Normandy landings.“⁵⁵ Angesichts der historischen Bedeutung geht der Film sehr sorgfältig mit ironischen und humorvollen Einlagen um. Die Deutsche Sequenz kommt auch weitgehend ohne die üblichen Klischees der durchgehend sadistischen und einfältigen Deutschen aus.

⁵² Makartsev, Alexei, "Erinnerung an einen Dudelsackspieler", *Rhein-Zeitung*, 19.08.2010, <http://blog.rhein-zeitung.de/10573/erinnerung-an-den-verrueckten-dudelsackspieler/> letzter Zugriff am 21.01.2015

⁵³ Beispielsweise zu beobachten bei Einstellung 36; genauer: [01:47:35]

⁵⁴ Vgl. Suid, Lawrence H.: *Guts & Glory – The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002. ab S. 170.

⁵⁵ Ebd.

„Although moviegoers would have seen photos in magazines and newspapers of war personnel, few would know what men like Teddy Roosevelt Jr. or Norman Cota looked like. Thus it was easy to replace these faceless heroes with faces of heroes the audience *did* know and recognize – Fonda, Wayne, Mitchum.“⁵⁶

Möglichst in mitten des Kampfes zu sein, also filmisch wirklich einer der Soldaten zu sein, war für Filme von 1962 nicht üblich. Man setzte hier mehr auf andere Taktiken um das Publikum möglichst mitfühlen zu lassen.

„As a semidocumentary re-creation of events, *The Longest Day* has the same problem it would have if it actually were documentary – no continuous involvement for the audience with a single character. The personal involvement that does come for viewers is that of their involvement with actors, with the big stars and their personae.“⁵⁷

Zusammenfassend setzt sich die Authentizität in *The Longest Day* also aus dem Dokumentarischen Stil und dem Wiedererkennungswert der Schauspieler zusammen. Eine Art *storytelling Newsreel*⁵⁸. Es ist also nicht überraschend, dass der Film, nachdem die Schlacht gewonnen ist, auch so endet wie die Szene begonnen hat, in der supertotalen Einstellung auf dem Strand mit untermalender glorreicher Musik. Ein Dokudrama das sich aus einem Wechsel zwischen dynamischen, schnellen Szenen und gebremsten Abläufen zusammensetzt.

⁵⁶ Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003. S. 171.

⁵⁷ Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003. S.174.

⁵⁸ Ebd. S.174.

3.2 Saving Private Ryan; Strategien der Authentizität der Omaha Beach Szene

Die Stürmung der Normandie, *Operation Overlord*, am 6. Juni 1944 wurde als Anfang vom Ende des Zweiten Weltkrieges gesehen. Dieser Tag wurde als historischer Moment symbolisiert, in dem die USA von einer Großmacht zu einer Supermacht aufstiegen.⁵⁹

Das öffentliche Interesse war daher selbstverständlich groß und die Operation sollte dokumentarisch für die Öffentlichkeit und für die Nachwelt festgehalten werden.

Robert Capa, ein Fotograf des LIFE Magazins, war einer der vielen Fotografen, die bei der Landung dabei waren. Capa verbrauchte drei ganze Filmrollen, jedoch wurde bei der Entwicklung der Film zu schnell getrocknet und so blieben von den ursprünglich 106 Fotografien nur noch zehn übrig, welche auch teilweise beschädigt und verschwommen waren.⁶⁰ Diese Bilder zählen zu den berühmtesten Abbildungen des D-Days, Bilder, die vermutlich gerade wegen ihrer teils surrealen Abbildungen sehr berühmt geworden sind, da sie das Chaos der Geschehnisse widerspiegeln.

Diese Fotoserie bildete zusammen mit den dokumentarischen Wochenschauberichten und den Combat Reports die Quellen auf die sich Steven Spielberg in seiner D-Day Darstellung von *Saving Private Ryan* bezog. Spielberg kopiert also Tatsächliches um möglichst authentisch ein fiktives Szenario erzählen zu können.



Männer der 16. Infantry © Robert Capa/Magnum Photos.⁶¹

⁵⁹ Bischof, Günther; Krieger Wolfgang (Hrsg.): Die Invasion in der Normandie 1944: Internationale Perspektive; Innsbruck, Wien München, Bozen: Studien Verlag, 2001. S. 105.

⁶⁰ Vgl. Morris, John Godfrey, "The Magnificent Eleven: The D-Day Photographs of Robert Capa", *Skylighters. The Story of the 225th AAA Searchlight Battalion from Omaha Beach to V-E Day*, 1998, <http://www.skylighters.org/photos/robertcapa.html> letzter Zugriff am: 08.01.2015

⁶¹ <http://www.skylighters.org/photos/robertcapa.html> letzter Zugriff am: 08.01.2015



Saving Private Ryan [0.08.48]⁶²

Die Geschichte von *Saving Private Ryan* handelt von einer Gruppe von Soldaten rund um Captain Miller, die den Fallschirmjäger James Ryan ausfindig machen und zu seiner Mutter nach Hause bringen sollen, da er als einziger von vier Brüdern noch am Leben ist. Während die Soldaten immer tiefer in feindliches Gebiet eindringen, stellen sie sich immer mehr die Frage, warum sie sich in Lebensgefahr bringen sollen, nur um einen einzelnen Mann zu retten.

Die rund 25-minütige Eröffnungssequenz stellt die Vorgeschichte des Films dar; die Landung auf Omaha Beach.

Zusätzlich zu der Orientierung an tatsächlichem Material werden während der Produktion bzw. der Postproduktion einige der Aufnahmeapparate wie auch das Filmmaterial selbst bearbeitet. Eine Reihe der Kameras, die bei den Dreharbeiten benutzt wurden, wurden davor derart modifiziert, dass sie dem technischen Standard der 40er entsprachen. So wurde bei einigen der Antireflexionsfilm entfernt, der bei modernen Kameras das Objektiv vor übermäßigem Lichteinfall schützt. In Verbindung mit einem asynchron gesetzten Blendenverschluss erzeugt die ungeschützte Kameralinse ein leicht trübes, weicher wirkendes Bild, das von Lichtschlieren durchzogen wird. So entsteht zeitweise der Eindruck es handle sich um altes, zu stark belichtetes Material. Bei diesem Abbildungsverfahren wird der Zeitintervall und folglich der Bewegungsunterschied zwischen den Einzelbildern größer. Dadurch bewegen sich die Figuren seltsam abgehackt und unrund für unser heutiges Empfinden. Außerdem wird der Farbwert des Originalnegatives um 50 bis 60 Prozent reduziert. Dadurch wirken die Farben ausgebleicht.⁶³

⁶² Spielberg, Steven (Regie). (1998). *Saving Private Ryan*. [Film]. USA: DreamWorks Pictures / Paramount Pictures.

⁶³ Vgl. Würstlein, Thomas (2008) : *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm: eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"* Saarbrücken : Verlag Dr. Müller. S. 50-51.

Der Film benutzt viele optische als auch akustische Mittel um Authentizität zu vermitteln. Das wichtigste Element dabei ist die Kamera.

In *Saving Private Ryan* liegt der Anteil der mit Handkamera gefilmten Einstellungen bei 90 Prozent.⁶⁴ Die Bewegungen des Kameramannes übertragen sich direkt auf die Bilder der Kamera und führen dadurch auch zu vielen verwackelten Aufnahmen. Die Handkamera-Einstellung kontrolliert den Blick des Zuschauers und fördert somit das Gefühl beim Geschehen dabei zu sein.

„Jede Bewegung der Kamera – selbst wenn die gefilmte Szene ohne Bewegung bleibt – baut eine stärkere Spannung auf (da es dunkel ist und weniger Raum zur Verfügung steht) als eine Bewegung des Kopfes; denn das unsichtbare „Weltzentrum“ hinter der Kamera ist das Selbst, und jede Bewegung dieses Zentrums (ob allmählich oder plötzlich, linear oder unregelmäßig) verursacht eine grundlegende Störung des Sensoriums des Betrachters“⁶⁵

Es fehlt an Totalen und Panoramaeinstellungen, wie sie in Kriegsfilmern sonst üblich sind um dem Rezipienten den Überblick zu verschaffen; stattdessen dominieren räumlich begrenzte Einstellungen (Groß, Nah, Halbnah, Halbtotale) und unterstreichen somit den Status der Kamera.

Die Kamera verhält sich nun sowohl anthropomorph, menschenähnlich, als auch technomorph, also von der Technik begründet.

„Mehr oder weniger anthropomorph kann aber auch der Gebrauch sein, den man von der Apparatur macht. Entweder in Hinblick darauf, wie stark die Person fühlbar wird, die hinter der Kamera steht, so daß die entstandene Bildkette als eine Kette menschlicher Reaktionen und Entscheidungen am Drehort zu lesen ist. [...] Oder in fiktional-symbolischer Hinsicht, im Spielfilm in dem das Bild oft die subjektive Wahrnehmung einer Figur simulieren soll, der die Welt zu einem bestimmten Augenblick verändert oder verzerrt erscheint.“⁶⁶

Die Kamera folgt den Landungsbooten der amerikanischen Alliierten, die sich kurz vor Omaha Beach befinden. Die Kamera befindet sich mit den Soldaten auf den Booten. Der Zuschauer ist somit Teil der Soldaten. Nur in wiederholten kurzen

⁶⁴ Ebd.. S.38.

⁶⁵ Vogel, Amos: *Kino wider die Tabus*. Luzern und Frankfurt am Main : Verlag C.J Bucher, 1979. S.99.

⁶⁶ Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos Verlag., 1997. S. 277.

Einstellungen wird auch die Sicht der gegnerischen Seite gezeigt.⁶⁷ Durch den *over-the-shoulder-shot* wird einem der Vorteil des erhöhten Blickwinkels der deutschen Stellung deutlich, trotz der ebenfalls sehr begrenzten Sicht im Schützengraben.

Nach dem Öffnen der Schiffsklappen ist die Kamera ununterbrochen in Bewegung. Das Chaos bricht aus, die Männer in den vordersten Reihen haben keine Chance und einer nach dem anderen geht zu Boden. Die Kamera geht nun „in Deckung“ und wechselt von der Normal- in die Untersicht. Schließlich springt, oder viel mehr fällt sie wie die anderen auf Befehl von Captain Miller von der Seite und wird unter Wasser gezogen.

Die aggressive Soundkulisse wird unter Wasser vollständig ausgeblendet. „Der Verlust des auditiven Kontakts zu Umwelt ist die häufigste Strategie zur Darstellung von auditiven Subjektivierungen.“⁶⁸ Tödliche Schüsse fallen aber auch unter Wasser, anderen Kameraden ist die Last der Rucksäcke zu schwer und viele schaffen es nicht nach oben.

Die Kameraperson schafft es schließlich an den Strand und geht hinter den Metallhindernissen in Deckung. Die Einstellung ist immer noch in der Untersicht, also *gebückt* wie die Kameraden; besonders bei begleitenden Kameragängen befindet sich die Sicht knapp über der Wasserlinie bzw. dem Boden. Erst als sich auch die Soldaten erheben, beim direkten Angriff auf die deutsche Stellung, wechselt auch die Einstellung zur Normalsicht.⁶⁹

Es kommt zu einer schonungslosen Darstellung des Krieges. Ein Soldat liegt am Boden und ruft nach seiner Mutter, die Eingeweide nach außen, einem weiteren wird nach einer Granatenexplosion das Bein abgerissen.

„In anderen Kriegsfilmen erhalten die Angehörigen einen Brief, in dem steht, dass der Gefallene gar nichts mitbekommen habe, dass er nicht leiden musste. Aber so ist es fast nie. Vielmehr passiert folgendes: du versuchst deine heraushängenden Gedärme in den Bauch zurückzuschieben. Du willst Morphium, du willst Wasser, du willst eine Zigarette, du willst deine Mutter. In Spielbergs Film wird das alles gezeigt.“⁷⁰

⁶⁷ Bsp. Einstellung 22.

⁶⁸Flückinger, Barbara: *Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001. S. 397.

⁶⁹ Einstellung 164.

⁷⁰ Seeßlen, Georg: *Steven Spielberg und seine Filme*. Marburg: Schüren, 2001. S. 148.

Die Kamera(-person) mischt sich nicht ein, sie dokumentiert. Sie nimmt immer Standpunkte ein von denen aus sie beobachten kann. Im Gegenzug wird auch der Kamera keinerlei Beachtung geschenkt, das heißt es gibt keine direkten Blicke oder ähnliches. Das Bild ist sehr beengend und chaotisch.

Im begrenzten Blickfeld, das uns die Kamera bietet, erkennt man Chaos und Tod.

„Im – konventionellen, illusionären – Spielfilm gilt es als Fehler, die Apparatur im Bild zu zeigen; die Kamera ist, ebenso wie die Person hinter ihr, nicht Teil der fiktionalen Wirklichkeit.[...] Der filmische Aufzeichnungsprozeß steht sozusagen auf der Schwelle zwischen profilmischer Realität und fiktionaler Illusion, fotografiert die eine, erzeugt die andere.“⁷¹

Saving Private Ryan verstößt nun gegen diese *Regel*. Das Vorhandensein einer Kamera(-person) wird in mehreren Aufnahmen durch klare Hinweise nicht geleugnet. Wie bereits erwähnt ist der Gestus der Kamera also ein Zusammenspiel aus einer dokumentarischen-anthropomorphen Kamera, mit Spuren des Technomorphen. So soll eine dokumentarische Illusion entstehen.

Als sich die Kamera zum Beispiel einem Trupp von Sanitätern nähert, die einen Verwundeten versorgen, spritzt Blut auf die Linse. An einer anderen Stelle wird das Objektiv von Wasser oder Dreck beschmutzt.⁷²

Spielberg benutzt Bilder, die im konventionellen Spielfilm als *unbrauchbar* gelten könnten, da sie die Illusion des Kinos stören oder aufgrund ihrer Qualität nicht gut genug wären. Gleich relativ zu Beginn der Sequenz, als sich die Ladeklappen öffnen⁷³, ist das Bild verschwommen und verwackelt. Es kommt oft zu heftigen und plötzlichen Schwenks, wodurch es schwer wird, dem Geschehen aufmerksam zu folgen. Ein anderes Mal liegt die Kamera schief⁷⁴ oder die Sicht wird immer wieder von vorbeilaufenden Soldaten versperrt.⁷⁵ Auch wenn die Kamera einer oder mehreren Figuren folgt, sind die Travellings, also die Verfolgung der Kamera der jeweiligen Person, extrem schwankend. All das macht das Zusehen anstrengend.

Durch diese Effekte soll wieder der technomorphe Charakter des Bildes betont werden. Durch Überbelichtung des Materials oder eben dem bereits erwähnten

⁷¹ Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos Verlag, 1997. S. 285.

⁷² Einstellung 95, 23

⁷³ Einstellung 16

⁷⁴ Einstellung 75

⁷⁵ Bsp. Einstellung 40

Beschmutzen der Kameralinse wird dem Rezipienten wieder bewusst, dass es sich eben nicht um das menschliche Auge, sondern um einen technischen Apparat handelt. Gleichzeitig lässt es einen aber auch nicht vergessen, dass dieser Apparat von einem Menschen mit der Hand geführt wird und somit anthropomorphe, menschähnliche, Züge aufweist. Die anthropomorphe Kamera kann sich also mit menschlichen Eigenschaften beschreiben lassen als neugierig, diskret, empfindsam oder nervös. In diesem Fall aber auch als panisch oder desorientiert. Oder in fiktional-symbolischer Hinsicht, im Spielfilm in dem das Bild oft die subjektive Wahrnehmung einer Figur simulieren soll, der die Welt zu einem bestimmten Augenblick verändert oder verzerrt erscheint.⁷⁶

Die für Actionszenen normal übliche hohe Schnittabfolge wird durch lange ungeschnittene Einstellungen aufgebrochen, in denen die Kamera lebendig handelt und mehrere Einstellungen mit kombinierten Bewegungen zusammenfasst.

„Es gibt die auktorialen Einstellungen: jene, die wiederholt als Establishing und Re-Establishing Shots die räumliche Orientierung sichern, und jene, die kommentierend etwa die Angst der Protagonisten in Szene setzen: die zitternde Hand in Großaufnahme, noch bevor Tom Hanks als Captain Miller ins Bild geschwenkt wird.“⁷⁷

Die Laufgeschwindigkeit einer Kamera beträgt im Normalfall 24 Bilder pro Sekunde, wobei die Normalstellung der rotierenden Sektorenblende einem Winkel von 180 Grad entspricht. Dadurch wird die Illusion einer flüssigen Bewegung konstruiert. In *Saving Private Ryan* kommt es nun zum Einsatz von Kameras, deren Winkel von 180 auf 90 bzw. 45 Grad reduziert wird. Das Ergebnis davon ist, dass die Bilder schärfer wirken bzw. die Bewegungsabläufe für das menschliche Auge in einer unnatürlichen Abbildungsschärfe dargestellt werden.⁷⁸ Dadurch wirkt alles unrealer und gleichzeitig wirken Bewegungen abgehackter, was wiederum an alte Filme erinnern lässt.

⁷⁶ Vgl. Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos Verlag, 1997. S. 277.

⁷⁷ Köppen, Manuel: „Das Wissen des Films – Gewaltinszenierungen in Kriegsfilmern (Saving Private Ryan, Black Hawk Down, Inglourious Basterds“) in Fauth, Soren R.; Krejberg, Kasper Green; Süselbeck, Jan (Hrsg.): *Repräsentationen des Krieges; Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2012. S. 60.

⁷⁸ Vgl: O.N. "Saving Private Ryan", *Saving Private Ryan. Online encyclopedia*, <http://www.sproe.com/index.html>, letzter Zugriff am: 08.01.2015, Morris, Nigel: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*; New York: Wallflower Press, 2007; oder aus Interviews mit Steven Spielberg entnommen. (Siehe Quellenverzeichnis)

Saving Private Ryan bedient sich des Weiteren der *point of view* bzw. *point of audition* Methode, die in Hollywoodspielfilmen überaus gängig ist, um dem Rezipienten nicht nur räumliche sondern auch mentale Sinneseindrücke einer Figur übermitteln zu können.

"Subjectivity in film depends on linking the framing of space at a given moment to a *character* as origin. The link may be direct or indirect. In the POV structure it is direct, because the character is shown and then the camera occupies his or her (approximate!) position, thus framing a spatial field derived from him or her origin."⁷⁹

Laut Branigan organisiert sich der *optical point of view*, der Blickpunkt einer Figur im Film, auf der Ebene der Montage durch die Kombination zweier aufeinander folgender Einstellungen. Anderes als beim *optical point of view* wird beim so genannten *perception shot* keine alltägliche visuelle Wahrnehmung simuliert, sondern ein mentaler oder emotionaler Zustand der Figur.⁸⁰ Mit dem *point of audition* wird die auditive Wahrnehmung der Figur simuliert. Meistens handelt es sich um verzerrte Wahrnehmungen, die mittels akustischer Verfremdung der Tonspur simuliert werden.

Der von Tom Hanks dargestellte Captain Miller dient dabei als Ausgangspunkt. Handelt es sich zuerst um einen *unsichtbaren* Charakter, der sich überall auf dem Strand befindet bzw. befinden kann, wobei er in der Nähe des Captains bleibt, bzw. seinen Weg zum Strand mitverfolgt, sehen wir nun durch die Augen des Captains und, was ebenfalls wichtig ist, wir hören durch ihn. Zuerst kommt es zu einer Nahaufnahme von Miller, dann sieht man durch seine Augen. Schüsse fallen, Granaten explodieren. Miller hat durch die laute Geräuschkulisse einen Gehörsturz erlitten. Der Zuschauer hört wie er nur noch Rauschen.

„Die Ohren lassen sich nicht verschließen. [...] Wird nun dieses akustische Kontinuum im Film abgebrochen, entsteht eine Aussage. Das Verschwinden der Geräusche markiert oder simuliert einen Realitätsverlust. Das Subjekt, die Figur, erscheint von der Lautsphäre und damit von der Realität abgekoppelt.“⁸¹

⁷⁹ Branigan, Edward: *Point of View in the cinema*. Berlin [u.a.]: Mouton, 1984. S. 73.

⁸⁰ Ebd. S.80.

⁸¹ Flückiger, Barbara: *Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001. S. 397.

Durch diesen Effekt sollen dem Zuschauer *authentische Sinneseindrücke* vermittelt werden. Er soll nicht nur hören und sehen sondern auch fühlen können. In diesem Fall werden sowohl die körperliche, wie auch die mentale Befindlichkeit des Captain Miller übermittelt.

„It is the visual representation of a character in closeup that, in simultaneous association with the hearing of sound, identifies this sound as being heard by the character shown.“⁸²

Ein Flammenwerfer explodiert und die Soldaten verbrennen bei lebendigem Leib, ein Soldat kauert weinend hinter einem Stahlhindernis, ein anderer sucht nach seinem abgetrennten Arm.⁸³ Diese Bilder werden abgewechselt durch Close-Ups von Millers Gesicht um stets klarzumachen, dass es sich bei den wechselnden Einstellungen immer um seine Wahrnehmung handelt. Alle Aufnahmen in der *point of view* wurden mit minimal verringerter Geschwindigkeit aufgenommen um die verlangsamte Erfassungsmöglichkeit Millers zu verdeutlichen. Diese Methode wird bei Spielfilmen z.B. auch gerne benutzt, wenn sich die Figur unter Alkohol oder Drogeneinfluss befindet. Ein junger Soldat erscheint im Blickfeld, doch wir verstehen nicht was er sagt. Ein lautes Pfeifen kündigt die Rückkehr von Millers Gehör, als auch das Erwachen aus seinem Schock an. Der Geräuschpegel steigt nun wieder voll an.

Eine beliebte Einstellung in *Saving Private Ryan* ist auch der *over-the-shoulder-shot*. Branigan bemerkt dazu: "In addition to being *less subjective* than the POV shot it is a more stable articulation since we view the direct spatial relation of subject and object."⁸⁴

Wie bereits erwähnt wird zu Beginn der Sequenz der gegnerische Schützengraben gezeigt, wobei diese Technik zum Einsatz kommt. Die Person, die im Vordergrund steht, also welcher *über die Schulter* geschaut wird, ist meist nur als unscharfe Silhouette zu erkennen. Der Fokus liegt auf dem was davor liegt. So wird diese Einstellung dazu benutzt, um zu zeigen, wie die Soldaten einen Gegner in der Ferne anvisieren und auf ihn schießen.

⁸² Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. S. 91.

⁸³ Einstellungen 48-49,51 und 46

⁸⁴ Branigan, Edward: *Point of View in the cinema*. Berlin [u.a.]: Mouton, 1984. S. 110.

Zur Erinnerung: Unser Hörradius umfasst ein Umfeld von 360 Grad. Um die Soundkulisse des D-Day möglichst authentisch wiederzugeben, wurden bei der Gestaltung der Tonspur ausschließlich Sounds von damals gebräuchlichen Waffen und Munition verwendet, die eigens für diesen Zweck neu aufgenommen wurden. Nicht anders wie bei *The Longest Day* wird auch hier der Rezipient seiner Position entsprechend in die Klangwelt eingebettet. Hier befindet er sich allerdings die ganze Zeit über mitten im Geschehen. Man wird von mehreren Seiten mit aggressiven Kriegsgeräuschen konfrontiert. Schreien, Explosionen, das Abfeuern von Waffen und nebenbei ist man auch ständig mit dem Pfeifen und Summen von Projektilen und Querschlägern konfrontiert, die über einen *hinweg fliegen*.

„Wird das Ohr über längere Zeit einem stabilen Reiz ausgesetzt, so adaptiert es sich. Diese Gewöhnung hat zur Folge, dass ein gleich bleibender Dauerton immer leiser erscheint und das Gehör ermüdet. Urteile wie laut oder leise werden deshalb immer in Relation zum momentanen Durchschnitts- oder Adaptionsniveau gefällt“⁸⁵

Nun wird die Geräuschkulisse in *Saving Private Ryan* mehrmals ausgeblendet, wie bereits erwähnt in der Szene unter Wasser, oder Captain Millers Gehörsturz, um erneut mit in voller Stärke zurück zukehren.

Gleich zu Beginn wird man hart mit dem Gefechtslärm konfrontiert. Während man sich noch auf den Booten befindet, sind die Geräusche noch weiter entfernt. Die Bootsbesatzung verhält sich bis auf die kurzen Befehle und das Geräusch von sich übergebende Soldaten ruhig. Es kann als die sogenannte *Ruhe vor dem Sturm* bezeichnet werden. Eine laute Trillerpfeife beendet die angespannte Ruhe. Sobald die Landungsklappen sich öffnen, setzt der feindliche Beschuss ein und das Gehör der Zuschauer wird *attackiert*. Auf diese Weise wird der Zuschauer mit einem auditiven Schockmoment konfrontiert.

Somit trägt auch die Gestaltung der Tonspur zu einer besonders authentischen Wahrnehmung bei. Das Bild alleine hat große Auswirkungen auf den Rezipienten in Zusammenhang mit dem Ton kann das Filmerlebnis trotz *sicherer* Perspektive gefährlich sein.

⁸⁵ Flückiger, Barbara: *Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001. S. 226.

„Es gibt keine mentale Strategie, um der Wirkung exaltierter Lautstärke auszuweichen. Sie wirkt einen unmittelbaren und unwillkürlichen Einfluss auf die psychischen und vegetativen Funktionen aus, und zwar unabhängig von der Beschaffenheit und Bewertung des Reizes: *Je nach Ausgangslage des Organismus treten bei akustischen Reizen ab ca. 60dB unwillkürlich Aktivierungsreaktionen auf, die sich in Blutdruckerhöhung, Herzfrequenzsteigerung, Verengung von Kapillaren, erhöhtem Muskeltonus Pupillenerweiterung etc. zeigen*“⁸⁶

Letztlich sorgen das hohe Pegelniveau, sowie die Masse an aggressiven Klangereignissen zu einem Dauerreiz des Gehörs. Dieses kann zu psychisch-organischen Körperreaktionen führen, wie Nervosität oder allgemeinem Unwohlsein, so wie innere Unruhe oder Schweißausbrüchen. Es gibt einige Berichte von Veteranen und anderen Kinobesuchern, die die Vorführung von *Saving Private Ryan* aus diesem Grund schon während der Eröffnungssequenz verlassen mussten.⁸⁷

Nachdem die Schlacht vorbei ist, wird es ruhiger auf dem Strand. Im Hintergrund verklingen die letzten Schüsse. Die Kamera passt sich der Stimmung an und wird ebenfalls ruhiger. Es werden nun mehr die einzelnen Charaktere, die später eine Rolle spielen sollen, hervorgehoben. Dabei kommt es, ähnlich wie zu Beginn des Filmes, wieder zu vielen Nahaufnahmen: zitternde Hände, Großaufnahmen von Gesichtern.

Die beengende Einstellung wird nun aufgebrochen. Filmmusik tritt ein. Die Kamera fährt über den Strand. Das Meer ist rot von Blut. Überall liegen tote Soldaten umringt von toten Fischen. Langsame Kamerafahrt und Nahaufnahme auf Ryan S.; Die Vorgeschichte ist nun abgeschlossen und die Haupthandlung beginnt.

Zusammenfassend gelingt Spielberg eine äußerst authentische Darstellung in dem er konventionelle Spielfilmregeln bricht. Mit Hilfe der Handkamera, Techniken wie des *point of view* und dem dokumentarisch-anthropomorphen und technomorphen Stil werden Bilder erzeugt, die im Zusammenspiel mit der akustischen Ebene den Rezipienten glauben lassen, er befinde sich direkt auf dem Schlachtfeld.

⁸⁶ Ebd..S. 239.

⁸⁷ Beispielartikel: McCrary, Lacy, " Watching 'Private Ryan,' Veterans Relive The Horrors Years From Omaha Beach, Pain Lingers.", Philly.com, The Inquirer – Daily News, 6. August 1998, http://articles.philly.com/1998-08-06/news/25724660_1_omaha-beach-va-center-nearest-va-facility letzter Zugriff am 08.01.2015

3.3 *Flags of Our Fathers*; Strategien der Authentizität der Landung auf Iwojima

Clint Eastwood erzählt mit *Flags of our Fathers* die auf wahren Begebenheiten beruhende Geschichte der Schlacht von Iwojima im Februar 1945 und die Entstehung und Hintergründe des berühmten Fotos, auf dem fünf Marines und ein Navy-Matrose auf dem Berg Suribachi die amerikanische Flagge hissen. Japan hatte bis dato seine Luftangriffe gegen die US-Bomber von Iwojima aus koordiniert und gleichzeitig konnten sie von der Insel aus das Mutterland vor ankommenden Luftangriffen warnen. Iwojima liegt 1.000 km südlich von Tokio; Japan hatte also dadurch Zeit die Gegenabwehr vorzubereiten. Für die USA war die Einnahme der Insel daher von hoher Wichtigkeit und Ausgangspunkt für taktische und strategische Luftangriffe. Auf japanischer Seite wollte man die Invasion hinaus zögern und durch die erbitterte Gegenwehr die Angreifer abschrecken und schwächen.⁸⁸

Das Bild *Raising the Flag in Iwo Jima* vom Kriegsphotografen Joe Rosenthal wurde am fünften Tag aufgenommen. Die Schlacht um Iwojima dauerte noch weitere 35 Tage an; der Ausgang war also noch offen. Das Bild erweckte aber den Eindruck des Sieges und erlangte dadurch großen Symbolcharakter.



© AP Photo/Joe Rosenthal⁸⁹

⁸⁸ Vgl. Burrell, Robert S.: *The Ghosts of Iwo Jima*. Texas: A&M University Press, 2006. und Iwo Jima. Memorial, Flag Raising, Battle and More. <http://www.iwojima.com/>, Zugriff am 27.01.2015

⁸⁹, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2006/id%3D4451> letzter Zugriff am 28.01.2015

1945 waren die Amerikaner den Krieg schon lange leid, doch durch die Verbreitung des Bildes wurde „neue Hoffnung“ geweckt. Die drei überlebenden Soldaten, die auf dem Foto abgebildet wurden, wurden nach Hause geschickt um durch das ganze Land auf Werbetour für Kriegsanleihen zu fahren, da den Amerikanern das Geld ausging.⁹⁰ Sie wurden in ihrer Heimat als Helden verehrt, aber innerlich empfanden sie es selbst nicht so. Der Film wird aus der Sicht von James Bradley erzählt, der Autor des Buches *Flags of Our Fathers: Heroes of Iwo Jima*, dessen Vater einer der sechs Soldaten war, welche die Flagge gehisst haben.

"*Flags* entlarvt das gemachte Heldentum - wie man Leute zu Helden erklärt, die selbst finden, dass sie sich nur verteidigt haben: Ich habe nur versucht, nicht erschossen zu werden. Das ist auf beiden Seiten gleich, auf allen Seiten. Die selben Emotionen."⁹¹

2006 erschien auch der Film *Letters from Iwo Jima*, ebenfalls von Clint Eastwood, in diesem wird die Schlacht aus der Sicht der Japaner erzählt.

Flags of our Fathers erinnert vom technischen Stil her sehr an *Saving Private Ryan*. Dass Steven Spielberg hier als Produzent mit im Spiel war macht sich also bemerkbar. Der Film ist zwar in Farbe gefilmt, jedoch so überarbeitet worden, dass das Bild fast monochrom und teils schwarz-weiß wirkt.

„Even today, when a filmmaker wants to be gritty and real, [...] he boldly chooses the black and white format.“⁹²

Eastwood und sein Kameramann Tom Stern verwendeten sogenannte *Power Windows*, eine Art von Farbkorrektur, um gewisse Bildteile in denen sich Gesichter, Blut oder auch Fahnen befinden, hervorzuheben und so den Zuschauerblick zu lenken. Die verschiedenen Zeitebenen in denen *Flags of Our Fathers* erzählt wird, werden visuell voneinander abgesetzt, was die Orientierung des Zuschauers erleichtern soll. So sind beispielsweise die Innenräume bei der Werbetour der drei

⁹⁰ Dülffer, Jost, " Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945", Zeithistorische Forschung. Heft 2, 2006, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2006/id%3D4451> letzter Zugriff am 13.01.2015

⁹¹ Vahabzadeh, Susan; Göttler, Fritz " Interview mit Clint Eastwood - Im Herz der Inselhölle", *Süddeutsche.de.*, 19.05.2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-mit-clint-eastwood-im-herz-der-inselhoelle-1.895178-2> letzter Zugriff am: 12.01.2015

⁹² Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003. S.179.

Hauptfiguren farbintensiv gestaltet und nahezu im High-Key-Stil, also übermäßig hell ausgeleuchtet. Damit soll der Sinnesschock der heimgekehrten Soldaten visualisiert werden und gleichzeitig an die Beleuchtungskonventionen der damaligen Zeit erinnern.⁹³ Michael Owens, der für die Visuellen Effekte verantwortlich war, meinte in einem Making of:

„From the beginnging this movie was gonna be a very, very photorealism type drama and the less the audience was aware that they were watching a movie the more succesfull it would be“⁹⁴

Bei der Produktion wurde daher großer Wert auf Detailgenauigkeit gelegt.

Die Landungssequenz beginnt bei [0:25:29] und endet [0:36:21].

Der Zuschauer weiß durch die Szenen davor, dass die Insel drei Tage lang bombardiert worden ist. Rauchschwaden, die noch überall über der Insel aufsteigen, deuten noch darauf hin. Dem Zuschauer wird zu Beginn eine Übersicht verschafft. In der Supertotalen blickt man vom Berg Suribachi aus über das Meer, auf dem sich hunderte Boote der Insel nähern. In Vogelperspektive fliegt der Rezipient über sie hinweg,⁹⁵ dabei spiegelt sich das Fensterglas des Flugzeuges im Bild. Es zeichnet sich also gleich zu Beginn ein technomorpher Stil durch.

Die Ansicht wechselt auf eines der Landungsboote, auf dem sich die Soldaten sichtlich nervös bereit machen an Land zu gehen.⁹⁶ Bei der Landung nimmt der Schnittwechsel an Tempo und somit auch die Dynamik des Films zu. 17 Einstellungen in nicht einmal einer Minute.⁹⁷ Ein Film wird psychologisch für das menschliche Auge schneller, wenn mehrere bzw. kürzere Einstellungen aufeinander folgen. So wird dem Rezipienten ein Tempo des Films vorgegeben.

Einige Bilder wurden von den Statisten aufgenommen. Dafür wurden Kameras in 50 Kaliber Munitionskoffer gesteckt, mit denen die Statisten herumliefen. Clint Eastwood nannte diese Aufnahmen *Trashcan shots*.⁹⁸ Diese Shots⁹⁹ bringen durch

⁹³ Vgl. Thomas Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne [Hrsg.]: „Film-Konzepte; Heft 8; Clint Eastwood“, *edition text + kritik* München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2007. http://www.academia.edu/3787053/Schwarzwei%C3%9F_in_Farbe_Kamera-_und_Lichtstil_im_Sp%C3%A4twerk Zugriff 22.01.15

⁹⁴ Owens, Michael, [Specials zu *Flags of Our Fathers*, Regie: Clint Eastwood, USA 2006]; DVD-Video, *Flags of Our Fathers, Collector's Edition*, Warner Home Video Germany 2007.

⁹⁵ [0:25:35]

⁹⁶ Ab Einstellung 7

⁹⁷ Einstellungen 13 bis 29

⁹⁸ O.N, „Flags of Our Fathers“, *IMDb Trivia*,

http://www.imdb.com/title/tt0418689/trivia?ref_=tt_trv_trv letzter Zugriff am 26.01.2015

⁹⁹ Bsp Einstellung 20

ihre verwackelten Aufnahmen Bewegung in das Bild. Sie alle sind in der Untersicht und die Kameralinse wird mit Wassertropfen oder Dreck verunreinigt. Manche von ihnen tragen dazu bei, das Chaos des Angriffs besser wider zu spiegeln.¹⁰⁰ Ähnlich wie bei *Saving Private Ryan* wirken die Bilder, als sei die Aufzeichnungsinstanz aufgrund ihrer Unterworfenheit und der unkontrollierbaren Situation nur begrenzt fähig das Wesentliche zu erfassen.

Wodurch sich *Flags of Our Fathers* von den anderen beiden Filmen in seiner Kampfsequenz unterscheidet ist die Musik, die während der Landung auf der Insel die Handlung untermalt. Während bei *The Longest Day* und *Saving Private Ryan* die Soldaten gleich zu Beginn auf massive Gegenwehr stoßen und ihre *Begleitmusik* der Gefechtslärm darstellt, begeben sich hier die Truppen ohne erste Probleme in Position. Dabei werden sie von dramatischer, unheilvoller Musik begleitet, die aber verklingt sobald die erste Landung abgeschlossen ist und die ersten Soldaten auf Land vorrücken.¹⁰¹ Die Musik ist weg, man erwartet, dass gleich etwas passiert. Das Schnitttempo hat sich ebenfalls wieder verlangsamt. Es ist still auf der Insel. Mehr Soldaten kommen hinzu, die die Stille durch hektische Befehle und Gesprächsfetzen durchbrochen.¹⁰²

„Any theories why they are not shooting? It’s getting on my nerves!“¹⁰³

„Mehr noch als die Lautstärke ist die Stille eine Relation, die vom Kontrast lebt. [...] Die Stille selbst ist Gegenstand des Plans, sie wird sorgfältig komponiert in Relation, zu einer übergeordneten Struktur, die man Dynamik nennt, und planvoll ausgefüllt mit leisen Klangobjekten oder im äußersten Fall mit dem Bandrauschen. [...] Die Stille wird deshalb nicht vom Bewusstsein abgewiesen, sie wird weder belächelt noch verehrt, sondern in die Rezeption integriert.“¹⁰⁴

Die Stille hat dort Bedeutung, wo es auch laut sein könnte, wo eine Absicht dahinter steckt.¹⁰⁵ Stille wird oft mit negativen Eigenschaften verbunden Auch in diesem Fall ist sie unheimlich und bedrückend. Da es sich hier um eine Kriegsszene

¹⁰⁰ Beispiel Einstellung 95

¹⁰¹ Einstellungen 30;31

¹⁰² Einstellung 37

¹⁰³ Zitat Einstellung 40

¹⁰⁴ Flückiger, Barbara: *Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001. S.232f.

¹⁰⁵ Vgl. Balázs, Bela zit. n. Flückiger, Barbara: *Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001. S.232f.

handelt, erwartet man keine Ruhe. Sie steht im Kontrast zur Hektik, die noch kurz davor das Bild beherrscht hat.

Der Rezipient hat in der Sequenz davor erfahren, warum niemand auf der Insel zu sehen ist, die Frage ist jedoch, ob diese Information an die Soldaten weitergegeben wurde. Es kommt nun zum Perspektivenwechsel.¹⁰⁶ Die Japaner halten sich unter der Erde in Tunneln versteckt. Unbemerkt öffnen sich nun einzelne Schächte. Die Amerikaner, die immer weiter ins Innere der Insel vorrücken, laufen direkt in die Falle. Es gibt hier weit und breit nichts was ihnen Schutz bieten könnte. Die Japaner haben freie Sicht auf sie.¹⁰⁷ Sie selbst sind aber nicht zu erkennen.¹⁰⁸ Aus mehreren Perspektiven heraus werden die Waffen auf die sich nähernden Soldaten gerichtet. Der Feind hat kein Gesicht. Man sieht ihm nur über die Schulter und seine Technik, aber nie ihn selbst. Das Ganze wird von leisen dumpfen Klängen untermalen, um das unheilvolle Gefühl, dass sich beim Anblick der dunklen Bilder und Waffen ausbreitet noch zusätzlich zu stimulieren und insgesamt eine bedrohliche Atmosphäre zu schaffen.



Flags of Our Fathers [0:28:00]¹⁰⁹

Besonders hervorgehoben wird die erste Kanone¹¹⁰, die ganz langsam in Position gebracht wird. Man hört ein leises Knattern des Rohres, dass auf die Gegner gerichtet wird. Die Kanone befindet sich hoch oben im Berg Suribachi. Man hat den

¹⁰⁶ Einstellung 46

¹⁰⁷ Beispiel Einstellung 46 bis 50

¹⁰⁸ Einstellung 49

¹⁰⁹ Eastwood, Clint (Regie). (2006). *Flags of Our Fathers*. [Film]. USA: Paramount Pictures / Warner Bros. Pictures.

¹¹⁰ Einstellungen 55 und 56

gesamten Strand im Überblick. Diese Einstellung ist so ausgerichtet, dass der Rezipient zuerst derjenige hinter der Waffe ist, sich dann aber plötzlich direkt davor in der Untersicht befindet. War man davor noch in der überlegenen Position, erscheint der Gegner nun übermächtig.

Schließlich wird die verdächtige Ruhe durchbrochen als die Japaner ihre ersten Schüsse abfeuern.¹¹¹ Obwohl man aufgrund der wiederholten Einstellungen der Waffen davor damit gerechnet hat, führt es trotzdem zu einem auditiven Schockmoment, da der Beschuss schlagartig eintritt. Von da an wird die Schnittgeschwindigkeit wieder erhöht. Scheinbar wahllos werden kurze Einstellungen aneinander gereiht, in denen die Amerikaner versuchen dem Angriff entgegen zu wirken, zusammen mit wiederholten Schnitten auf die japanischen Gewehre und Kanonen.

Die Achsenverhältnisse, das Verhältnis zwischen Wahrnehmungsachse und Handlungsachse, in *Flags of Our Fathers* sind oft so gewählt, dass die Waffen größer wirken als die Menschen dahinter. Die Soldaten selbst sind oft nur im Hintergrund oder, im Falle der Japaner, gar nicht zu sehen. Dies kann als Symbolik verstanden werden. Der Mensch hinter der Maschine ist letzten Endes auch nur ein Werkzeug.

Iwojima bedeutet übersetzt so viel wie Schwefelinsel. Der schwarze Sand der Insel ist eigentlich Vulkanasche und stellte bei der Landung für die Soldaten das erste unerwartete Hindernis dar.

„You might sink in up to the top of your shoes in regular dry sand; Iwo Jima veterans say they were somewhere between ankle-deep and knee-deep in that sand. Vehicles sank up to the hubcaps. Marines expect to get shot at, but they also expect to move forward when they take a forward step, and that wasn't happening. They did slowly manage to advance, and if they hadn't, the invasion might have failed. But when the Japanese opened fire on that traffic jam on the beach, it made the Marines' first hours on the island their worst.“¹¹²

¹¹¹ Einstellung 62

¹¹² aethelthryth „Battle of Iwo Jima - Facts You Should Know“, *hubpages*, 26.02.2014
<http://aethelthryth.hubpages.com/hub/iwo-jima-battle> letzter Zugriff am 28.01.2015

Dieser Sand nimmt oft das ganze Bild ein, wenn eine Granate einschlägt, wird er oft meterhoch aufgewirbelt, bis nichts mehr zu erkennen ist. Ähnliche dramaturgische Effekte haben auch Explosionen, deren Flammen alles um sich herum einhüllen.¹¹³ Es wird nur sehr wenig auf Einzelschicksale eingegangen. Einzelhelden haben auf diesem Schlachtfeld nicht viel verloren, das Individuum geht in dieser Sequenz in der Masse unter. Trotzdem wird immer wieder auf den Sanitäter *Doc Bradley* hingewiesen. Eine Kanone schlägt ein, überall fallen Schüsse. Doc lässt sich davon aber nicht ablenken, sondern kümmert sich um einen Verwundeten Soldaten, der seinen Unterleib verloren hat.¹¹⁴ Das Ganze hat etwas irrealen. Auch gegen Ende der Sequenz trägt Doc zusammen mit seinem Kameraden Iggy einen Verwundeten weg vom Schlachtfeld. Durch eine Kamerafahrt verfolgen wir die beiden, während um sie herum weiter gekämpft wird.¹¹⁵ Der Schnittwechsel erfolgt nun so, dass zwischen Verwundeten, Toten und Kampfgeschehen ein stetiger Wechsel besteht. Wir sehen Verwundete, die am Strand von den Sanitätern versorgt werden, Schnitt auf den Schützengraben.¹¹⁶ Eine Gruppe von Soldaten bringt einen Verwundeten weg, Schnitt auf Tote die im Meer liegen. Wenn einer gerettet wird, kommen bereits Dutzende Verletzte und Tote nach, trotzdem bemühen sich die Sanitäter um jeden Einzelnen der vielleicht gerettet werden könnte.

„Soll durch den Film phänomenologisch der Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugt werden, können lange, ungeschnittene (inszenierte!) Einstellungen das Moment der Inszeniertheit zugunsten einer Teilnahme des Zuschauers als Augenzeuge der gezeigten Ereignisse zurücktreten lassen.“¹¹⁷

Das soll bedeuten, dass längere Szenen einen größeren Authentizitätswert haben. In diesem Fall haben sie auch einen größeren Identifikationswert. Immer wenn Doc gezeigt wird, sind die Einstellungen länger. Eine Art ruhiger Pol inmitten des Chaos. Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich hier schließlich um einen der Hauptcharaktere handelt und die Identifikation mit ihm für den Verlauf der Geschichte wichtig wird.

¹¹³ Einstellungen 97; 126

¹¹⁴ Einstellung 88

¹¹⁵ Einstellung 203

¹¹⁶ Einstellungen 218-225

¹¹⁷ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität- Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger, 1994.

„Moreover, it is difficult not to see camera movement as a substitute for *our* movement. The objects do not seem to well or shrink. We seem to approach or retreat from them. This is not, of course, the case in a literal sense: We never forget that we are watching a film or theater. But camera movement provides several convincing cues for movement through space. Indeed, so powerful are these cues that filmmakers often make camera movement subjective – motivated narratively to represent the view through the eyes of a moving character. That is, camera movement can be a powerful cue that we are watching a POV shot. Narratively subjective or not, the roving camera eye, the mobile framing of the shot, acts as a surrogate for our eye and our attention.“¹¹⁸

Die Sequenz lässt einige Momente ausmachen, in denen ein bestimmtes Gefühl der Subjektivität vermittelt wird, ohne dass genauer darauf eingegangen wird, um wessen Wahrnehmung es sich handelt. Immer dann wenn es sich um längere, sichtlich mit der Handkamera aufgenommene Einstellungen handelt. Diese Einstellungen finden meist im Schützengraben statt. So beobachten wir aus nächster Nähe, wie der Soldat Lindberg den Befehl erhält den Bunker der Japaner *auszuräuchern*.¹¹⁹ Dabei befinden wir uns direkt neben ihm und einem der drei Hauptcharaktere, Ira Heyes. Auch bei der Landung auf Iwojima, als die Schnittgeschwindigkeit erhöht wird und sich die Soldaten in Stellung begeben¹²⁰, werden einzelne Handkameraaufnahmen eingeblendet, deren Normalansicht und Status die Vermutung zulässt, dass es sich um kurze Einblendungen anthropomorphen Stils handelt und die *point of view* eines namenlosen Soldaten abbildet.

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass *Flags of our Fathers* ebenfalls Charakteristika von beiden zuvor analysierten Filmen aufweist.

Man hat das Gefühl man ist zwar dabei zu sein, aber doch nicht „mittendrinn“. Wie in *The Longest Day* hat man auch hier öfters den Blick vom „Feldherrnhügel“ hinab und das Gefühl man stehe über den Dingen. Man wird nicht völlig „eingehüllt“ von der Sequenz. Auf viele Nahaufnahmen, folgen immer wieder *establishing shots*, Einstellungen, die die beengenden Bilder „aufbrechen“ sollen um dem Rezipienten

¹¹⁸ Bordwell, David, Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. 5. Aufl. New York [u.a.]: McGraw-Hill zit. n Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm - eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken Verlag Dr. Müller, 2008. S. 37.

¹¹⁹ Ab Einstellung 156

¹²⁰ Ab Einstellung 13

Raum zu geben. Die Kamera weist viele technomorphe Züge auf, was wiederum auf einen dokumentarischen Stil hinweist.

Die gesamte Sequenz dauert 10 Minuten und 51 Sekunden, jedoch hat man durch die schnelle Schnittabfolge das Gefühl sie wäre länger. Bereits kleine Änderungen im Schnitt können die Aussage, den Rhythmus und die Struktur eines jeden Filmes deutlich verändern.

Durch ständige Wiederholungen von Einstellungen läuft die Sequenz fast Gefahr *langatmig* zu werden, da sie in die Länge gezogen wird und durch die kurzen Schnitte nicht viel Möglichkeit bietet, sich mit dem was geschieht zu identifizieren. Die Häufigkeit der Schnitte dient der inhaltlichen Entschleunigung der Sequenz. Der schnelle Wechsel von Einstellungen führt jedoch auch zu einem optischen empfinden von Beschleunigung. Dadurch wird eine Hektik erzeugt, die auf den Rezipienten übergeht und das Filmerlebnis anstrengend macht.

4. Fazit

Am Ende steht nun die Frage von der Darstellbarkeit von Krieg, denn letzten Endes handelt es sich bei der filmischen Kriegsdarstellung immer um künstlich geschaffene Wirklichkeiten, die mit Hilfe der ihnen gegebenen Mittel versuchen die eigene Fiktionalität zu verschleiern.

Vergleicht man nun die drei Filme miteinander, muss ganz klar Rücksicht auf die Entstehungszeit der Filme genommen werden. Steht man bei *The Longest Day* noch verhältnismäßig über den Dingen, wird man bei *Saving Private Ryan* und auch bei *Flags of Our Fathers* regelrecht in das Geschehen hinein geworfen. Begriffe wie anthropomorphe oder technomorphe Kamera sind bei *The Longest Day* noch kein Thema. Hier wurde auf das Nachstellen von epischen Kriegsszenen und auf die Selbstdarstellung seiner Schauspieler gesetzt.

Wie werden dem Zuschauer die Bilder möglichst nahe gebracht? Während beispielsweise in *Saving Private Ryan* oft mit der *point of view* gespielt wird und man durch verwackelte Kameraaufnahmen mehr das Gefühl hat mitten im Geschehen zu sein, behält man in *The Longest Day* mehr den Überblick. Der Einzelne geht in der Masse unter. Es gibt mehr Totale, der Zuseher ist *allwissender* und die Kamera bleibt sauber, wogegen sie bei *Saving Private Ryan* auch mal im Wasser untergeht, oder Blutspritzer abbekommt. Bei *The Longest Day* wird die Anwesenheit einer Kamera(-person) geleugnet. Man ist nur hilfloser Beobachter. Durch die überragende Aufsicht wird dies immer wieder verdeutlicht. Man steht *über* den Dingen.

Flags of Our Fathers hat nun etwas von beiden. Zwar wird einem durch die Totale und ruhigere Kamerafahrten die Orientierung leichter gemacht, aber durch die immer wieder kehrenden kurzen Einstellungen der *trashcan shots*, sowie der Verwendung der Handkamera und der jeweilig verwendeten Ansicht, wird man auch hier mehrmals in das Geschehen hineingezogen. Trotzdem sind die Szenen, wie bei Kapitel 3.3 erwähnt oft zu kurz, was eine Identifikation schwierig macht.

Auch bei der Darstellung von Gewalt kann man bei den Filmen sowohl Gemeinsamkeiten, als auch Unterschiede finden.

Die amerikanischen *World War II Combatfilme* tabuisierten normalerweise bestimmte Darstellungen von Gewalt. Der Zweite Weltkrieg gilt in den USA bis

heute als das Musterbeispiel eines gerechten und sauber geführten Krieges, bei dem klar war wofür und gegen wen gekämpft wurde. Während bei *The Longest Day*, sobald klar war, dass die Alliierten triumphiert haben, der Film zu Ende ist und keine weiteren Kampfhandlungen mehr gezeigt werden, zeigt *Saving Private Ryan* auf dem Schlachtfeld verübte Grausamkeiten der Amerikaner gegenüber den deutschen Soldaten. So werden erbarmungslos reihenweise Soldaten exekutiert, die sich bereits ergeben haben.¹²¹ Als ein deutscher Bunker mit Flammenwerfern attackiert wird und brennende Soldaten aus den Schießscharten springen, stellen die Soldaten auf dem Strand das Feuer ein, da sie die Gegner lieber verbrennen lassen wollen.¹²² Der Rezipient wird nicht verschont. Spielberg ist auch in sonstiger Hinsicht mit der Darstellung von Gewalt bzw. dem Zeigen von Schreckensbildern in *Saving Private Ryan* großzügig. Immer wieder wird das Bild mit Close-Ups von schmerzverzerrten Gesichtern oder blutigen Details ausgefüllt. In scheinbar jeder Einstellung ertrinken, verbrennen, verbluten oder sterben die Soldaten auf sonst irgendeine Weise. In Verbindung mit der lauten aggressiven Soundkulisse des Films ist es nicht verwunderlich, wenn es heißt, dass Veteranen und auch andere Kinobesucher die Vorstellung vorzeitig verlassen haben, da sie es nicht aushalten konnten.

Nun hält sich Clint Eastwood in *Flags of Our Fathers* bei der Darstellung von Gewalt ebenfalls nicht zurück; auch wenn zunächst durch die kürzere Einstellungen und der allgemein kürzeren Sequenz der Eindruck entstehen mag als wäre man hier weniger mit brutalen Bildern konfrontiert als in *Saving Private Ryan*, oder vielleicht auch daran, dass man sich nicht gleich zu Beginn damit auseinander setzen muss, sondern der Moment sich langsam darauf hin steigert; aber Eastwood zeigt genau wie Spielberg abgetrennte Gliedmaßen, Soldaten die von Granaten zerfetzt werden und abgetrennte Köpfe.

The Longest Day scheint da auf den ersten Blick in Gegensatz zu den anderen beiden Filmen noch harmlos, jedoch hat auch er viele versteckte Grausamkeiten, die man erst bei näherer Betrachtung erkennt. Wenn man zum Beispiel nach Cotas Rede¹²³ genauer auf den Hügel der Verwundeten blickt, von dem aus sich ein paar Männer ihre letzte Kraft und ihren letzten Mut für das Ende der Schlacht

¹²¹ Einstellungen 181, 190

¹²² Einstellungen 177-178

¹²³ Einstellung 111

zusammennehmen für, erkennt man einen Soldaten, der beide Beine und Arme verloren hat und mit dem Gesicht nach unten auf dem Hügel liegt, sich aber trotzdem noch bewegt, also lebt. Er wird am Strand zurück gelassen, genau wie viele andere namenlose gefallene Soldaten. Trotzdem zielt *The Longest Day* mehr auf emotionalen Effekt. Ein Soldat auf *Utah Beach* freut sich, dass er den Feind getroffen und somit ausgeschaltet hat, bevor es ihn erwischt hat und will dem Sergeant neben ihm davon berichten, dieser ist jedoch schon längst tot.¹²⁴

In einem gleichen sie sich aber alle: Die Filme scheuen nicht davor zurück zu zeigen, wie viele Leben bei den Schlachten auf teils unsinnige Weise *verheizt* wurden. Unzählige, namenlose Statisten wurden für die filmische Nachstellung gebraucht, dafür, dass sie nur für eine Sekunde im Bild erscheinen um zu zeigen, wie sie in der nächsten von einer Granate weggesprengt zu werden¹²⁵, oder von ihrer Ausrüstung unter Wasser gezogen werden und ertrinken¹²⁶ oder einfach bei dem Versuch an den Strand zu kommen vom Kugelhagel erfasst zu werden.¹²⁷

Beim Dreh von *The Longest Day* wurden beispielsweise von Frankreich 1.000 Mann *zu Verfügung gestellt* und in amerikanische Uniformen gesteckt, nachdem der amerikanische Verteidigungsminister Robert McNamara die zugesicherten Soldaten auf 250 *kürzte*.¹²⁸

In der (tatsächlichen) Schlacht um Iwojima standen ca. 21.000 japanische Soldaten einer Truppenstärke von ungefähr 110.000 Amerikanern gegenüber. Die Schlacht kostete ca. 6.836 Amerikanern und 20.000 Japanern das Leben. Das bedeutet fast sämtliche auf Iwojima stationierten japanische Soldaten kamen bei dem Kampf um die Insel ums Leben.¹²⁹ Eastwoods Film kann nur eine *Idee* davon liefern, was tatsächlich passiert ist.

Es bleibt die Frage, was die Faszination der Darstellung von Krieg im Film letzten Endes ausmacht. Was bewegt einen dazu, sich einen Kriegsfilm anzusehen, wenn man davon ausgehen kann, dass man niederschlagende Bilder zu sehen bekommt?

¹²⁴ *The Longest Day* Einstellung 73

¹²⁵ *Flags of Our Fathers* 110

¹²⁶ *Saving Private Ryan* 32,34;

¹²⁷ *The Longest Day* 31;

¹²⁸ Vgl. Suid, Lawrence H.: *Guts & Glory – The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002.

¹²⁹ Vgl. Burrell, Robert S. *The Ghosts of Iwo Jima*. Texas: A&M University Press, 2006.

„Wir wissen, daß die Grausamkeit des Krieges *unvorstellbar* ist. Und doch suchen wir nach Bildern dafür. Und die Produktion dieser Bilder ist nicht zu denken ohne den Gehalt an Angst und Lust darin. [...] Im Kino wird also der Krieg auf eine Weise neu geschaffen, in der er nicht nur erklärt ist, sondern in der auch eine Methode angeboten wird den Wunsch zu sehen und den Wunsch nicht zu sehen zu verbinden. Es ist die Antwort auf das einfache Bedürfnis, an einem Krieg teilzunehmen, ohne in der Gefahr zu stehen, daß einem die Gedärme herausgeschossen werden, und auf das komplizierte Bedürfnis, zu wissen, wie es ist, als Mensch auf der Welt zu sein.“¹³⁰

Laut dieser Annahme stammen die Faszination und die Popularität von Kriegsfilmen daher, dass der Mensch wissen will, wie eine Schlacht aussehen würde, ohne selbst beteiligt zu sein. Es soll helfen, besser verstehen zu können. Der Rezipient wird über sein eigenes Körperempfinden mit dem Körper auf der Leinwand verbunden, in dem er sich mit filmischen Figuren identifiziert.

„Den übermenschlichen Anstrengungen der Körper und seinen Qualen begegnen wir als Zuschauer mit einer affektiven und somatischen Mimikry, die unsere kognitiven Urteile unterläuft. [...] Unsere emphatischen Reaktionen richten sich auf die Leistungen und das Durchhaltevermögen des malträtierten Körpers, dessen Erfahrungen wir mehr reflexartig als bewußt vergleichend auf unsere eigenen Körper projizieren. Oder besser: Die wir uns qua unseres Wissens darüber, was es heißt einen Körper zu besitzen, mimetisch aneignen. Als Zuschauer des Actionfilms wird unser distanzierter Subjektstatus immer wieder temporär suspendiert zugunsten einer materiellen Erfahrung von Körperlichkeit in Extremsituationen.“¹³¹

Wie in Kapitel 3.2 erwähnt, kann die ständige Reizaussetzung psychisch-organischen Körperreaktionen führen. Somit *sieht* und *hört* der Rezipient nicht nur, sondern macht auch eine Erfahrung am eigenen Leib.

Ein weiterer Grund wird auch die Umsetzung des jeweiligen Films sein. Massenszenen und Spezialeffekte in Kombination mit vielen Actionsequenzen, kurz ein *aufwendiges Spektakel*, wird einem (meist) geboten, wenn man sich für einen

¹³⁰ Seeßlen Georg: „Nachwort: Der Aufklärer im Kino und die Bilder des Krieges“ in Reinecke, Stefan: *Hollywood goes Vietnam – Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*. Marburg: Hitzeroth, 1993. S.147.

¹³¹ Morsch, Thomas: Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino. In: *Film und Kritik: Action*, Ausgabe 4, S.21-43 zit. n. Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm - eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken Verlag Dr. Müller, 2008. S. 73.

Kriegsfilm entscheidet. Problematisch ist aber, dass jede filmische Darstellung Gefahr läuft durch *Romantisierung* zu verharmlosen oder zu verschleiern. Die Trennung von Kriegsfilm und Antikriegsfilm ist daher schwierig.

Die ursprüngliche Schlusszene von *The Longest Day* wurde beispielsweise umgeändert. Ein US-Soldat sitzt am Strand auf einer Munitionskiste und starrt niedergeschlagen auf das Wasser. Im Hintergrund liegen aufgereiht, zugedeckt die gefallenen Kameraden. Hinter jedem wurde das Gewehr in den Sand gerammt und diesem der Helm aufgesetzt, als eine Art symbolisches Kreuz. Zanuck ließ die Szene entfernen da sie zu deprimierend wirkte. Der neue Schluss sollte optimistischer und gleichzeitig nachdenklicher sein. Ein junger amerikanischer Soldat, der nach dem Fallschirmabsprung seine Einheit nicht wiedergefunden hat, irrt herum und trifft auf einen verwundeten britischen Piloten. Im Vordergrund liegt ein toter deutscher Soldat. Der Pilot fasst zusammen: „He’s dead. I’m crippled. And you’re lost.“ Man achte auf die Rollenverteilung: Der Brite ist schwer verwundet, der Deutsche ist tot, während sich der junge Amerikaner *nur* verlaufen hat. Danach kehrt man wieder nach *Omaha* zurück, wo die Schlacht schließlich gewonnen wurde. Begleitet von glorreicher, fröhlicher Musik, ziehen die Truppen ab. General Cota steht in der Mitte und wirft endlich die Zigarre weg, die er während der gesamten Schlacht bei sich trug und nimmt eine Neue, die er in der Jackentasche immer bei sich hatte, während er sich von einem vorbeifahrenden Jeep mitnehmen lässt. „Ok. Run me up the hill, son!“ sind die letzten gesprochenen Worte des Films. Hat Produzent Zanuck durch die Szene davor noch einen Hinweis auf die Sinnlosigkeit des Kriegs geben wollen, will er am Ende keinen Zweifel lassen, dass die Richtigen gewonnen haben und alles gut gegangen ist. Lawrence Suid fasst dieses etwas fragwürdige Ende, nach einer solch langen Schlachtszene, wie folgt zusammen:

„Whatever feeling of revulsion the combat sequences may have engendered, Zanuck dissipated them with this upbeat ending. Instead of the vision of mentally and physically exhausted soldiers and dead bodies (unbloodied ones, to be sure, since not one drop of believable blood appears on the screen), the audience leaves the theater with the image of men going „up the hill“ to victory. The soldiers have fought their way off the beaches, and the Allies have taken a giant step toward defeating Hitler.“¹³²

¹³² Suid, Lawrence H.: *Guts & Glory – The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002. S. 200.

Bekanntlich dient Musik in Filmen zur unterschwelligen Emotionalisierung. Dem Rezipienten wird, auch wenn nur unterbewusst, durch das leise Ausklingen der Musik klar, etwas Unheilvolles naht. Für die Musik ist kein Platz mehr, denn der Gefechtslärm nimmt jetzt die überhand.

Letzen Endes ist Realismus auch eine subjektive Sache. Zeit, persönliche Erfahrung, Vorwissen, das alles sind Faktoren die eine Rolle spielen, ob man etwas als authentisch empfindet oder nicht. Die bloße Tatsache, dass Realismuseffekte erzeugt werden, bzw. vorhanden sind, ist noch keine Gewährleistung dafür, dass sie vom Rezipienten auch als solche aufgenommen werden.

So war *The Longest Day* für die Zuschauer 1962 noch authentischer als für diejenigen, die den Film 2015 das erste Mal sehen.

Das erkennt man auch wenn man eine neuere Kritik aus einem Online-Filmlexikon mit einer von 1962 vergleicht.

„Trotz äußerlicher Detailgenauigkeit bietet der Film eher großes Starkino, als daß er zur historischen Klärung der Ereignisse beitragen kann. Vom humanitären Standpunkt liefert der Film kaum emotionale Berührungspunkte.“¹³³

Das Publikum von heute ist *Härteres* gewohnt. Die stetige Entwicklung der Technik ermöglicht immer realistischeres Kino. Die Technik von *The Longest Day* kann mit der von heute nicht mehr mithalten und obwohl der Film immer noch zu den klassischen Kriegsepen zählt, so wird man, wenn man von ihm spricht, nicht ohne das Wort *damals* auskommen. Denn *damals*, 1962, sahen die Menschen den Film noch durch andere Augen.

„The total effect of the picture is that of a huge documentary report, adorned and colored by personal details that are thrilling, amusing, ironic, sad. It makes no conclusive observation, other than the obvious one that war is hell and that D-Day was a gallant, costly triumph for the Allied forces, not for any one man.“¹³⁴

¹³³ Lexikon des internationalen Films, „Der längste Tag“, film-lexikon.de, http://www.film-lexikon.de/Der_l%C3%A4ngste_Tag letzter Zugriff am: 23.01.2015

¹³⁴ Crowther, Bosley, „Movie Review: The Longest Day (1962), Screen: Premiere of 'The Longest Day': Production by Zanuck Opens at the Warner“, The New York Times, 5 Oktober 1962,

The Longest Day gewann 1962 den Academy Award für seine Spezialeffekte und für die Beste Kamera.

Saving Private Ryan stößt dagegen auf ein eindeutiges Ergebnis, wenn es um seine Darstellung der Omaha Beach Landung geht.

„War es so, das Sterben am Omaha Beach? So war es nicht. Die Wahrheit ist auch hier, wie überall im Kino, nur eine Konstruktion [...] Aber viel näher als Spielberg wird man dem Geschehen am ‚D-Day‘ wohl nicht mehr kommen.“¹³⁵

Flags of Our Fathers Kritiken beinhalten dafür mehr die emotionale Aussage des Films als die Technik

„Where “Saving Private Ryan” offers technique, Mr. Eastwood’s film suggests metaphysics. Once again, he takes us into the heart of violence and into the hearts of men, seeing where they converge under a night sky as brightly lighted with explosions as any Fourth of July nocturne and in caves where some soldiers are tortured to death and others surrender to madness. He gives us men whose failings are evidence of their humanity and who are, contrary to our revolted sensitivities, no less human because they kill.“¹³⁶

"Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode"¹³⁷ war das Eröffnungszitat dieser Arbeit. Von dieser Behauptung ausgehend, kann man annehmen, dass auch der Kriegsfilm dem Kino noch lange erhalten bleiben wird.

„Es gibt keinen Krieg ohne Selbstdarstellung. Krieg ist Kino und Kino ist Krieg.“¹³⁸

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F03E6DA1F3CE63ABC4D53DFB6678389679EDE>
Zugriff am 21.01.2015

¹³⁵ Kilb, Andreas „Der Tod am Omaha Beach - Steven Spielberg besiegt den Zweiten Weltkrieg im Kino: "Saving Private Ryan"“, *Die Zeit Online*, 1998,
http://www.zeit.de/1998/33/199833.spielberg_.xml letzter Zugriff am 21.01.2015

¹³⁶ Dargis, Manohla, „Movie Review 'Flags of Our Fathers'“, *The New York Times*, 20.10.2006,
http://www.nytimes.com/2006/10/20/movies/20flag.html?pagewanted=all&_r=0 letzter Zugriff am 28.01.2015

¹³⁷ Gansera, Rainer: „Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode" (Shakespeare). in Kiesel, Doron (Hrsg): *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1989.

¹³⁸ Vgl. Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München / Wien: Hanser. 1986.

5. Filmverzeichnis

Eastwood, Clint (Regie). (2006). *Flags of Our Fathers*. [Film]. USA: Paramount Pictures / Warner Bros. Pictures.

Spielberg, Steven (Regie). (1998). *Saving Private Ryan*. [Film]. USA: DreamWorks Pictures / Paramount Pictures.

Zanuck, Darryl F. (Produktion/Drehbuch). (1962). *The Longest Day*. [Film]. USA: 20th Century Fox.

6. Literaturverzeichnis

Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*; Middleton: Wesleyan University Press, 2003.

Berg, Jan; *Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des Dokumentarischen*. In: Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm : eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"* Saarbrücken : Verlag Dr. Müller, 2008.

Bischof, Günther/ Krieger Wolfgang (Hrsg.): *Die Invasion in der Normandie 1944: Internationale Perspektive*; Innsbruck, Wien München, Bozen: Studien Verl., 2001.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (Hrsg.): *Film Art. An Introduction*. 9. Aufl. New York[u.a]: McGraw-Hill, 2010.

Bradley, James: *Flags of Our Fathers: Heroes of Iwo Jima*. New York [u.a.]: Bantam Books, 1997.

Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos Verlag, 1997.

Bronfen, Elisabeth: *Specters of War: Hollywood's Engagement with Military Conflict*. New Jersey: Rutgers University Press, 2012.

Burrell, Robert S.: *The Ghosts of Iwo Jima*. Texas: A&M University Press, 2006.

Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

Doll, Martin: *Fälschung und Fake; Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*; Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012.

Eisenhower, Dwight: *Von der Invasion zum Sieg - General Eisenhowers eigener Kriegsbericht*. Bern: Scherz, 1947.

Fauth, Soren R.; Krejberg, Kasper Green; Süselbeck, Jan (Hg.): *Repräsentationen des Krieges; Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. Bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2012.

Flückiger, Barbara: *Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001.

Frisk, Hjalmar: *Griechisches Etymologisches Wörterbuch – Band I: A-Ko*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1973.

Gansera, Rainer: „Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode" (Shakespeare). in Kiesel, Doron (Hrsg): *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1989. S. 33-46.

Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität- Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger, 1994.

Jerslev, A. (Hrsg.): *Realism and ‚Reality‘ in Film and Media*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2002.

Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus; Traber Bodo (Hrsg.): *Filmgenres – Kriegsfilm*, Stuttgart: Philipp Reclam, 2006

Knaller, Susanne; Müller Harro (Hrsg.): *Authentizität – Diskussion eines ästhetischen Begriffs*; München: Wilhelm Fink, 2006.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

Morris, Nigel: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*; New York: Wallflower Press, 2007.

Neale, Steve: *Genre and Hollywood*; London, New York: Routledge, 2000.

Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1995.

Preußner, Heinz-Peter(Hrsg.): *Krieg in den Medien*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2005.

Reinecke, Stefan: *Hollywood goes Vietnam – Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*. Marburg: Hitzeroth, 1993.

Robnik, Andreas: “Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino“. Universität van Amsterdam, 2007.

Ryan, Cornelius: *The Longest Day: June 6, 1944* New York: Simon And Schuster, 1959.

Schubart, Rikke; Gjelsvik, Anne (Hrsg.): *Eastwood's Iwo Jima – Critical Engagement with Flags of Our Fathers and Letters from Iwo Jima*. New York: Wallflower Press, 2013.

Sponsel, Daniel (Hrsg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*; Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2007.

Suid, Lawrence H.: *Guts & Glory – The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002.

Vogel, Amos: *Kino wider die Tabus*. Luzern und Frankfurt am Main: Verlag C.J. Bucher, 1979.

Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm - eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken Verlag Dr. Müller, 2008.

7. Onlinequellen

Crowther, Bosley, „Movie Review: The Longest Day (1962), Screen: Premiere of 'The Longest Day': Production by Zanuck Opens at the Warner“, *The New York Times*, 5 Oktober 1962, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F03E6DA1F3CE63ABC4D53DFB6678389679EDE> Zugriff am 21.01.2015

Dargis, Manohla, „Movie Review 'Flags of Our Fathers'“, *The New York Times*, 20.10.2006, http://www.nytimes.com/2006/10/20/movies/20flag.html?pagewanted=all&_r=0 letzter Zugriff am 28.01.2015

Demich, Irina, „Die längste Nacht“, *Spiegel.de*, Nr. 44/1962, 31.10.1962, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45124338.html> letzter Zugriff am 20.01.1962

Dülffer, Jost, "Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945", *Zeithistorische Forschung*. Heft 2, 2006, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Duelffer-2-2006> letzter Zugriff am 08.01.2015

Iwo Jima. Memorial, Flag Raising, Battle and More. <http://www.iwojima.com/>, Zugriff am 27.01.2015

Kellerhoff, Sven Felix, "So verlief die alliierte Invasion in der Normandie", *Die Welt*, 06.06.2014,
<http://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article128784009/So-verlief-die-alliierte-Invasion-in-der-Normandie.html> letzter Zugriff am 21.01.2015

Kilb, Andreas „Der Tod am Omaha Beach - Steven Spielberg besiegt den Zweiten Weltkrieg im Kino: "Saving Private Ryan"“, *Die Zeit Online*, 1998,
http://www.zeit.de/1998/33/199833.spielberg_.xml letzter Zugriff am 21.01.2015

Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne [Hrsg.]:“Film-Konzepte; Heft 8; Clint Eastwood“, *edition text + kritik* München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2007. http://www.academia.edu/3787053/Schwarzwei%C3%9F_in_Farbe._Kamera-_und_Lichtstil_im_Sp%C3%A4twerk Zugriff 22.01.15

Makartsev, Alexei, "Erinnerung an einen Dudelsackspieler", *Rhein-Zeitung*, 19.08.2010, <http://blog.rhein-zeitung.de/10573/erinnerung-an-den-verrueckten-dudelsackspieler/> letzter Zugriff am 21.01.2015

Morris, John Godfrey, "The Magnificent Eleven: The D-Day Photographs of Robert Capa", *Skylighters. The Story of the 225th AAA Searchlight Battalion from Omaha Beach to V-E Day*, 1998, <http://www.skylighters.org/photos/robertcapa.html> letzter Zugriff am: 08.01.2015

Moser, Karin (2002). „Propaganda und Gegenpropaganda. Das "kalte" Wechselspiel während der alliierten Besatzung in Österreich“, *medien & zeit*, Nr. 1/2002, S.27-42.
http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/moser_propaganda.pdf

O.N., „Saving Private Ryan", *Saving Private Ryan. Online encyclopedia*, <http://www.sproe.com/index.html>, letzter Zugriff am: 08.01.2015

O.N, “Flags of Our Fathers Trivia“, *IMDb*, http://www.imdb.com/title/tt0418689/trivia?ref_=tt_trv_trv letzter Zugriff am 26.01.2015

O.N, Lexikon des internationalen Films, „Der längste Tag“, *film-lexikon.de*, http://www.film-lexikon.de/Der_l%C3%A4ngste_Tag letzter Zugriff am 23.01.2015

O.N, „Hollywood's World War II Combat Movies“, *digitalhistory*, <http://www.digitalhistory.uh.edu/teachers/modules/ww2/combatfilms.html> letzter Zugriff am 26.01.2015

O.N, „D-Day & battle of Normandy movies“, *dday-overlord.com*, http://www.dday-overlord.com/eng/movies_documentaries_dday.htm letzter Zugriff am 20.01.2015

Shapiro, Michael, „The Reporter Whom Time Forgot -How Cornelius Ryan’s The Longest Day changed journalism“, *Columbia Journalism Review*, 13.05.2010,

http://www.cjr.org/second_read/the_reporter_who_time_forgot.php?page=all letzter Zugriff am 20.01.2015

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Sämtliche Online Quellen wurden noch einmal am 29.01.2015 überprüft.

8. Einstellungsprotokolle

8.1 The Longest Day

Nr.	Zeit	Kamera	Handlung	Ton
1	1:43:55-1:44:02	Panorama	Einblendung von Omaha Beach; Zeit 06.32 hours;	Musik, glorreich
2	1:44:02-1:44:07	Panorama	Schiffe nähern sich;	Musik, Schiffmotoren
3	1:44:07-1:44:14	Halbtotale	Kamerfahrt; Soldaten klettern in die Landungsboote	Musik, Dieselmotor, Wasser
4	1:44:14-1:44:21	Halbnah	General Norman Cota steigt über das Netz in das Landungsboot	Musik, Dieselmotor, Wasser
5	1:44:21-1:44:31	Totale	Landungsboote fahren los	Musik, Dieselmotor, Wasser
6	1:44:31-1:44:47	Halbtotale	Cota auf dem Landungsboot	Musik, Dieselmotor, Wasser; Musik
7	1:44:47-1:44:52	Amerikanisch	„Move Out!“; man gibt letzte Anweisungen auf dem Boot	Sprache (Befehle); Musik;
8	1:44:52-1:44:59	Supertotale	Landungsboote fahren	Sprache (Befehle), Dieselmotor, Wasser; Musik;
9	1:44:59-1:45:02	Panorama	Boote nähern sich	Schiffmotoren; Musik verklingt leise
10	1:45:02-1:45:37		DIALOG	
11	1:45:37-1:45:40	Amerikanisch	Deutsche Soldaten begeben sich auf Gefechtsstaion.	Sprache (Befehle), Alarm
12	1:45:40-1:45:50	Totale	Kamerfahrt; Deutsche Soldaten begeben sich auf ihre Stationen.	Sprache (Befehle), Alarm
13	1:45:50-1:45:56	Halbtotale- Amerikanisch	Deutsche bewaffnen sich auf ihren Plätzen;	Sprache (Befehle), Alarm
14	1:45:56-1:46:00	Halbtotale- Amerikanisch	Kanonen werden bereitgestellt.	Sprache (Befehle), Alarm
15	1:46:00-1:46:04	Totale	Boote nähern sich.	Wasser, Bootsmotoren.
16	1:46:00-1:46:14	Aufsicht	Soldaten im Boot blicken auf Omaha Beach	Wasser, Motoren, Schüsse aus der Ferne
17	1:46:14-1:46:19	Panorama	Omaha Beach	Sprache Wasser, Motoren
18	1:46:19-1:46:20	Totale	Deutsche Seite macht sich bereit	Sprache (Befehle)
19	1:46:20-1:46:26	Aufsicht	Amerikaner machen sich bereit für die Landung	Sprache (Befehle)
20	1:46:26-	Totale	Deutsche beginnen zu schießen.	Sprache (Befehle),

	1:46:28			Schüsse
21	1:46:28-1:46:31	Halbtotale	Deutsche feuern Kanonen ab.	Schüsse
22	1:46:31-1:46:34	Supertotale	Landungsboote stranden.	Schüsse
23	1:46:34-1:46:36	Totale	Die Klappen der Boote gehen auf	Schüsse, Wasser
24	1:46:36-1:46:37	Totale	Klappen der Boote öffnen sich	Schüsse, Wasser
25	1:46:37-1:46:43	Aufsicht	Klappe öffnet sich; die Soldaten stürmen los	Schüsse, Wasser, Sprache (Geschrei).
26	1:46:43-1:46:56	Halbtotale	Soldaten stürmen an den Strand; Cota sucht Schutz hinter den Stahlhindernissen;	Schüsse, Wasser, Sprache (Geschrei).
27	1:46:56-1:47:00	Halbtotale	Colonel Thompson sucht Schutz hinter einem Stahlhindernis	Schüsse, Wasser;
28	1:47:00-1:47:02	Totale	Deutscher Schützengraben;	Schüsse;
29	1:47:02-1:47:04	Totale	Deutscher Schützengraben von vorne;	Schüsse;
30	1:47:02-1:47:10	Supertotale	Mehr Boote landen	Schüsse Explosionen, Wasser;
31	1:47:10-1:47:11	Halbtotale	Soldaten werden gleich bei ihrer Landung erschossen; fallen vom Boot	Explosionen, Schüsse, Wasser;
32	1:47:11-1:47:12	Nah	Soldaten im Wasser	Schüsse, Wasser; Explosionen;
33	1:47:12-1:47:16	Halbtotale	Ein Boot sinkt; Soldaten werden getötet	Schüsse, Wasser; Explosionen
34	1:47:16-1:47:28	Totale Aufsicht	Soldaten versuchen an den Strand zu gelangen.	Schüsse, Wasser;
35	1:47:28-1:47:33	Nah	Cota ruft Befehle („Get off the beach!“)	Sprache (Befehle), Schüsse,
36	1:47:33-1:48:00	Totale	Kamerafahrt; Soldaten stürmen den Strand; stehen unter Beschuss;	Explosionen; Granaten;
37	1:48:00-1:48:06	Full Shot	Kamera folgt Cota der läuft und sich in Deckung bringt;	Explosionen; Einschläge; Schüsse
38	1:48:06-1:48:10	Halbnah	Thompson kommt aus seiner Deckung und läuft los	Explosionen; Einschläge; Schüsse
39	1:48:10-1:48:11	Nah	Soldaten laufen	Explosionen; Einschläge; Maschinengewehrfeuer;
40	1:48:11-1:48:15	Amerikanisch	Soldaten bringen ein Boot an Land	Explosionen; Einschläge; Maschinengewehrfeuer;

41	1:48:15- 1:48:16	Nah	Cota ruft Befehle	Sprache; Maschinengewehrfe uer;
42	1:48:16- 1:48:18	Totale	Soldaten am Strand. Granate explodiert und Soldaten gehen zu Boden.	Explosion; Maschinengewehrfe uer;
43	1:48:18- 1:48:20	Halbtotale	Die von der Explosion getroffenen Soldaten fallen zu Boden.	Maschinengewehrfe uer; Explosionen;
44	1:48:20- 1:48:23	Totale	Over-the-shoulder-shot aus der Sicht der Deutschen	Explosionen; Einschläge; Maschinengewehrfe uer;
45	1:48:23- 1:48:32	Halbtotale	Kamerafahrt folgt Private der sich zu Cota rettet, dabei seine Waffe verliert;	Einschläge, Maschinengewehrfe uer;
46	1:48:32- 1:48:48		DIALOG	
47	1:48:48- 1:48:56	Halbtotale	Private läuft auf Befehl zurück um seine Waffe zu holen;	Schüsse, Explosionen;
48	1:48:56- 1:48:58	Nah	Thompson geht in Deckung	Schüsse;
49	1:48:58- 1:49:01	Totale	Deutsche Sicht von vorne;	Maschinengewehrfe uer;
50	1:49:01- 1:49:02	Halbnah	Pfeift Kameraden herbei;	Pfeifen (menschlich)
51	1:49:02- 1:49:10	Full shot	Angesprochene tragen Schlauchboot herbei; vorderer Mann wird getroffen und geht zu Boden;	Schüsse;
52	1:49:10- 1:49:12	Amerikanisch	Befehlshaber beobachtet	Schüsse
53	1:49:12- 1:49:16	Halbtotale	Fuller ruft nach Sanitäter; Explosionen im Hintegrund;	Sprache (Rufe); Schüsse;
54	1:49:16- 1:49:18	Halbnah	Thompson überlegt;	Maschinengewehrfe uer;
55	1:49:18- 1:49:20	Totale	Deutsche schießen;	Maschinengewehrfe uer;
56	1:49:20- 1:49:21	Totale	Kriegsgeschehen. Soldaten werden getroffen;	Maschinengewehrfe uer;
57	1:49:21- 1:49:22	Halbnah	Soldaten wollen aus dem Wasser an den Strand gelangen; kriechen am Boden;	Wasser; Granaten; Maschinengewehrfe uer;
58	1:49:22- 1:49:23	Halbtotale	Soldaten im Wasser;	Wasser; Maschinengewehrfe uer;
59	1:49:23- 1:49:27	Nah	Soldaten im Wasser	Maschinengewehrfe uer; Wasser;
60	1:49:27- 1:49:29	Nah	Cota wirkt ratlos;	Schüsse,
61	1:49:29-	Totale	Soldaten kämpfen sich an den Strand;	Wasser; Einschläge;

	1:49:34			Schüsse;
62	1:49:34-1:49:53		DIALOG; Schnitt zu den Oberbefehlshaber; Lagebesprechung;	
63	1:49:53-1:50:31	Totale-Halbtotale	Utah Beach; Kamerafahrt; Boote landen, Soldaten laufen an den Strand; suchen Schutz hinter den Stahlhindernissen;	Wasser, Granaten; Explosionen;
64	1:50:31-1:50:34	Totale	Soldaten landen nach und nach am Strand;	Schüsse; Explosionen
65	1:50:34-1:50:37	Halbtotale	Befehlshaber gehen weiter;	Schüsse,
66	1:50:37-1:50:42	Halbtotale	Befehlshaber suchen unter Beschuss Schutz hinter dem nächsten Stahlhindernis; Überlegen was als nächstes zu tun ist;	Schüsse;
67	1:50:42-1:50:55	Groß	Dialog; Lagebesprechung; Befehle;	Sprache; Schüsse
68	1:50:55-1:51:00	Halbtotale	Soldat läuft los um Befehl auszuführen;	Sprache; Schüsse;
69	1:51:00-1:51:07	Halbtotale	Soldaten kämpfen sich über den Sand; näher zum Feind.	Schüsse;
70	1:51:07-1:51:11	Amerikanisch	Over-the-shoulder; Soldat schleicht sich an Feind heran;	Maschinengewehrfeuer;
71	1:51:11-1:51:21	Nah	Vorderansicht; Soldat sucht seine Brille; nimmt schließlich Feind ins Visier und schießt	Maschinengewehrfeuer; Schüsse;
72	1:51:21-1:51:24	Halbtotale	Feind wird getroffen;	Schüsse;
73	1:51:24-1:51:45	Nah	DIALOG; Soldat ist überrascht; Will es dem Sergeant neben ihm erzählen; dieser ist tot;	Sprache;
74	1:51:45-1:52:09	Halbtotale, Nah,	DIALOG; Lagebesprechung; Sie sind am falschen Strand	Sprache; Explosionen
75	1:52:09-1:52:12	Supertotale	Soldaten warten m Strand auf Befehle	
76	1:52:12-1:52:27	Halbnah, Halbtotale	DIALOG;	Sprache
77	1:52:27-1:52:41	Supertotale	Soldaten brechen auf;	Schreie; Explosionen;
78	1:52:41-1:52:52	Nah	Im inneren eines Flugzeuges;	Sprache
79	1:52:52-1:53:24	Vogelperspektive	Gold; Juno Beaches; Deutsche Luftwaffe greift an; Sicht des Piloten;	Flugzeug, Maschinengewehrfeuer; Explosionen, Granaten;
80	1:53:24-1:53:31	Untersicht	Flugzeuge fliegen über einen hinweg;	Flugzeug; Explosionen, Schüsse;
81	1:53:31-	Aufsicht	Sicht aus dem Cockpit;	Flugzeug;

	1:53:36			
82	1:53:36-1:53:45	Nah	DIALOG; Flugzeug;	
83	1:53:45-1:53:52	Totale	Sword Beach; Briten Landen in Sword Beach;	Maschinenmotor;
84	1:53:52-1:54:56	Halbnah	DIALOG; Briten machen sich bereit zum Angriff	Sprache
85	1:53:56-1:53:02	Halbnah	Briten machen sich bereit.	Sprache
86	1:54:02-1:54:06	Nah	Private Flanagan schimpft	Sprache;
87	1:54:06-1:54:09	Halbnah	Klappe öffnet sich	Explosionen
88	1:54:09-1:54:11	Halbnah	Soldaten laufen los;	Sprache (Rufe;
89	1:54:11-1:54:18	Halbtotale	Private Flanagan schreit Kampfparolen als er aus dem Boot steigt; springt ins Wasser; taucht unter	Sprache (Rufe); Wasser; Explosionen;
90	1:54:18-1:54:24	Nah	Flanagan schimpft;	Wasser, Sprache;
91	1:54:24-1:54:26	Halbtotale	Schotten kämpfen sich an den Strand	Dudelsack; Wasser; Explosionen;
92	1:54:26-1:54:34	Halbtotale	Dudelsackspieler im Wasser und Soldaten kämpfen sich an den Strand;	Dudelsack; Wasser; Explosionen;
93	1:54:34-1:54:39	Halbnah	Schotten rücken weiter	Dudelsack, Wasser;
94	1:54:39-1:54:45	Halbtotale	Soldaten springen vom Boot; Kamerafahrt; manche werden erschossen;	Schüsse; Dudelsack, Wasser;
95	1:54:45-1:54:48	Halbtotale	Soldaten springen von den Booten;	Schüsse, Dudelsack; Wasser; Explosionen
96	1:54:48-1:54:53	Halbtotale	Mehr und mehr Soldaten kommen von den Booten;	Dudelsack, Schüsse; Wasser;
97	1:54:53-1:54:57	Halbtotale	Soldaten springen von den Booten in die Schlacht;	Maschinengewehrfe uer; Dudelsack; Wasser; Schüsse; Explosionen
98	1:54:53-2:01:27		DIALOG; KAMPFHANDLUG BEWEGT SICH WEG VOM STRAND; Commander Colin Maud wird eingeführt	
99	2:01:27-2:26:26		POINTE DU HOC; DIALOG; Handlungen weg vom Strand; Kampfhandlungen verlagern sich nach und nach ins Landes innere; nur Omaha ist noch einzunehmen;	
100	2:26:26-2:26:33	Supertotale, Totale	Zuück in Omaha Beach; Cota läuft über den Strand, hinter ihm Explosionen; er	Explosionen, Granaten,

			geht in Deckung;	Schüsse;
101	2:26:33- 2:26:36	Nah	Cota schaut ratlos und erschöpft;	Schüsse, Explosionen
102	2:26:36- 2:26:39	Untersicht; Totale	Eine Mauer steht dem Sieg im Weg;	Schüsse, Explosion;
103	2:26:39- 2:26:42	Nah	Deutscher Schützengraben;	Maschinengewehrfe uer;
104	2:26:42- 2:26:47	Nah	Cota bekommt eine Idee;	Explosionen; Schüsse;
105	2:26:47- 2:26:30	Halbtotale zu Halbnah;	Fahrt; Cota begibt sich von einem Stahlhindernis zum nächsten; Überall Kriegsgetümmel; Geschrei; Cota fragt ob ein Apparat noch funktioniert und bekommt Auskunft über die anderen Stützpunkte;	Explosionen; Sprache (Schreie, Dialog); Schüsse;
106	2:26:30- 2:26:41	Amerikanisch	Cota bewegt die Truppe vorwärts; Verwundete laufen in ihn und fallen um; überall Kriegschao;	Sprache (Schreie); Schüsse
107	2:26:41- 2:27:50	Halbtotale	Cota läuft weiter; trifft auf Thompson	Sprache; Schüsse, Explosionen
108	2:26:50- 2:28:57	Nah	DIALOG; Schuss-Gegenschuss; Cota und Thompson sprechen über die Lage; Cota will nicht aufgeben und schickt Thompson um alle zusammenzutrommeln;	Sprache; Explosionen;
109	2:28:57- 2:29:00	Totale	Soldaten laufen über das Schlachtfeld	Explosionen;
110	2:29:00- 2:29:05	Nah	Cota setzt sich seinen Helm wieder auf und steckt sich die Zigarre in den Mund und geht los;	Explosionen;
111	2:29:05- 2:29:49	Halbtotale bis Nah;	Cota hält eine Rede die die Truppe motivieren soll; geht aus dem Bild, einige der Verwundeten stehen wieder auf;	Sprache, Explosionen
112	2:29:49- 2:29:53	Totale	Kriegschao;	Explosionen; Schüsse;
113	2:29:53- 2:34:48		DIALOG; Kommandozentrale und KAMPF im Landes inneren;	
114	2:34:48- 2:34:51	Totale	Omaha; Kampf	Schüsse; Explosionen
115	2:34:51- 2:35:10	Totale bis Halbnah	Cota geht zu einer Gruppe von Soldaten;	Schüsse; Pfeifen von Querschlägern; Sprache; Explosionen;
116	2:34:10- 2:35:41	Nah	DIALOG; Schuss-Gegenschuss; Fuller wird zum Leutnant ernannt; Cota befiehlt ihn und den anderen ihm zu folgen;	Sprache; Explosionen;
117	2:35:41- 2:36:00	Totale zur Halbnah	Kamerafahrt; Sprengung der Mauer wird vorbereitet;	Sprache; Explosionen;

				Schüsse;
118	2:36:00-2:36:11	Nah	Thompson sagt Cota, dass sie bereit sind; Cota sagt es wird funktionieren;	Sprache; Explosion;
119	2:36:11-2:36:15	Halbnah	Thompson läuft los; Fuller kommt zu Cota	Schüsse
120	2:36:15-2:36:23	Nah	Cota sagt Fuller er soll für ihn die Mauer wegsprengen;	Sprache; Schüsse;
121	2:36:23-2:36:26	Amerikanisch	Fuller läuft los;	Schüsse;
122	2:36:26-2:36:27	Nah; Untersicht	Cota sieht sich um;	Explosionen
123	2:36:27-2:36:32	Supertotale	Das Schlachtfeld;	Schüsse; Explosionen;
124	2:36:32-2:36:35	Halbnah	Soldaten gehen hinter einer Düne in Deckung;	Granaten;
125	2:36:35-2:36:39	Nah	Soldaten schauen hervor (darunter Cota und Thompson)	Granaten; Explosionen;
126	2:36:39-2:36:41	Nah;	Blick von hinten den Soldaten;	Granaten; Explosionen;
127	2:36:41-2:36:42	Groß	Cota beobachtet Fuller;	Explosionen; Querschläger;
128	2:36:42-2:36:48	Halbtotale	Fuller und seine Gruppe gehen in Position; einer von ihnen wird getroffen;	Maschinengewehrfeuer; Schrei;
129	2:36:48-2:36:50	Totale	Soldaten machen Waffen bereit;	Maschinengewehrfeuer;
130	2:36:50-2:36:52	Amerikanisch	Fuller gibt Befehle;	Sprache; Schüsse
131	2:36:52-2:36:52	Totale;	Die Mauer;	Sprache; Schüsse;
132	2:36:52-2:36:56	Amerikanisch	Fuller und die Gruppe bereiten sich vor;	Sprache; Maschinengewehrfeuer;
133	2:36:56-2:36:58	Nah	Cota nickt ermutigend Fuller zu;	Schüsse;
134	2:36:58-2:37:00	Nah	„Alright let's go!“	Sprache; Schüsse;
135	2:37:00-2:37:04	Totale	Fuller und seine Gruppe laufen los;	Maschinengewehrfeuer;
136	2:37:04-2:37:06	Totale	Deutscher Schützengraben, Vorderansicht;	Maschinengewehrfeuer;
137	2:37:06-2:37:14	Halbtotale; Hinteransicht;	Die Gruppe kommt zu dem Drahtzaun; der den Weg zur Mauer versperrt;	Schüsse;
138	2:37:14-2:37:17	Aufsicht	Sprengung wird vorbereitet	Schüsse;
139	2:37:17-2:37:20	Groß	Rohr zur Sprengung wird durch den Zaun gestoßen;	Schüsse;
140	2:37:20-2:37:24	Amerikanisch	Fuller wird fast getroffen;	Schüsse;

141	2:37:24- 2:37:25	Nah	Cota beobachtet besorgt und gespannt:	Schüsse;
142	2:37:25- 2:37:33	Amerikanisch	Fuller wird beinahe ein weiteres mal am Kopf getroffen; er setzt sich seinen Helm wieder auf und macht weiter;	Schüsse; Maschinengewehrfeuer;
143	2:37:33- 2:37:35	Groß	Rohre werden weitergeschoben;	Schüsse;
144	2:37:35- 2:37:38	Nah	Fuller	Maschinengewehrfeuer;
145	2:37:38- 2:37:52	Totale	Fuller und Truppe legen Kabel und gehen wieder in Deckung;	Maschinengewehrfeuer; Explosionen;
146	2:37:52- 2:37:54	Nah	Cota sieht von seiner Deckung aus gespannt zu	Explosionen;
147	2:37:54- 2:38:00	Amerikanisch	Fuller bereitet Sprengung vor; sieht zu Cota	Schüsse;
148	2:38:00- 2:38:01	Nah	Cota nickt zustimmend;	Schüsse;
149	2:38:01- 2:38:03	Amerikanisch	Fuller betätigt den Hebel zur Sprengung;	Schüsse;
150	2:38:03- 2:38:05	Supertotale;	Hindernis fliegt in die Luft; auf der Seite sieht man Fuller in Deckung;	Explosion;
151	2:38:05- 2:38:06	Groß	Cota in der Deckung;	abklingende Explosion;
152	2:38:06- 2:38:08	Halbnah	Cota und seine Truppe von hinten in der Deckung; Blick auf Fuller;	Granaten in der Ferne;
153	2:38:08- 2:38:12	Totale	Soldaten gehen in Position; Thompson;	Granaten;
154	2:38:12- 2:38:13	Nah	Cota sieht Thompson;	Granaten;
155	2:38:13- 2:38:14	Nah	Thompson hält Daumen hoch	Granaten;
156	2:38:14- 2:38:15	Groß	Cota gibt auch ein Daumen hoch;	Explosionen in der Ferne;
157	2:38:15- 2:38:16	Nah	Thompson	Granaten;
158	2:38:16- 2:38:17	Nah	Cota	Granaten; Explosionen;
159	2:38:17- 2:38:21	Totale	Soldaten machen sich bereit;	Explosionen; Schüsse; Querschläger;
160	2:38:21- 2:38:23	Nah	Cota sieht zurück zu Fuller;	Maschinengewehrfeuer;
161	2:38:23- 2:38:25	Halbtotale	Fuller und Truppe laufen zum Betonwall (Mauer);	Maschinengewehrfeuer;
162	2:38:25- 2:38:28	Amerikanisch; Normalsicht;	Truppe läuft zur Mauer; Ansicht von hinten mit Blick zur Mauer;	Maschinengewehrfeuer;
163	2:38:28- 2:38:38	Totale	Truppe um Fuller kommt beim Wall an; beginnt die Sprengladungen zu platzieren;	Schüsse; Querschläger; Scharen im Sand;

164	2:38:38-2:38:39	Untersicht;	Deutscher Soldat wirft etwas auf Fuller und die Gruppe;	Schüsse;
165	2:38:39-2:38:47	Halbtotale;	Zwei der Soldaten sterben; Fuller macht weiter; anderer Soldat kommt ihm zur Hilfe;	Explosion;
166	2:38:47-2:38:48	Nah	Cota beobachtet angespannt;	Schüsse, Explosionen;
167	2:38:48-2:38:53	Amerikanisch	Fuller und der Rest der Gruppe platzieren noch immer Sprengladungen;	Granaten in der Ferne; scharen im Sand;
168	2:38:53-2:38:56	Nah	Cota	Schüsse (weiter weg);
169	2:38:56-2:39:00	Amerikanisch	Fuller und Co sind fertig;	Maschinengewehrfeuer; Granaten in der Ferne;
170	2:39:00-2:39:03	Halbtotale	Die Truppe läuft in Deckung; Fuller bereitet noch das Kabel vor;	Maschinengewehrfeuer;
171	2:39:03-2:39:05	Halbtotale	Truppe geht in Deckung;	Schüsse
172	2:39:05-2:39:07	Halbtotale	Fuller ist bereit; nimmt das Kabel und macht sich auf den Rückweg zur Deckung;	Maschinengewehrfeuer;
173	2:39:07-2:39:18	Halbtotale	Fuller wird am Rückweg vom Kugelhagel erfasst und stirbt;	Maschinengewehrfeuer;
174	2:39:18-2:39:23	Nah	Ernüchternder Blick von Cota	Schüsse; Maschinengewehrfeuer;
175	2:39:23-2:39:24	Nah	Thompson	Schüsse;
176	2:39:24-2:39:25	Nah	Cota	Schüsse;
177	2:39:25-2:39:31	Halbtotale	Toter Fuller; einer seiner Gruppe holt sich das Kabel;	Schüsse; Maschinengewehrfeuer;
178	2:39:31-2:39:38	Full Shot	Soldat geht zurück in Deckung; bereitet Explosion vor; schaut zu Cota;	Schüsse;
179	2:39:38-2:39:39	Nah	Cota nicht; befiehlt damit die Sprengung;	Schüsse in der Ferne;
180	2:39:39-2:39:41	Halbtotale	Soldat betätigt Hebel	Schüsse;
181	2:39:41-2:39:48	(Super)Totale	Betonwall wird weggesprengt;	Explosion;
182	2:39:48-2:39:50	Nah	Cota sieht zur Mauer;	Explosion (nach hall);
183	2:39:50-2:39:52	Totale	Mauer ist nun offen;	Explosion (hall);
184	2:39:52-2:39:54	Nah	Cota gibt den Befehl zum losstürmen;	Sprache
185	2:39:54-	Totale;	Soldaten stürmen los	Sprache, Geschrei;

	2:40:00	Schräge Aufsicht		Schüsse;
186	2:40:00-2:40:07	Totale; schräge Ansicht;	Thompson gibt Befehl los zu stürmen;	Pfiff; Geschrei; Schüsse;
187	2:40:07-2:40:11	Totale	Soldaten stürmen zum Loch in der Mauer;	Schüsse; Geschrei;
188	2:40:11-2:40:14	Totale	Soldaten stürmen zur Mauer;	Geschrei; Schüsse;
189	2:40:14-2:40:24	Halbtotale bis Halbnah	Thompson kommt bei der Mauer an; wird getroffen und stirbt; fällt von der Mauer;	Schüsse; Geschrei;
190	2:40:24-2:40:38	Halbtotale; Totale	Soldaten stürmen durch das gesprengte Loch im Wall; Kamera fährt langsam nach oben	Geschrei
191	2:40:38-2:46:09		DIALOG; Die Deutschen flüchten;	
192	2:46:09-2:46:19	Supertotale; Aufsicht	Omaha Beach; Die Schlacht ist gewonnen; Truppen ziehen ab;	Musik; Maschinenmotor;
193	2:46:19-2:47:13	Totale; heranfahrt bis Nah; Halbnah; Halbtotale	Cota steht da; braucht einen Moment um die Geschehnisse wirken zu lassen; er wirft Zigarre weg; findet eine neue in der Tasche; setzt in ein Auto; Kamera sieht ihm nach	Musik; Maschinenmotor; Sprache;
194	2:47:13-2:47:25	Supertotale/ Totale	Omaha Beach; Truppen ziehen ab; Bild wird schwarz;	Musik; Maschinenmotor;

8.2 Saving Private Ryan¹³⁹

Nr.	Zeit	Handlung	Kamera	Ton
1	0:03:56-0:04:20	James Ryan und seine Familie auf dem Friedhof; Zoom u seinen Augen;	Zoom: Halbnah – Detail	Musik, Brandung
2	0:04:20-0:04:34	Omaha Beach; Sandstrand voller schwarzer Stahlhindernissen	Schenk: Himmel-Strand; Einblendung; June 6, 1944, Dog Green Sector Omaha Beach	Wasser
3	0:04:34-0:04:37	Ein Landungsboot fährt durchs Meer	Totale; Frontansicht	Wellen brechen, Wind
4	0:04:37-0:04:45	Wie Einstellung 3	Totale, Seitenansicht, wackelige Handkamera	Wie Einstellung 3
5	0:04:45-	Im Inneren des Landungsboots;	Detail – Halbtotale	Motorengeräusch,

¹³⁹ Dieses Protokoll stützt sich bzw. wurde der der Einfachheit halber größtenteils übernommen von Würstlein, Thomas: *Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm - eine Analyse von Spielbergs "Saving Private Ryan"*, Saarbrücken : Verlag Dr. Müller, 2008. S.86-92

	0:05:15	Millers zitternde Hand, Bewegung durch die stehenden Soldaten		Soldaten übergeben sich
6	0:05:15-0:05:21	Der Bootsführer gibt letzte Anweisungen über die bevorstehende Landung	Nah (Vordergrund Bootsführer), Totale (Hintergrund Meer, weitere Boote)	Sprache
7	0:05:21-0:05:25	Miller gibt letzte Anweisungen	Groß (Vordergrund Miller), Totale (Hintergrund Boote)	Sprache (Befehle), Motorengeräusch, Seegang
8	0:05:25-0:05:32	Sergeant Horvath gibt letzte Befehle	Halbnah	Wie Einstellung 7
9	0:05:32-0:05:38	Miller gibt letzte Anweisungen	Wie Einstellung 7	Wie Einstellung 7
10-15	0:05:38-0:06:07	Soldaten beten, bekreuzigen sich, zucken bei Granateneinschlägen zusammen	Groß/Nah	Motorengeräusche, Soldaten übergeben sich, zunehmender Kampflärm, Trillerpfeife
16-17	0:06:07-0:06:10	Die Rampe des Landungsbootes wird mit einer Kurbel heruntergelassen	Detail	Trillerpfeife, Geräusche der Kurbel, Befehlsfetzen
18	0:06:10-0:06:12	Vorne stehende Soldaten im Boot werden vom feindlichen Feuer getötet	Halbnah, Untersicht	Unvermittelter Anstieg der Lautstärke, Geräusch einschlagender Kugeln
19	0:06:12-0:06:13	Wie Einstellung 18	Nah	Wie Einstellung 18
20	0:06:13-0:06:17	Wie Einstellung 18	Halbnah	Wie Einstellung 18
21	0:06:17-0:06:21	Wie Einstellung 18	Nah/Halbnah	Wie Einstellung 18
22	0:06:21-0:06:27	Deutsche Stellungen beschießen das Boot	Over-the-shoulder-shot, Totale	Maschinenfeuer
23	0:06:27-0:06:29	Miller schickt die Leute über die Seitenwände des Landungsbootes	Nah	Einschläge, Befehlsfetzen
24	0:06:29-0:06:35	Beschuss des Bootes	Totale	Einschläge
25	0:06:35-0:06:38	Soldaten verlassen das Boot über die linke Seite ins Meer	Panorama, Kamera fällt ins Wasser	Unter Wasser, Eintauchgeräusche
26	0:06:38-0:06:39	Soldaten verlassen das Boot über die rechte Seite ins Meer	Wie Einstellung 25	Wie Einstellung 25
27	0:06:39-0:06:42	Unterwasseraufnahme von eintauchenden Soldaten	Halbnah	Gedämpfter Gefechtslärm
28	0:06:42-0:06:43	Gewehr taucht ein und sinkt langsam zum Grund	Nah, Schwenk folgt nach unten	Wie Einstellung 27
29	0:06:43-	Munitionsgurt sinkt zum Grund	Nah, Schwenk folgt	Wie Einstellung 27

	0:06:45		nach unten	
30	0:06:45-0:06:47	Soldaten versuchen, sich von ihrer Ausrüstung zu befreien	Halbnah	Wie Einstellung 27
31	0:06:47-0:06:49	Wie Einstellung 27	Halbnah	Zischen von Kugeln im Wasser
32	0:06:49-0:06:53	Soldat zerrt panisch an seiner Ausrüstung	Nah	Wie Einstellung 31
33	0:06:53-0:06:57	Soldaten werden unter Wasser erschossen	Halbnah	Wie Einstellung 31
34	0:06:57-0:07:02	Soldat aus Einstellung 32 ertrinkt	Nah	Wie Einstellung 31
35	0:07:02-0:07:04	Füße stolpern über den Grund des Meeresboden	Groß	Wie Einstellung 31
36	0:07:04-0:07:15	Kamer hinter Miller, der kämpft sich aus dem Wasser an den Strand	Auf-und Abtauchen der Kamera unter die Wasseroberfläche	Gefechtslärm synchron zur Kameraposition
37	0:07:15-0:07:20	Soldaten inmitten des Chaos am Strand	Wackelige Handkamera	Querschläger
38	0:07:20-0:07:34	Wie Einstellung 38	Halbtotale, Handkamera parallel zu den Soldaten, kurzes Eintauchen ins Wasser	Querschläger von Metall, Pfeifen der Kugeln, gedämpfter Lärm beim Eintauchen ins Wasser
39	0:07:34-0:07:51	Miller rettet einen jungen Soldaten aus dem Wasser, der am Strand sofort erschossen wird	Kamerafahrt Halbnah-Nah	Gefechtslärm
40	0:07:51-0:08:07	Wie Einstellung 39	Kamera verliert Miller aus dem Blick, Suchbewegung Unschärfe	Wasser; Querschläger auf Metall
41	0:08:07-0:08:19	Deutsches Waffe feuert auf den Strand	POV Deutsche Stellung, Totale: Strand	Maschinengewehrfeuer
42	0:08:19-0:08:35	Chaos am Strand	Wackelig, unscharf, falsch belichtet	Querschläger, Befehlsfetzen
43	0:08:35-0:08:39	Wie Einstellung 41	Wie Einstellung 41	Wie Einstellung 41
44	0:08:39-0:08:41	Miller schleppt sich aus dem Wasser, hinter ihm explodiert eine Granate	Amerikanisch	Explosion
45	0:08:41-0:09:00	Explosion reißt einem Soldaten das Bein ab, Miller torkelt benommen und taub an den Strand	Wackelige Handkamera, Nah	Gehörsturz Millers, atmosphärisches Rauschen, Gefechtslärm gedämpft
46	0:09:00-0:09:07	Soldat kauert weinend hinter einem Stahlhindernis	POV Miller, Halbnah	Wie Einstellung 45
47	0:09:07-	Gesicht Miller, er ändert die	Groß	Wie Einstellung 45

	0:09:12	Blickrichtung		
48	0:09:12-0:09:14	Ein Flammenwerfer explodiert, Soldaten brennen	Halbnah	Wie Einstellung 45
49	0:09:14-0:09:15	Wie Einstellung 48	POV Miller, Halbtotale	Wie Einstellung 45
50	0:09:15-0:09:22	Miller erschrickt, Blut spritzt ihm ins Gesicht	Nah	Wie Einstellung 45
51	0:09:22-0:09:31	Ein Soldat trägt im Schock seinen abgerissenen Arm herum	POV Miller	Wie Einstellung 45
52	0:09:31-0:09:41	Miller sieht Soldaten aus einem brennenden Landungsboot rennen, einige stehen in Flammen	Over-the-shoulder-shot, Totale	Wie Einstellung 45
53	0:09:41-0:09:55	Miller setzt seinen Helm wieder auf, Wasser läuft über sein Gesicht	Groß	Ein lauter werdendes Pfeifen kündigt die Rückkehr des Hörsinns an
54	0:09:55-0:09:57	Ein Soldat redet auf den tauben Miller ein	Nah	Wie Einstellung 53
55	0:09:57-0:10:00	Gesicht Miller	Nah	Wie Einstellung 53
56	0:10:00-0:10:03	Soldat aus 54 redet immer noch auf Miller ein	Nah, over-the-shoulder-shot	Gehör kehrt zurück
57	0:10:03-0:10:08	Horvath und Miller geben den Befehl zum Vorrücken	Halbnah, (Gruppe um Miller), wackelige Kameraführung	Sprache; Gefechtslärm
58	0:10:08-0:10:10	Wie Einstellung 57	Halbnah (Gruppe um Horvath), wackelige Kameraführung	Sprache, Querschläger von Metallhindernissen
59	0:10:10-0:10:17	Wie Einstellung 57	Wie Einstellung 57	Wie Einstellung 58
60	0:10:17-0:10:22	Wie Einstellung 57	Wie Einstellung 58	Wie Einstellung 58
61	0:10:22-0:10:24	Wie Einstellung 57	Amerikanisch	Wie Einstellung 58
62	0:10:24-0:10:26	Wie Einstellung 57	Wie Einstellung 58	Wie Einstellung 58
63	0:10:26-0:10:32	Amerikanische Truppen kämpfen sich am Strand vor	Totale, Kamera bewegt sich parallel zu den Truppen	Querschläger, Gefechtslärm; Sprache
64	0:10:32-0:10:58	Amerikanische Truppen kämpfen sich am Strand vor, gehen in Deckung	Halbnah	Wie Einstellung 63
65	0:10:58-0:11:03	Deutsches MG feuert auf den Strand	Totale, over-the-shoulder-shot	Maschinengewehrfeuer
66	0:11:03-0:11:06	Truppen rücken langsam vorwärts	Wie Einstellung 63	Gefechtslärm

67	0:11:06-0:11:14	Ein Verwundeter mit heraushängenden Gedärmen ruft nach seiner Mutter	Halbnah, wackelige Kameraführung	Schreie des Verwundeten
68	0:11:14-0:11:19	Miller rennt zwischen Stahlhindernissen über den Strand	Halbtotale	Sprache; Gefechtslärm
69	0:11:19-0:11:27	Miller fordert einen Sanitäter auf, seine Schreibmaschine wegzuerwerfen und ihm zu folgen	Halbnah	Sprache, Kugeln
70	0:11:27-0:11:34	Wie Einstellung 69	Nah	Wie Einstellung 69
71	0:11:34-0:11:38	Die Gruppe des Sanitäters folgt Miller	Halbnah	Gefechtslärm
72	0:11:38-0:11:40	Ein Verwundeter – Private Briggs – mit blutigen Händen schreit um Hilfe	Nah	Schreie
73	0:11:40-0:11:44	Miller bemerkt Briggs, rennt auf ihn zu	Halbnah-Nah	Einschläge, Querschläger
74	0:11:44-0:11:46	Allgemeines Chaos am Strand	Halbnah	Einschläge
75	0:11:46-0:11:49	Miller zieht den verwundeten Briggs hinter sich her	Halbnah	Explosionen, Gefechtslärm
76	0:11:49-0:11:53	Wie Einstellung 75	Nah	Sprache; Gefechtslärm
77	0:11:53-0:11:59	Ein Soldat fordert Miller auf, mit seinen Männern den Strand zu verlassen, da er den Strand für Panzer räumen soll	Nah	Sprache; Gefechtslärm
78	0:11:59-0:12:03	Wie Einstellung 77	Halbnah	
79	0:12:03-0:12:06	Wie Einstellung 77	Wie Einstellung 77	
80	0:12:06-0:12:10	Miller zieht Briggs auf der Suche nach einem Sanitäter über den Strand. Neben den beiden explodiert eine Granate, die Miller zu Boden wirft	Halbtotale	Gefechtslärm
81	0:12:10-0:12:13	Wie Einstellung 80	Halbnah	
82	0:12:13-0:12:15	Miller zieht Briggs weiter	Explosion verdunkelt das Bild	Explosion
83	0:12:15-0:12:24	Wie Einstellung 82	Ein Toter fällt ins Bild und verdeckt die Sicht	Erneuter Gehörsturz
84	0:12:24-0:12:27	Wie Einstellung 82	Hälfte des Bildes durch Panzersperre verdeckt	Wie Einstellung 83
85	0:12:27-0:12:29	Miller stürzt mit Briggs, bemerkt, dass dieser von der Granate zerfetzt wurde.	Halbtotale	Gehör kommt wieder

86	0:12:29- 0:12:46	Miller und weitere Soldaten sprinten zu einer schützenden Düne direkt unterhalb der deutschen Stellungen	Groß, Kamera folgt den Soldaten	Gefechtslärm; Schreie
87	0:12:46- 0:13:09	Wie Einstellung 86	Wackelige Handkamera	Keuchen und Stimme Millers; Gefechtslärm
88	0:13:09- 0:13:13	Deutsches MG feuert auf den Strand	Over-the-shoulder.shot MG-Schütze	Maschinengewehrfeuer;
89	0:13:13- 0:13:16	Soldaten (darunter Miller) erreichen die Düne, gehen in Deckung. Miller gibt die Lage durch, bis eine Granate den Funker tötet und das Funkgerät zerstört	Totale; Kamera liegt auf dem Boden	Maschinengewehrfeuer, Granaten, Einschläge von Kugeln in Sand
90	0:13:16- 0:14:15	Wie Einstellung 89	Dreck auf der Linse, lange Einstellung, Bewegung statt Schnitt	Sprache
91	0:14:15- 0:14:16	Weitere Soldaten sprinten an die Düne	Halbtotale	Granateneinschläge
92	0:14:16- 0:14:31	Reiben springt hinter die Düne	Halbnah	Sprache, Gefechtslärm;
93	0:14:31- 0:14:39	Sanitäter Wade versorgt einen Verwundeten am Strand	Nah	Sprache, Gefechtslärm
94	0:14:39- 0:14:45	An der Düne: Wade wird gerufen	Wie Einstellung 92	Sprache, Gefechtslärm
95	0:14:45- 0:14:51	Wade versorgt weiter den Verletzten	Halbnah, Blut auf der Linse	Querschläger; Gefechtslärm;
96	0:14:51- 0:14:53	Miller beauftragt Private Mellish, Wade zu holden	Wie Einstellung 90	Sprache, Gefechtslärm
97	0:14:53- 0:15:00	Der Verletzte stirbt, Wade dreht durch	Halbtotale	Einschlag in den Helm des Verletzten
98	0:15:00- 0:15:09	Mellish holt Wade vom Strand. Allgemeines Chaos	Nah, Kamera schwankt	Gefechtslärm
99	0:15:09- 0:15:14	Wie Einstellung 98	Bild steht schräg	Gefechtslärm
100	0:15:14- 0:15:42	Wade erreicht die Düne, Lagebesprechung	Schwankende Kamerabewegung entlang der Düne	Einschläge in die Düne
101	0:15:42- 0:15:45	Besprechung an der Düne, Miller gibt den Befehl, Waffen am Strand einzusammeln	Minimale Verlagerung der Perspektive von Einstellung 100	Sprache, Gefechtslärm
102	0:15:45- 0:15:50	Wie Einstellung 101	Kameraposition wie Endpunkt von Einstellung 100	
103	0:15:50-	Am Strand: Einem Verwundetem	Totale, Schwenk	

	0:15:59	wird die Munition abgenommen	nach unten: Halbtotale	
104	0:15:59- 0:16:02	An der Düne: Horvath fragt Reiben, wo seine Waffe ist	Nah	
105	0:16:02- 0:16:13	Reiben antwortet. Miller ordert Bangalores (Sprengkörper)	Nah	
106	0:16:13- 0:16:22	Bangalores werden herbeigeschafft	Kamera folgt Soldaten auf Bodenhöhe	
107	0:16:22- 0:16:24	Horvath reicht Bangalores weiter	Nah	
108	0:16:24- 0:16:36	Reiben kommt mit Jackson vom Strand zurück. Miller montiert Bangalores	Unkontrollierter Schwenk	Schreie
109	0:16:36- 0:16:42	Jackson kauert nervös hinter der Düne	Zoom auf Gesicht Nah-Groß	Schreie
110	0:16:42- 0:16:49	Wade verarztet einen Verwundeten	Halbnah-Groß	Schreie
111	0:16:49- 0:16:53	Soldaten, darunter Miller, montieren Bangalores	Halbnah	Schreie
112	0:16:53- 0:16:55	Einer der Soldaten bekommt einen Schuss an den Helm, der abprallt...	Groß	Abprallende Kugel
113	0:16:55- 0:16:58	...er erschrickt, nimmt den Helm ab, streicht sich über den Kopf...	Nah	
114	0:16:58- 0:17:00	...bekommt einen Kopfschuss und kippt nach hinten um	Wie Einstellung 111, Kamera folgt herabrollender Leiche	Einschussgeräusch
115	0:17:00- 0:17:04	Soldaten montieren Bangalores	Halbtotale	Vereinzelte MG Salven
116	0:17:04- 0:17:09	Wade verarztet einen Verwundeten	Groß, Schwenk von Gesicht auf Wunde	Wade: "Don't look at it", Schreie
117	0:17:09- 0:17:14	Miller warnt vor Zündung	Nah	
118	0:17:14- 0:17:16	Soldaten ducken sich	Nah, Bild kippt zur Seite als würde die Kamera auch in Deckung gehen	
119	0:17:16- 0:17:20	Bangalores werden platziert	Wie Einstellung 117	
120	0:17:20- 0:17:21	Wade schützt den Verwundeten	Nah	
121	0:17:21- 0:17:23	Bangalores explodieren	Totale, Kamera wackelt	Explosionsgeräusch
122	0:17:23- 0:17:24	Deutsche Soldaten wechseln die Stellung	Halbtotale, Kamera folgt aus der Position vom Strand	

123	0:17:24- 0:17:40	Soldaten stürmen vorwärts	Kamera folgt	
124	0:17:40- 0:18:10	Soldaten stürmen über die Düne, Verwundete werden versorgt	Halbtotale, Perspektive auf das Geschehen von der Düne aus, dann bewegt sich die Kamera mit den Sanitätern entlang der Düne, Nah	Sprache, Schreie, Einschläge in die Dünen
125	0:18:10- 0:18:49	Soldaten gehen hinter einem Betonsockel in Deckung. Miller „bastelt“ einen Spiegel	Handkamera führt Bewegung von Einstellung 123 fort, Kamera wird beschossen	Isoliertes Geräusch von klapperndem Equipment, Pfeifen von Geschossen
126	0:18:49- 0:18:52	Miller beobachtet die deutsche Stellung mittels des Spiegels	POV Miller	Salven des MGs im Spiegel
127	0:18:52- 0:19:04	Miller und Horvath planen das weitere Vorgehen mit Blick in den Spiegel, Miller gibt Anweisungen	Nah	
128	0:19:04- 0:19:06	Soldaten bereiten sich auf einen Vorstoß vor	Halbnah	Befehle
129	0:19:06- 0:19:10	Miller gibt den übrigen Soldaten die Anweisung, Feuerschutz zu geben, die Soldaten gehen in Position	Groß	Befehle
130	0:19:10- 0:19:14	Wie Einstellung 129	Kameraschwenk mit der Bewegung der Soldaten, endet als over-the-shoulder-shot auf der deutschen Stellung	
131	0:19:14- 0:19:15	Miller erteilt den Feuerbefehl	Amerikanisch, wackelige Kameraführung	
132	0:19:15- 0:19:21	Sperrfeuer auf die deutsche Stellung, Soldaten rücken vor	Halbnah	Sperrfeuer auf deutsche Stellung
133	0:19:21- 0:19:25	Soldaten rücken vor, Miller in Deckung	Nah	Wie Einstellung 132
134	0:19:25- 0:19:28	Caparrzo und Mellish feuern auf die deutsche Stellung	Halbnah, Schwenk	Wie Einstellung 132
135	0:19:28- 0:19:32	Miller blickt in den Spiegel	Nah	
136	0:19:32- 0:19:34	Reiben feuert auf die deutsche Stellung	Over-the-shoulder-shot	MP Feuer
137	0:19:34- 0:19:39	Miller blickt erneut durch den Spiegel	Nah	
138	0:19:39-	Miller erteilt weiteren Soldaten	Halbnah	

	0:19:41	den Befehl zum Vorstoß		
139	0:19:41-0:19:43	Wie Einstellung 138	Nah	
140	0:19:43-0:19:49	Erneutes Sperrfeuer auf deutsche Stellung	Nah	Sperrfeuer
141	0:19:49-0:19:51	Wie Einstellung 140	Halbnah	Wie Einstellung 140
142	0:19:51-0:19:55	Sperrfeuer, Soldaten stürmen los	Amerikanisch	Wie Einstellung 140
143	0:19:55-0:19:58	Soldaten stürmen an dem geduckten Miller vorbei	Nah	Wie Einstellung 140
144	0:19:58-0:20:01	Reiben feuert	Over-the-shoulder-shot	Wie Einstellung 140
145	0:20:01-0:20:02	Mellish gibt Feuerschutz	Nah	Gewehrschüsse, Auswurf der Magazine
146	0:20:02-0:20:04	Caparrzo gibt Feuerschutz	Nah	Wie Einstellung 145
147	0:20:04-0:20:07	Der Spiegel ragt um die Ecke	Nah	
148	0:20:07-0:20:12	Miller blickt durch den Spiegel, ruft Jackson	Nah, verwackelt	Gewehrschüsse
149	0:20:12-0:20:21	Miller befiehlt dem Scharfschützen Jackson, zu einem geschützten Krater zu wechseln	Amerikanisch	
150	0:20:21-0:20:24	Jackson küsst sein Umhängekreuz	Nah	Einschläge in unmittelbarer Nähe
151	0:20:24-0:20:27	Miller lenkt die Besatzung der deutschen Stellung ab	Halbnah	Geschosseinschläge
152	0:20:27-0:20:28	Jackson setzt sich in Bewegung	Nah	Wie Einstellung 151
153	0:20:28-0:20:30	Miller springt in Deckung, Jackson rennt los	Halbnah	Wie Einstellung 151
154	0:20:30-0:20:33	Deutsche Soldaten bemerken Jackson, feuern auf ihn	Halbtotale	Wie Einstellung 151
155	0:20:33-0:20:37	Jackson rennt zum Krater, einschlagende Kugeln umgeben ihn	Schwenk folgt der Bewegung Jacksons	MG Feuer, Einschläge
156	0:20:37-0:20:44	Miller und Horvath liegen in Deckung	Nah	
157	0:20:44-0:20:49	Jackson betet und zielt	Groß, Kamera bewegt sich entlang des Gewehrlaufs auf Jacksons Auge zu	Jacksons Gebet
158	0:20:49-0:20:50	Finger betätigt Abzug	Detail, Zoom	Schuss
159	0:20:50-0:20:52	Deutscher MG-Schütze wird getroffen	Over-the-shoulder-shot	Schuss
160	0:20:52-	Betende Soldaten am Strand	Halbnah	

	0:21:01			
161	0:21:01-0:21:07	Betender Soldat mit Rosenkranz	Zoom Nah – Groß	Soldaten beten
162	0:21:07-0:21:12	Jackson betet und schießt	Zoom Detail – Groß	Gebet Schuss
163	0:21:12-0:21:14	MG Stellung explodiert, ein deutscher Soldat stürzt die Klippe herab	Over-the-shoulder-shot	
164	0:21:14-0:21:19	Amerikaner schießen auf den herabstürzenden Soldaten	Halbtotale	Gewehrschüsse
165	0:21:19-0:21:20	Miller schaut fassungslos zu	Nah	Wie Einstellung 164
166	0:21:20-0:21:21	Soldaten schießen weiter	Amerikanisch	Wie Einstellung 164
167	0:21:21-0:21:22	Deutscher bricht tot zusammen, Blut spritzt aus seinem Mund	Nah	Wie Einstellung 164
168	0:21:22-0:21:25	Soldaten feuern immer noch	Totale	Wie Einstellung 164
169	0:21:25-0:21:28	Miller gibt an den Strand weiter, dass der Durchgang frei ist	Groß	Wie Einstellung 164
170	0:21:28-0:21:31	Horvath steht auf	Nah, Schwenk auf Horvath	
171	0:21:31-0:21:36	Er stürmt los, Miller und Soldaten folgen	Halbnah	
172	0:21:36-0:21:39	Amerikanische Soldaten stürmen die deutschen Stellungen	Schärfe auf Hintergrund, im Vordergrund stürmen Soldaten vorbei	MG-Feuer
173	0:21:39-0:21:43	Wie Einstellung 172	Schwenk vom Strand – Panorama – auf die Soldaten	Schüsse, Einschläge
174	0:21:43-0:22:05	Gefecht mit deutschen Soldaten	Handkamera parallel direkt hinter Frontlinie	Schüsse, Einschläge
175	0:22:05-0:22:56	Millers Trupp rückt auf einen Bunker vor, ein Flammenwerfer wird eingesetzt	Lange Handkameraeinstellung	Klappern von Ausrüstungsgegenständen, Gewehrschüsse
176	0:22:56-0:23:00	Der Bunker explodiert, brennende Soldaten springen aus den Schießscharten in die Tiefe. Amerikanische Soldaten stellen das Feuer ein und lassen sie verbrennen	Totale	Auflodern der Flammen
177	0:23:00-0:23:03	Wie Einstellung 176	Nah	
178	0:23:03-0:23:06	Wie Einstellung 176	Nah	Lodernde Flammen
179	0:23:06-	Vorrückende Amerikaner und	Schwenk zwischen	

	0:23:15	Deutsche im Gefecht	den Linien	
180	0:23:15-0:23:19	Wie Einstellung 179	Leichte Aufsicht	
181	0:23:19-0:23:35	Deutsche ergeben sich, werden erschossen, es herrscht Chaos	Schwenk, Kamera folgt einer Gruppe Soldaten	
182	0:23:35-0:23:48	Flüchtende Deutsche werden niedergemacht	Totale	Gewehrschüsse
183	0:23:48-0:23:55	Wie Einstellung 182	Hektische Schwenks	Wie Einstellung 182
184	0:23:55-0:24:02	Horvath befiehlt, das Feuer einzustellen	Nah	Wie Einstellung 182
185	0:24:02-0:24:06	Miller gibt per Funk die Einnahme der Stellung bekannt	Groß	
186	0:24:06-0:24:08	Horvath blickt sich um	Nah	
187	0:24:08-0:24:12	Zwei Deutsche kommen mit erhobenen Händen heran	Halbtotale	Gefechtslärm ebbt langsam ab
188	0:24:12-0:24:13	Zwei amerikanische Soldaten laufen auf sie zu	Halbtotale	Wie Einstellung 187
189	0:24:13-0:24:16	Deutsche kommen näher, rufen laut	Kamerabewegung	Wie Einstellung 187
190	0:24:16-0:24:33	Die amerikanischen Soldaten erschießen sie, lachen, plündern die Leichen	Unkontrollierte Kamerabewegung, Schwenks	Wie Einstellung 187
191	0:24:33-0:24:38	Miller, der den Vorfall gesehen, hat, blickt mit ernster Miene	Groß	Wie Einstellung 187
192	0:24:38-0:24:43	Ein US-Soldat wirft eine Granate in einen Bunker, Explosion	Unkontrollierter Kameraschwenk	Wie Einstellung 187
193	0:24:43-0:24:57	Caparrzo schenkt Mellish einen Dolch der Hitlerjugend, Mellish steht scheinbar unter Schock	Schwenk	Wie Einstellung 187
194	0:24:57-0:25:01	Caparrzo schweigt betroffen. Leichen werden durchsucht	Nah	
195	0:25:01-0:25:22	Mellish bricht weinend zusammen	Nah – Groß, Kamerabewegung ans Gesicht	Schluchzen von Mellish, Gefechtslärm klingt ab
196	0:25:22-0:25:47	Horvath füllt Erde in eine Dose mit der Aufschrift „Normandy“ und packt sie zu den anderen Dosen in sein Gepäck	Groß, Schwenk von den Händen aufs Gesicht	Schluchzen von Mellish, abklingender Gefechtslärm
197	0:25:47-0:26:20	Millers Hand zittert, er trinkt aus seiner Flasche blickt auf den Strand, (wie in seiner ersten Szene)	Schwenk Hand-Gesicht (Groß), dann Zoom auf die Augen (Detail)	Musik setzt ein. Horvath: “That’s quite a view“. Miller: “Yes it is. Quite a view.“
198	0:26:20-0:26:32	Leichen und Ausrüstung liegen in der von Blut rot gefärbten Brandung und am Strand	Schwenk	Musik, Rauschen der Brandung

199	0:26:32-0:26:37	Wie Einstellung 198	Halbnah	Wie Einstellung 198
200	0:26:37-0:26:44	Wie Einstellung 198	Groß, leichter Schwenk	Wie Einstellung 198
201	0:26:44-0:27:21	Kamera fährt langsam über den Strand und näher an eine der Leichen; der Name auf dem Rucksack des Toten lautet Ryan S.	Ruhige Kamerafahrt über den Strand, extreme Aufsicht, endet auf der Leiche - Groß	Wie Einstellung 198

8.3 Flags of Our Fathers

Nr.	Zeit	Kamera	Handlung	Ton
1	0:25:29-0:25:33	Totale, Aufsicht (Vogelperspektive)	Schwenk vom Berg der Insel aus über die vor Iwo Jima lagernden amerikanischen Kriegsschiffe und den Strand	Musik, bedrohlich; Kanonenschüsse
2	0:25:34-0:25:40	Totale, Aufsicht (Vogelperspektive)	Aufnahme der Kriegsschiffe aus einem über die Szenerie fliegenden Flugzeug/Helikopter	Musik, bedrohlich; Flugzeuglärm
3	0:25:41-0:25:44	Totale/Halbtotale? Normalsicht	Die Kriegsschiffe fahren auf dem Wasser Richtung Iwo Jima	Musik; Wasserrauschen
4	0:25:45-0:25:48	Halbnah/Nah? Hoch	Die Soldaten stehen mit dem Rücken zur Kamera auf einem fahrenden Boot, sie blicken alle nach vorne	Wasserrauschen, Flugzeuglärm
5	0:25:49-0:25:52	Nah, Hoch	Schwenk von vorne über die Soldaten, Aufnahme ihrer starren Gesichter	Musik, Wasserrauschen, Flugzeuglärm
6	0:25:53-0:25:54	Nah, Normalsicht	Nahaufnahme aus der Mitte der Soldaten, im Vordergrund eine Waffe, dahinter die Köpfe der Soldaten	Musik, Wasserrauschen,
7	0:25:55-0:25:57	Nah, Normalsicht	Nahaufnahme des Soldaten Bradley, er dreht sich um und blickt nach oben	Musik, Flugzeuglärm
8	0:25:58-0:25:59	Totale, Untersicht	Flugzeuge fliegen über die Kamera hinweg	Musik, Flugzeuglärm
9	0:25:59-0:26:00	Nah, Normalsicht	Zurück zu Soldat Bradley, der den Flugzeugen nachblickt	Musik, Flugzeuglärm
10	0:26:00-0:26:02	Halbtotale? Normalsicht	Blick nach vorne über die Köpfe der Soldaten hinweg Richtung Iwo Jima, den Flugzeugen nach	Musik, Flugzeuglärm
11	0:26:03-0:26:04	Nah, Hoch	Aufnahme der Soldaten, sie beginnen, die Riemen ihrer Helme zu schließen	Musik, Flugzeuglärm
12	0:26:04-0:26:05	Groß, Normalsicht	Nahaufnahme des besorgt blickenden Soldaten Bradley	Musik, Wasserrauschen
13	0:26:05-0:26:11	Totale, Aufsicht	Schwenk über den Strand, an dem bereits viele Schiffe ankern, immer mehr	Musik, bedrohlich, Flugzeuglärm

			kommen hinzu. Flugzeuge fliegen über die Insel, Soldaten stürmen den Strand, Panzer fahren herum	
14	0:26:12-0:26:15	Amerikanisch, Normalsicht	Soldaten laufen auf den Strand, zwei tragen eine schwere Kiste, im Hintergrund sind Panzer und noch mehr Soldaten zu sehen	Rufe aus dem Hintergrund: „Los, los, los, los...“ Marschmusik (?), Flugzeuglärm
15	0:26:16-0:26:17	Amerikanisch, Hoch	Blick vom Boot aus auf die Rückseite der Soldaten, sie stürmen vom Boot auf den Strand	Musik, Rufe: „...schnell, bewegt euch und zieht die Köpfe ein!“
16	0:26:18-0:26:20	Amerikanisch, Untersicht	Rückansicht eines Jeeps, der vom Boot fährt, Soldaten laufen nebenher	Musik,
17	0:26:20-0:26:23	Halbtotale	Soldaten laufen;	Musik, Motor
18	0:26:23-0:26:23	Amerikanisch	Soldaten laufen an den Strand	Musik
19	0:26:23-0:26:26	Totale	Soldaten die an den Strand laufen	Musik
20	0:26:26-0:26:30	Trashcan shot	Trashcan Shot; Soldaten springen vom Boot; Untersicht	Musik, Sprache (Rufe)
21	0:26:30-0:26:33	Totale	Boote werden entladen (von Menschen und Kriegsmaschinen)	Musik, Sprache
22	0:26:33-0:26:36	Untersicht (/Halbtotale?)	Ladeklappe öffnet sich; Soldaten laufen los;	Musik, Sprache
23	0:26:36-0:26:38	Nah	Hinteransicht; Soldaten laufen vom Boot;	Musik; Sprache; Schritte (laufen);
24	0:26:38-0:26:42	Aufsicht	Soldaten laufen auf den Strand und gehen in Stellung;	Musik, Sprache,
25	0:26:42-0:26:44	Aufsicht;	Soldaten laufen auf den Strand und gehen in Stellung;	Musik, Sprache
26	0:26:44-0:26:47	Trashcan shot	Soldaten laufen; Untersicht;	Musik, Sprache; Stiefel im Sand
27	0:26:47-0:26:51	Hinteransicht; Halbnah;	Soldaten gehen in Stellung / Deckung;	Musik, Sprache;
28	0:26:51-0:26:54	Totale	Soldaten laufen auf den Strand und gehen in Stellung;	Musik, Flugzeug
29	0:26:54-0:26:56	Totale	Soldaten gehen in Deckung/Stellung	Musik
30	0:26:56-0:26:58	Nah	Soldat sieht sich um	Musik klingt aus
31	0:26:58-0:27:02	Nah	Soldat fragt wo die zweite ist;	Sprache
32	0:27:02-0:27:03	Nah	Soldat von 30 sagt er sieht sie nicht	Sprache
33	0:27:03-0:27:05	Nah	Soldaten gehen in Schussbereitschaft	Sprache
34	0:27:05-	(Super)Totale	Over-The-Shoulder; erste Soldaten gehen	Waffen werden

	0:27:08		los;	geladen;
35	0:27:08-0:27:13	Totale	Erste Gruppe die losgeht von vorne;	Schritte im Sand
36	0:27:13-0:27:17	Amerikanisch	Soldaten in Deckung beobachten erste Gruppe Schussbereit;	
37	0:27:17-0:27:26	Untersicht, Amerikanisch	Verwackelte Aufnahme; Weitere Soldaten steigen vom Boot; (die Zweite)	Sprache (Rufe), Flugzeug;
38	0:27:26-0:27:29	Amerikanisch	Soldaten gehen unsicher über das Land	Waffe wird geladen
39	0:27:29-0:27:36	Aufsicht; Halbtotale	Zweite geht in Stellung, Soldat meint „er hat sich verfahren“	Sprache
40	0:27:36-0:27:44	Halbtotale; Aufsicht	Soldat fragt Iggy warum die nicht schießen; Iggy meint vielleicht sind sie alle tot;	Sprache
41	0:27:44-0:27:44	Untersicht; Halbtotale	Iggy dreht sich zu „Doc“ Bradley um	Sprache
42	0:27:44-0:27:47	Groß	Doc sieht zu Iggy hoch	Sprache
43	0:27:47-0:27:48	Untersicht; Halbtotale,	Iggy fragt Doc ob er glaubt, dass die Japaner alle tot sind;	Sprache
44	0:27:48-0:27:50	Halbtotale	Iggy sieht zurück auf das Feld;	Sprache (im Hintergrund)
45	0:27:50-0:27:52	(Super)Totale	Soldaten gehen weiter über das Feld;	
46	0:27:52-0:27:57	Totale;	Ansicht Japaner: Bodenluke öffnet sich; (zuerst schwarzes Bild, dann sieht man die Soldaten, versteckt von Grashalmen)	Schritte
47	0:27:57-0:28:01	Supertotale; Ansicht Japaner;	Weitere Luke öffnet sich; die Waffen werden bereit gemacht; over-the-shoulder shot	Schritte
48	0:28:01-0:28:05	Over the shoulder	Weitere Luke und Waffe; over the shoulder shot;	Schritte
49	0:28:05-0:28:07	Vorderansicht; Nah;	Man erkennt nichts unter dem getarnten Ausblick der Luke;	Schritte
50	0:28:07-0:28:10	Over-the-Shoulder	Ansicht Japaner; Amerikaner gehen auf ihr Versteck zu;	
51	0:28:10-0:28:17	Halbtotale; Aufsicht	Die Truppe die hinten in Deckung gewartet hat bekommt den Befehl loszugehen was sie auch tun;	Sprache; Waffen laden;
52	0:28:17-0:28:18	Totale	Soldaten stehen auf; gehen los;	Sprache; Schritte; Waffen die geladen werden;
53	0:28:18-0:28:20	Halbtotale; Froschperspektive	Soldaten gehen los;	Sprache, Schritte;
54	0:28:20-0:28:24	Supertotale	Soldaten rücken vor;	Schritte
55	0:28:24-0:28:27	Over the Shoulder	Kanone der Japaner wird ausgefahren	Rattern der Kanone

56	0:28:27- 0:28:30	Groß	Kanone aus 55 von vorne	Rattern der Kanone;
57	0:28:30- 0:28:33	Over the shoulder; (/Supertotale)	Sicht der Japaner aus dem Berg über den Strand	
58	0:28:33- 0:28:37	Groß	Japaner richten Waffe auf die Amerikaner; man sieht nur die Waffe;	
59	0:28:37- 0:28:40	Over the shoulder; (/Supertotale)	Weitere japanische Kanone wird in Stellung gebracht;	Knattern
60	0:28:40- 0:28:44	Froschperspektive;	Luke direkt unter den Amerikanern; Soldaten gehen darüber hinweg; merken es nicht;	Schritte
61	0:28:44- 0:28:47	Supertotale	Amerikaner rücken vor	Schritte
62	0:28:47- 0:28:50	Over-the- shoulder; (Totale)	Japaner aus 46 beginnen von ihren Verstecken aus zu schießen; Amerikaner sind in die Falle gelaufen;	Schüsse
63	0:28:50- 0:28:51	Froschperspektive;	Japaner aus 60 schießt	Schüsse
64	0:28:51- 0:28:52	Over-the- shoulder	Japaner aus 62 schießt	Maschinengewehrfeuer;
65	0:28:52- 0:28:54	Groß	Waffe schießt; Seitenansicht	Schüsse
66	0:28:54- 0:28:56	Amerikanisch	Soldaten werden getroffen; sterben;	Schüsse; Schreie
67	0:28:56- 0:28:58	Over-the- shoulder / Supertotale	Kanone wird abgefeuert;	Kanonenschuss
68	0:28:58- 0:29:00	Totale	Kanone schlägt auf	
69	0:29:00- 0:29:01	Over the shoulder/ Supertotale	Weitere Kanone wird abgeschossen	Kanonenschuss
70	0:29:01- 0:29:02	Totale	Kanone trifft Soldaten;	Einschlag der Kanone; Explosion;
71	0:29:02- 0:29:03	Groß	Maschinengewehr von vorne	Maschinengewehrfeuer;
72	0:29:03- 0:29:05	Over-the- Shoulder; Groß	Maschinengewehre aus den Verstecken; Soldaten gehen zu Boden	Maschinengewehrfeuer
73	0:29:05- 0:29:07	Amerikanisch	Soldaten werden getroffen	Schüsse; Schreie; Querschläger
74	0:29:07- 0:29:09	Totale	Klappen der Landungsboote öffnen sich; Mehr Amerikanier kommen auf der Insel an	Schüsse; Maschinengewehrfeuer; Wasser; Schreie
75	0:29:09- 0:29:12	Totale	Amerikanische Soldaten laufen unter Beschuss von den Booten zum Strand	Schüsse; Explosionen;

				Wasser; Schreie
76	0:29:12-0:29:13	Halbtotale	Amerikaner ziehen Kanone aus dem Wasser;	Schüsse; Schreie; Wasser;
77	0:29:13-0:29:16	Totale	Schlachtfeld	Explosionen, Schüsse; Schreie
78	0:29:16-0:29:17	Groß	Maschinengewehr der Japaner aus dem Versteck	Maschinengewehrfuer;
79	0:29:17-0:29:20	Totale	Soldaten werden getroffen, gehen zu Boden; Granaten schlagen ein	Explosion, Maschinengewehrfuer; Schreie
80	0:29:20-0:29:21	Verwackelte Kamera	Kriegsgeschehen	Schreie, Schüsse;
81	0:29:21-0:29:24	Over-the-shoulder; Halbnah	Amerikaner schießen auf den Berg	Schüsse; Kanone; Gefechtslärm;
82	0:29:24-0:29:26	Trashcan shot	Kamera ist im Wasser; Man sieht im Hintergrund die Soldaten an den Strand laufen;	Wasser; Rufe
83	0:29:26-0:29:29	Nah	Soldat schießt mit Maschinengewehr; sieht kurz weg; wird am Kopf getroffen und ist tot;	Schreie; Schüsse; Explosionen
84	0:29:29-0:29:31	Over the shoulder; (/Supertotale)	Japaner feuern Kanone ab	Kanonenschuss
85	0:29:31-0:29:34	Over-the-shoulder; Amerikanisch; Totale	Amerikaner schießen vom Boot aus zurück	Schüsse; Kanonenfeuer;
86	0:29:34-0:29:36	Totale, Rückansicht	Soldaten laufen an den Strand; Soldat wird von hinten erschossen;	Schüsse; Rufe
87	0:29:36-0:29:39	Over the shoulder; (/Supertotale)	Japanische Kanone	Kanonenschuss
88	0:29:39-0:29:45	Totale	Kanone schlägt ein; neben Doc der einen Soldaten der keinen Unterleib mehr hat versorgen will;	Kanoneneinschlag; Sprache;
89	0:29:45-0:29:48	Verwackelte Kamera, Untersicht;	Soldaten laufen	Schüsse, Schritte (Getrampel)
90	0:29:48-0:29:50	Over-the-shoulder;	Sicht aus dem japanischen Versteck; Maschinengewehr; sicht ist durch Gras versperrt;	Maschinengewehrfuer;
91	0:29:50-0:29:52	Detail	Lauf des Maschinengewehrs der Japaner; aus dem Versteck	Maschinenfeuer
92	0:29:52-0:29:53	Totale	Schlachtfel; Kanonen schlagen ein;	Explosionen
93	0:29:53-0:29:55	Totale	Kanonen schlagen ein; Schlachtfeld;	Schüsse; Explosionen; Schreie
94	0:29:55-	Totale	Kanone schlägt ein; Bild ist kurz schwarz	Kanoneneinschlag,

	0:29:57		von aufgewühlten Sand; Soldaten auf dem Schlachtfeld;	Schreie; Schüsse;
95	0:29:57-0:30:01	Trashcan shot	Kamera ist teils unter Wasser; Untersicht von Soldaten die im Wasser sind; fast nichts außer Wasser zu erkennen;	Wasser; Schreie; Schüsse;
96	0:30:01-0:30:03	Over the shoulder; (/Supertotale)	Kanone aus 84 schießt	Kanonenschuss
97	0:30:03-0:30:06	Over-the-shoulder; Amerikanisch; Totale	Boot aus 85 wird getroffen und geht in Flammen auf;	Explosion
98	0:30:06-0:30:12	Amerikanisch, Handkamerafahrt von unten nach oben;	Verwundeter wird weggetragen; Doc redet ihm gut zu	Sprache; Gefechtslärm;
99	0:30:12-0:30:15	Amerikanisch	Vorderansicht Doc; Verwundeter wird weggetragen	Schüsse; Schreie;
100	0:30:15-0:30:18	Aufsicht; Groß	Kurze Point of View von Doc; Blick über den Boden; abgetrennte Körperteile;	Schüsse; Schreie
101	0:30:18-0:30:20	Nah	Schnitt auf Doc;	Schüsse; Schreie
102	0:30:20-0:30:22	Nah	Verstümmelte Leiche am Boden	Maschinengewehrfeuer; Schreie
103	0:30:22-0:30:24	Over the shoulder; (/Supertotale)	Japaner schießen mit Maschinengewehr vom hohen Standpunkt aus; (aus 57?)	Maschinengewehrfeuer;
104	0:30:24-0:30:26	Totale	Soldaten am Strand werden getroffen	Schüsse
105	0:30:26-0:30:27	Totale; Froschperspektive	Soldaten laufen über den Strand auf die Kamera zu; Kamera schwenkt nach oben; Flugzeuge fliegen über einen hinweg	Schritte; Schüsse; Flugzeug
106	0:30:27-0:30:31	Totale	Schützengraben; Soldaten versuchen den Schüssen auszuweichen	Schüsse; Kanonenschüsse;
107	0:30:31-0:30:34	Nah	Schützengraben von der Seite;	Sprache; Schüsse, Explosionen
108	0:30:34-0:30:36	Halbnah	Mike gibt Befehle	Sprache; Schüsse;
109	0:30:36-0:30:38	Nah	Soldaten zielen	Gefechtslärm;
110	0:30:38-0:30:41	Halbtotale	Soldat steht mit dem Rücken zur Kamera; Eine Kanonenkugel trifft ihn; Dreck und Gedärme fliegen herum; da wo der Soldat stand ist nun nichts mehr;	Explosion
111	0:30:41-0:30:44		Wie 62	
112	0:30:44-0:30:45	Nicht klar zu erkennen;	Granate schlägt ein; Dreck wird hoch gewirbelt;	Explosion
113	0:30:45-0:30:47	Groß	Japanische Waffe von vorne; Man sieht in den Lauf	Schüsse

114	0:30:47-0:30:51	Trashcan Shot	Soldaten im Wasser; Chaos;	Schreie; Wasser
115	0:30:51-0:30:53	Halbtotale	Soldaten versuchen Jeep wegzuschreiben, der im Sand stecken geblieben ist;	Explosionen, Schreie; Schüsse;
116	0:30:53-0:30:54	Groß	Waffe von vorne	Maschinengewehrfeuer;
117	0:30:54-0:30:56	Froschperspektive; Halbtotale	Soldat wird getroffen und fällt;	Schüsse;
118	0:30:56-0:30:57	Halbnah	Soldat zielt und schießt mit Maschinengewehr; Ansicht von vorne;	Maschinenfeuer;
119	0:30:57-0:31:00	Nah	Japanische Luke steht unter Beschuss	Schüsse die abprallen;
120	0:31:00-0:31:01	Halbnah	Amerikaner Ansicht von hinten;	Rufe; Explosion
121	0:31:01-0:31:02	Totale	Berg Suribachi unter Beschuss	Explosionen
122	0:31:02-0:31:03	Groß	Waffe die schießt von vorne	Schüsse
123	0:31:03-0:31:05	Groß	Hinteransicht; Soldat wird am Kopf getroffen;	Schuss und Treffer;
124	0:31:05-0:31:06	Groß	Amerikanische Kanone von der Seite; wird abgefeuert und nachgeladen;	Schuss; Metall
125	0:31:06-0:31:07			
126	0:31:07-0:31:10	Halbtotale	Panzer wird getroffen; Bild ist voller Feuer;	Explosion
127	0:31:10-0:31:13	Totale	Amerikanische Soldaten auf dem Schlachtfeld	Gefechtslärm;
128	0:31:13-0:31:20	Vogelperspektive;	Kampfflugzeug fliegt über die Insel hinweg und feuert	Flugzeuggeräusche, Schüsse;
129	0:31:20-0:31:21	Over the shoulder; Amerikanisch/ Totale	Japaner schießen auf das Flugzeug	Schüsse; Flugzeug
130	0:31:21-0:31:23	Totale	Soldat läuft und springt in Schützengraben	Schüsse;
131	0:31:23-0:31:29	Medium Shot	Schützengraben; Soldaten schießen;	Schüsse; Sprache;
132	0:31:29-0:31:31	Totale	Japanische Luke Ansicht; unter Beschuss,	Schüsse; Explosionen
133	0:31:31-0:31:35	Medium Shot	Schützengraben	Schüsse; Sprache;
134	0:31:35-0:31:38	Halbnah	Schützengraben Seitenansicht	Sprache; Explosion;
135	0:31:38-0:31:42	Halbnah bis Amerikanisch	Soldat läuft los um die Luke „auszuschalten“	Sprache; Explosionen;
136	0:31:42-0:31:46	Verwackelt; Unklar; Trashcan shot?	Soldat läuft;	Schüsse; Sprache

137	0:31:46-0:31:47	Amerkanisch	Soldaten im Schützengraben; Sie haben Ladehemmung	Sprache; Schüsse;
138	0:31:47-0:31:50	Totale	Hinteransicht; Soldat läuft zur Luke; Bild wird von „aufgewühlten“ Dreck eingenommen; Soldat wird fast von Kanone getroffen;	Schüsse, Explosionen;
139	0:31:50-0:31:54	Medium Shot	Soldaten im Schützengraben geben ihm Feuerschutz	Schüsse; Sprache;
140	0:31:54-0:31:57	Trashcan shot?	Soldaten laufen	Schritte;
141	0:31:57-0:31:59	Amerikanisch	Soldat aus 135 immer noch am weg zur Luke	Schüsse;
142	0:31:59-0:32:02	Medium Shot /Amerikanisch	Schützengraben läuft los	Sprache (Schreie); Schüsse;
143	0:32:02-0:32:05	Totale; Sehr verwackelt	Soldat aus 135 kommt neben der Luke an;	Schüsse;
144	0:32:05-0:32:08	Halbtotale	Soldaten aus Schützengraben gehen in Deckung	Schüsse; Schreie
145	0:32:08-0:32:09	Nah	Soldat holt Granate aus der Tasche	Schüsse;
146	0:32:09-0:32:12	Nah	Kamerafahrt (verwackelt; über den Schützengraben der Amerikaner)	Schüsse, Schreie;
147	0:32:12-0:32:13	Groß; Verwackelt	Soldat aus 135;	
148	0:32:13-0:32:17	Amerikanisch	Soldat wirft Granate in die Luke, dreht sich weg; man hört Japaner schreien;	Schreie;
149	0:32:17-0:32:18	Totale	Luke; Granate explodiert; Rauch und Feuer kommt raus;	Explosion
150	0:32:18-0:32:23	Amerikanisch	Soldat in Deckung; steht nach der Explosion auf und schießt in die Luke	Schüsse
151	0:32:23-0:32:24	Nah	Soldat schießt	Schüsse;
152	0:32:24-0:32:32	Nah	Soldaten in Schützengraben; Soldat läuft zurück in den Schützengraben; sagt es ist „clear“	Explosionen; Sprache
153	0:32:32-0:32:35	Nah	Japaner schießen weiter aus der Luke; Man sieht die Waffe	Maschinengewehrf euer;
154	0:32:35-0:32:36	Nah	Amerikaner im Schützengraben; andere kommen hinzu	Einschüsse
155	0:32:36-0:32:38	Nah	Wie 153	Schüsse
156	0:32:38-0:32:40	Nah	„I thought you said it was clear“	Sprache;
157	0:32:40-0:32:44	Nah	Schützengraben unter Beschuss	Sprache; Gefechtslärm
158	0:32:44-0:32:45	Nah	Schützengraben	Gefechtslärm;
159	0:32:45-0:32:47	Nah	Schnelle Kamerafahrt; Rückseite des Grabens	Gefechtslärm;

160	0:32:47-0:32:48	Nah	Japaner schießen weiter aus Luke	Maschinengewehrfeuer;
161	0:32:48-0:32:54	Nah	Schützengraben Lindberg bekommt Befehl; Soldaten zieheln auf Japaner	Sprache; Schüsse;
162	0:32:54-0:32:56	Nah	Lindberg schaut auf; (vom anderen Ende) Ira neben ihm	Sprache; Schüsse;
163	0:32:56-0:32:57	Nah	„Light it up!“	Sprache; Schüsse;
164	0:32:57-0:33:08	Nah	Ira sagt er gibt ihm Feuerschutz; Lindberg meint es schießen schon genug;	Sprache; Schüsse
165	0:33:08-0:33:11	Nah	Befehl er soll die Japaner in Brand setzen;	Sprache; Schüsse
166	0:33:11-0:33:12	Nah	Lindberg läuft los	Schüsse; Sprache
167	0:33:12-0:33:16	Nah	Köpfe der Soldaten im Schützengraben; Lindbergs Füße	Schüsse;
168	0:33:16-0:33:17	Groß	Ira zielt	Schüsse; Sprache
169	0:33:17-0:33:21	Nah	Schwenk Vorder und Rückansicht; Lindberg zündet den Bunker/die Luke an	Entzündendes Feuer
170	0:33:21-0:33:24	Medium Shot	Unteransicht von Lindberg	Flammenwerfen;
171	0:33:24-0:33:23	Amerikanisch	Schützengraben läuft los	Sprache;
172	0:33:23-0:33:24	Medium Shot	Soldaten am Weg zur Luke; Unteransicht	Explosion
173	0:33:24-0:33:27	Nah	Lindberg von hinten;	Feuer
174	0:33:27-0:33:32	Totale	Schwenk; Luke unter Flammen „Beschuss“; Beim hinteren Ausgang kommen die Flammen heraus;	Feuer; Schreie
175	0:32:34-0:33:34	Over-the-Shoulder-shot	Lindberg	Wie 174
176	0:33:34-0:33:36	Halbtotale	Brennende japanische Soldaten rennen aus dem Bunker;	Schreie, Schüsse;
177	0:33:36-0:33:36	Totale	Amerikaner tauchen auf und schießen auf sie; Unteransicht	Schüsse; Schreie
178	0:33:36-0:33:39	Totale	Wie 177; Japaner gehen zu Boden;	Schüsse, Schreie;
179	0:33:39-0:33:42	Nah	Amerikaner schießen, nähren sich dem Bunker;	Schüsse;
180	0:33:42-0:33:43	Halbtotale	Unteransicht; Amerikaner schießen in den Bunker	Schüsse
181	0:33:43-0:33:48	Amerikanisch	Schießen in den Bunker; laufen weiter; ein weiterer Soldat schieß noch einmal mit dem Maschinengewehr in den Bunker;	Maschinengewehr
182	0:33:48-0:33:50	Aufsicht	Soldat schießt auf die (toten) Japaner am Boden	Maschinengewehr

183	0:33:50-0:33:52	Halbtotale	Amerikaner läuft weiter; Schwenk auf den Toten, noch brennenden am Boden	Schreie
184	0:33:52-0:33:54	Amerikanisch	Ira von hinten am Boden in Deckung; Zweiter Soldat kommt hinzu;	
185	0:33:54-0:33:58	Nah	„Is this a bad battle or what?“ „It’s a slaughter“, zweiter Soldat steht wieder auf und läuft los;	Sprache; Gefechtslärm (Hintergrund)
186	0:33:58-0:34:00	Amerikanisch/ Nah	Ira von hinten; zweiter Soldat läuft los; Man sieht nur die Beine; wird von Granate getroffen;	Granateneinschlag
187	0:34:00-0:34:04	Amerikanisch	Ira von vorne; duckt sich; und wird von etwas am Kopf getroffen; er erschreckt;	Explosion
189	0:34:04-0:34:05	Groß	Er dreht sich um um zu sehen was es war, dass ihn getroffen hat;	Gefechtslärm
190	0:34:00-0:34:08	Groß	Es ist der Kopf des Soldaten der eben noch neben ihm war;	Gefechtslärm
191	0:34:08-0:34:16	Groß	Ira verzweifelt/ angewidert/entsetzt. Steht auf und läuft los;	Sprache; Gefechtslärm
192	0:34:16-0:34:21	Amerikanisch, verwackelt	Schützengraben; Kameraschwenk über den Graben	Gefechtslärm; Sprache
193	0:34:21-0:34:24	Halbtotale	Panzer taucht auf;	Gefechtslärm; Panzer
194	0:34:24-0:34:29	Nah	Soldat freut sich über den Panzer; (Verstärkung) „Get those tanks over here“	Sprache; Gefechtslärm
195	0:34:29-0:34:30	Halbtotale	Panzer wird von Kanone getroffen und explodiert	Explosion
196	0:34:30-0:34:33	Amerikanisch	Soldaten sehen hilflos zu und werden von Dreck getroffen	Schreie; Gefechtslärm
197	0:34:33-0:34:36	Totale	Brennender Panzer	Gefechtslärm; Flammen;
198	0:34:36-0:34:39	Nah/Amerikanisch	Schützengraben erhält Befehl auch ohne Panzerschutz loszulaufen und tut dieses	Schreie;
199	0:34:39-0:34:42	Halbtotale	Soldaten von 198 laufen; schwenk zu Leiche am Boden;	Gefechtslärm
200	0:34:42-0:34:45	Over-the-shoukder shot; Supertotale	Ansicht Japanische Kanone; schießt; Im Hintegrund Boote stehen in Flammen	Schuss
201	0:34:45-0:34:50	Weitaufnahme	Schiff wird getroffen; Flugzeug fliegt über die Schiffe hinweg	Explosion; Flugzeug
202	0:34:50-0:34:58	Vogelperspektive/ Supertotale	Point of View Pilot des Flugzeugs; Fliegt auf den Berg zu und feuert;	Schüsse; Flugzeugmotor
203	0:34:58-0:35:32	Von Amerikanisch bis Supertotale	Kamerafahrt; Untersicht auf das Flugzeug; dann schwenk zu Doc und Iggy die einen Verwundeten über das Schlachtfeld tragen; um sie herum wird weiter gekämpft; sie werden beinahe von Granate getroffen; Dreck fliegt herum; Im Hintergrund brennen Schiffe etc.	Sprache; Flugzeugmotor; Gefechtslärm; Explosionen;

204	0:35:32-0:35:34	Supertotale	Bild wird von Dreck blockiert, dass eine Granate aufwirbelt;	Sprache; Sand; Gefechtslärm
205	0:35:34-0:35:37	Supertotale	Berg Suribachi; Davor die kämpfenden Soldaten / das Schlachtfeld	
206	0:35:37-0:35:39	Amerikanisch / Aufsicht	Soldat steht am Panzergewehr und schießt	Schüsse
207	0:35:39-0:35:41	Nah	Iggy und Doc tragen den Verwundeten	
208	0:35:41-0:35:43	Nah/ Aufsicht	Aufsicht auf Verwundete am Strand die verarztet werden; (POV Doc?)	
209	0:35:43-0:35:44	Over the shoulder; Supertotale	Japanische Kanone feuert weiter	Kanonenschüsse
210	0:35:44-0:35:45	Totale	Panzer der gerade den Strand erreicht wird von Kanone getroffen und fliegt in die Luft;	Explosion
211	0:35:45-0:35:46	Amerikanisch	Iggy und Doc erschrecken und werden von dem aufgewühlten Dreck getroffen (stehen also nah an dem Panzer)	Explosion; Stimme schreit „Keep moving“
212	0:35:46-0:35:48	Totale	Explodierter Panzer (rauchender Panzer)	Wie 211
213	0:35:48-0:35:49	Amerikanisch	Wie 211	Wie 211
214	0:35:49-0:35:51	Nah	Weiterer Panzer fährt an den Strand; man sieht nur die untere Seite; Er fährt über eine Leiche hinweg;	Panzerotoren; Befehl im Hintergrund
215	0:35:51-0:35:53	Nah	Verwackelter Schnitt zu Doc	Wie 214
216	0:35:53-0:35:54	Nah	Wie 214	
217	0:35:54-0:35:58	Nah / Totale	Iggy schaut entsetzt, geht aus dem Bild; Im Hintegrund laufen die Soldaten den Hügel hinauf;	Gefechtslärm (Hintergrund)
218	0:35:58-0:36:00	Groß	Gesicht eines Soldaten von der Seite; Hinter ihm wird gefeuert;	Schüsse;
219	0:36:00-0:36:02	Halbtotale	Verwundete am Strand werden versorgt;	Sprache „Weg et you out of here pal“
220	0:36:02-0:36:06	Totale	Schlachtfeld; Kanone wird abgefeuert; Gegnerische schlägt ein;	Gefechtslärm
221	0:36:06-0:36:08	Totale	Leichen am Strand/im Wasser	Wellen brechen; Gefechtslärm
222	0:36:08-0:36:11	Amerikanisch / Nah	Iggy und Doc heben den Verwundeten auf ein Boot	Gefechtslärm
223	0:36:11-0:36:14	Amerikanisch/ Nah	Vier Soldaten heben einen weiteren Soldaten auf und tragen ihn zu den Booten	Wellen brechen; Gefechtslärm
224	0:36:14-0:36:17	Amerikanisch	Verwundeter wird auf Boot gehoben;	Wasser; Schüsse, Gefechtslärm;

225	0:36:17- 0:36:21	Halbnah	Schwenk über die Tote die zur Hälfte am Strand und zur Hälfte im Wasser liegen	Wellen brechen; Schüsse im Hintergrund
-----	---------------------	---------	--	---

Abstract

Ein jeder glaubt zu wissen wie Krieg auszusehen hat. Wenn man sich nun einen Kriegsfilm ansieht, hat man demnach eine gewisse Erwartungshaltung. Mit welchen Mitteln versuchen Filmemacher ihren Zuschauern ein möglichst authentisches Erlebnis zu liefern? Können filmische Mittel, Krieg überhaupt gerecht werden? Diese Arbeit beschäftigt sich mit diesen Fragen. Aufgrund ausgewählter Szenen der Filme *The Longest Day* (USA, 1962), *Saving Private Ryan* (USA, 1996) und *Flags of Our Fathers* (USA, 2006) werden die sogenannten „Realismuseffekte“ herausgefiltert und erforscht. Mit Hilfe mehrerer Authentizitätsdefinitionen, unter anderem von Helmut Lethen und Manfred Hattendorf, wird die Grenze zwischen Realität und Fiktion ausgeforscht und beantwortet. Zudem wird das Genre *Kriegsfilm* bzw. der Begriff *Combatfilm* näher erläutert am Beispiel von Jeanine Basingers *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre* (Basinger,2003.).

Everyone thinks to know what war should look like. So, if we watch a war movie, we have certain expectations. Which instruments use filmmakers to create an authentic experience? Isn't realism in movies a contradictory per se? This thesis deals with these issues, with the help of selected scenes from the movies *The Longest Day* (USA, 1962), *Saving Private Ryan* (USA, 1996) and *Flags of Our Fathers* (USA, 2006), the so-called "Reality effects" are filtered out and researched. With assistance from different definitions about authenticity, from authors like Helmut Lethen or Mandref Hattendorf, the line between reality and fiction will be explored. Moreover the genre *war movie* or rather *Combatfilm* shall be explained more precisely leaned on Jeanine Basinger's book *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre* (Basinger,2003.).

Lebenslauf

Marion Katharina Hummer-Niedermayr

geboren am 20. Februar 1988 in
Vöcklabruck/Oberösterreich

1994-1998	Volksschule Schwanenstadt
1998-2008	Bundesgymnasium Vöcklabruck
2008-2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2009 -2013	Angestellte bei Kima Cinemas Vienna GmbH & Co Nfg. KG
2014-	Angestellte beim Künstlerhaus Wien