



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Darstellung von männlichem Kriegstrauma im
amerikanischen Film der Nachkriegszeit am Beispiel von
,*The Best Years of Our Lives*‘(1946) und ,*Crossfire*‘
(1947)“

verfasst von / submitted by

Charlotte Schwarz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 344 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtstudium Unterrichtsfach English
Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde und
Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinem Betreuer Professor Dr. Frank Stern danken, der mir, und zahlreichen anderen Student*innen durch seine Lehrveranstaltungen an der Universität Wien in Zusammenarbeit mit dem Metro Kino Wien, die Welt des amerikanischen Film Noir eröffnet hat.

Besonders möchte ich meinen Eltern danken, die mich mein ganzes Studium hindurch unterstützt und begleitet haben und mich in schwierigen Zeiten an meine Fähigkeiten und mein Ziel erinnerten.

Meiner Schwester will ich ebenfalls für ihre Begleitung auf meinem bisherigen Weg danken. Sie ist die Person, die mir immer wieder neue Perspektiven eröffnet und deren Meinung und Freundschaft ich so schätze.

Auch meiner Tante möchte ich an dieser Stelle für ihre moralische Unterstützung danken. Vor allem mit ihren Carepaketen hat sie maßgeblich zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen.

Zuletzt will ich all jenen danken, die mich im Laufe meines Studiums unterstützt haben und jenen, die auch in Zukunft den Weg mit mir teilen wollen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Methodenkapitel.....	9
2.1. ‚The Best Years of Our Lives‘ (1946) William Wyler.....	11
2.2. ‚Crossfire‘ (1947) Edward Dmytryk.....	13
Filmanalyse	15
3. Problematiken der Demobilisierten	16
3.1. Manifestation von Kriegstrauma.....	19
3.2. Identitätsverlust.....	23
3.3. Aggression und Gewalt.....	30
3.4. Fazit	34
4. Trauma und Beziehungen.....	36
4.1. Beziehung zur Zivilgesellschaft.....	37
4.2. Homosoziale Beziehungen	43
4.2.1. Hierarchische Beziehungen.....	47
4.2.2. Vater-Sohn Beziehung	49
4.3. Fazit	52
5. Rezeption und Heteronormative Beziehung.....	53
5.1. Dominante Fiktion	55
5.2. Rolle der Frau	60
5.3. Positionierung von Männlichkeit.....	65
5.4. Fazit	68
6. Resümee und Ausblick	69
7. Didaktische Aufarbeitung	73
8. Literaturverzeichnis	75
Abstract	79

1. Einleitung

Die Fotografie von Alfred Eisenstaedt die 1945 am Time Square in New York entstanden ist, zeigt einen heimkehrenden Matrosen der US-Marine der eine Krankenschwester im Arm hält und küsst. Dieses Foto gilt als Ausdruck der allgemeinen Stimmung der Erleichterung einer ganzen Nation. Es ist eine Momentaufnahme, die nur eine begrenzte Sichtweise zulässt. Dagegen ist der amerikanische Hollywoodfilm, der in den direkten Nachwehen des Zweiten Weltkriegs entsteht, ist eine einzigartige Quelle die wie keine andere die gesellschaftliche Veränderung der amerikanischen Zivilgesellschaft vermag aufzuzeigen. Nicht alleine die Darstellung des männlichen Kriegstraumas ist hier von Relevanz, sondern auch die historische Einbettung und die wechselseitigen Einflüsse zwischen Film und Gesellschaft. Die Frage von Männlichkeit und ihrer Konstruktion ist insbesondere in den letzten Jahren durch eine erhöhte Sensibilität und die Etablierung von neuen Studienrichtungen wie ‚gender-studies‘ vermehrt in den Fokus der Öffentlichkeit getreten. Die Welt des Films der späten 1940er Jahre bietet aufgrund seiner einerseits starken, als auch fragilen Männlichkeitsdarstellung ein sehr gutes Forschungsumfeld. Während sich die bisherige Forschung, zur Aufarbeitung von männlichem Kriegstrauma amerikanischer Soldaten im Film, hauptsächlich auf den Zeitraum nach dem Vietnamkrieg begrenzt, wird die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg oft vernachlässigt. Mit der Erforschung der Männlichkeit, vor allem im zeitgenössischen Film der 1940er bis 1950er Jahre setzen Kaja Silverman¹ und Stella Bruzzi² einen Fokus auf die Darstellung im Film Noir und im social-problem Film, zu dem auch die für diese Arbeit ausgewählten Filme zählen. Mein Interesse am Film wurde mit der Einführung in die Sphäre des Films dieser Zeit, durch die Lehrveranstaltungen von Professor Stern noch intensiviert und auf die sozialen und historischen Strukturen gelenkt welche einem Film unterliegenden, und welche die Darstellung und den Umgang mit realen Problemen im Film beeinflussen.

Besonderes die Dekonstruktion dieser Darstellungen von soziokulturellen Konstrukten wie dem sozialen Geschlecht, liegen mir aufgrund meiner Beschäftigung mit Cultural Studies, während meines Studiums am Herzen. Aus diesem Grund ist es mein Ziel in

¹ Silverman, Kaja. *Male subjectivity at the margins* (New York/London 1992).

² Bruzzi, Stella. *Bringing up Daddy. Fatherhood and masculinity in post-war Hollywood* (London 2005).

dieser Arbeit, die in den Filmen ‚*The Best Years of Our Lives*‘ (1946) und ‚*Crossfire*‘ (1947) dargestellten sozialen Konstrukte zu dekonstruieren und die Relevanz für das zeitgenössische Publikum darzulegen. Dabei konzentriere ich mich auf die Darstellung von männlichem Kriegstrauma und seinen Auswirkungen. Dabei sollen die Strategien offengelegt werden, welche dargestellt werden, um ein durch Trauma beschädigtes männliches Ego, zu reorganisieren und zu rekonstruieren. Meine These geht davon aus, dass die homosozialen Beziehungen der Soldaten, die durch Kriegserfahrungen entstanden sind, als Vehikel der Rehabilitation und Resozialisation dienen innerhalb welcher, die Identität des Individuums wiederaufgebaut wird. Diese Beziehungen stehen jedoch innerhalb einer heteronormativen, patriarchalen Struktur was bedeutet, dass erst der Übergang in eine heterosexuelle Beziehung ein Wiedereintritt in die Zivilgesellschaft erfolgreich sein kann. Diese Rückkehr zur Struktur der Kernfamilie, dem Idealbild des durchschnittlichen weißen Amerikas, soll Publikum der späten 1940er Jahre ihre Sorgen um mögliche aufkommende Problematiken nehmen, die durch Veteranen verursacht werden könnten. In seinem Buch ‚*Soldier to civilian. Problems of readjustment*‘ beschreibt George Pratt 1944 die drei größten Probleme der Wiedereinpassung der Soldaten in der Gesellschaft. Diese sind der Verlust der früheren Identität, der im Krieg angeeigneten strikten Ordnung und der kameradschaftlichen Beziehungen.³ Die Darstellung dieser Probleme in den ausgewählten Filmen wird unter anderem anhand von Freuds Theorien zur Psychoanalyse und Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ aufgearbeitet.⁴ Wobei der systematische Filmanalyse nach Korte⁵ Folge geleistet werden soll. Der Aufbau der Arbeit spiegelt den Prozess wider, den die Veteranen nach ihrer Heimkehr durchlaufen müssen. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Trauma, die veränderte Funktion in ihren Beziehungen und die Bedingungen, die sie erfüllen müssen, um wieder Teil der friedlichen Zivilgesellschaft zu werden. Schließlich soll erörtert werden, in wie weit die verantwortlichen Regisseure dem Druck der gesellschaftlichen und moralischen Norm nachgeben, um den Forderungen des Publikums zu genügen und den Film zu einem kommerziellen Erfolg zu machen. Die Ansätze und Strategien der Wiedererlangung von Sicherheit, und der Aufbau des

³ Pratt, George K. *Soldier to civilian. Problems of readjustment* (NY/London 1944) 35.

⁴ Vgl. Connell, Raewyn. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*. In: Kortendiek, Beate; Lenz, Ilse. u.a. (Hrsg.) *Geschlecht und Gesellschaft*. Bd 8. (4., durchges. und erw. Aufl. Wiesbaden 2015)

⁵ Korte, Helmut. *Einführung in die Systematische Filmanalyse* (Berlin 2010).

männlichen Egos werden durch Sequenzen des Filmes direkt herausgearbeitet und analysiert und sollen den Spielfilm als historische Quelle greifbar machen.

2. Methodenkapitel

Beide Filme werden in der Literatur unterschiedlichen Genres mehr oder weniger klar zugeordnet. Etliche Filme aus den Jahren 1946-1950, unter anderem auch ‚*The Best Years of Our Lives*‘ sind zwar nicht im Kanon des Film Noirs enthalten, dessen Einfluss hinsichtlich der Machart des Filmes zeichnet sich jedoch auf die Anführer der box office Einnahmen deutlich ab.⁶ Außerdem können sie als ‚social problem films‘ also soziale Problemfilme bezeichnet werden, da die Regisseure bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse und persönliche Probleme als dramatisches Werkzeug verwenden um moralische, politische und ideologische Aussagen über soziale Missstände zu tätigen und oftmals Lösungsansätze anbieten.⁷ Mit der Entstehungszeit in der unmittelbaren Nachkriegszeit, steht das Thema der Reintegration von Veteranen in der Gesellschaft klar im Fokus und bedient sich der stilistischen Wandlung welche sich in Hollywood vollzieht, dem Noir Stil. Man kann von Noir als Phänomen ausgehen da es ein mehrdimensionalen Ansatz ist der visuell und thematisch Einfluss in den Filmen der Zeit findet, dessen Definition jedoch nicht fixierbar ist.⁸ Beim Noir Stil handelt es sich um ein gesellschaftliches und historisch beeinflusstes Konstrukt, welches im Nachhinein definiert wurde und dessen Merkmale der Zuordnung sowie dessen Status unter Filmtheoretikern wie Cineasten noch immer umstritten sind.⁹ Daher lege ich mich auf Einordnung der gewählten Filme für diese Arbeit als ‚sozial problem‘ Film mit Noir Elementen fest. Denn sowohl Filme ‚*The Best Years of Our Lives*‘ als auch ‚*Crossfire*‘, sind Ausdruck von existentieller Entfremdung und dienen als Projektionsfläche für die Ängste, Sehnsüchte und Wünsche einer Gesellschaft.¹⁰

Während die subjektive Wahrnehmung eines Filmes beim Betrachten variiert, liegt es im Interesse der wissenschaftlichen Forschung vorhandene, naturalisierte Strukturen und Darstellung im Film durch eine Analyse zu fixieren und aufzuzeigen, und sie im

⁶ Vgl. Park, William. What is film noir? (Lanham/Bucknell University 2011) 82.

⁷ Vgl. Rotskoff, Lori. Love on the rocks: Men, women, and alcohol in post-World War II America (Chapel Hill/University of North Carolina 2002) 211.

⁸ Vgl. Krutnik, Frank. In a lonely street: film noir, genre, masculinity (London/New York 1991) 25.

⁹ Vgl. Ebd. 15.

¹⁰ Vgl. Maltby, Richard. Film Noir: The politics of the maladjusted text. In: Journal of American Studies 18(1) (1984) 49-71, hier 50.

nächsten Schritt dank dieser Objektivierung zu dekonstruieren. Bei der Analyse eines audiovisuellen Mediums wie des Filmes, stellen die zentralen Untersuchungsbereiche oft einander überschneidende Felder dar. Die Filmrealität mit Inhalt und Form, die Bezugsrealität des Kontextes welches die Frage nach der Relevanz des dargestellten Themas aufgreift und in ein Verhältnis zu realen Problemen und deren Bedeutung stellt und die Wirkungsrealität welche die Rezeption der Filme beschreibt.¹¹ Diese Dimensionen meiner Analyse sollen in Zusammenhang mit den wichtigsten Theorien zur Trauma- und Männerforschung gebracht werden. In den 1980er Jahren beginnt sich die Forschung, von feministischen Theorien inspiriert, mit der Position und Darstellung des Mannes in der Gesellschaft auseinander zu setzen. Raewyn Connell gilt als Gründerfigur dieser Bewegung. Auf seine Theorien, die durch etliche wissenschaftliche Aufarbeitungen bis zum heutigen Tag erweitert werden, stützt sich der Aufbau meiner Arbeit. In diesem Zusammenhang soll jedoch nicht nur die Position des Mannes, sondern im Verhältnis dazu, die Position der Frau im Film aufgearbeitet werden, um eine strukturelle Veränderung der heteronormativen amerikanischen Nachkriegsgesellschaft aufzuzeigen. Sie ist nämlich die maßgebliche Grundlage für die gesellschaftliche Entwicklung, hin zu der strengen patriarchalen Norm der 1950er Jahre.

¹¹ Korte, Systematische Filmanalyse, 23-29.

2.1. ‚The Best Years of Our Lives‘ (1946) William Wyler

Der Spielfilm ‚*The Best Years of Our Lives*‘ wird in der zeitgenössischen wie gegenwärtigen Rezeption als einer der prägendsten Filme gehandelt der sich der Reintegration von amerikanischen Veteranen in die befriedete Gesellschaft der USA widmet. Als ein beständiges Thema welches im Alltag der Amerikaner und Amerikaner*innen dieser Zeit auftaucht, die Frage nach der Bewältigung der Kriegstraumata welche die Soldaten als makabres Andenken mit in die Heimat brachten, als auch die Frage, ob eine Reintegration in eine Gesellschaft des Friedens ohne weiteres möglich sei.

Produzent Samuel Goldwyn, wurde auf den Artikel ‚*The Way Home*‘ aufmerksam gemacht, der in der 1944 Ausgabe des ‚*Time Magazine*‘ publiziert worden war und welcher ihm die Immanenz der Problematik der Veteranen vor Augen führte. Zumal erregte MacKinlay Kantors Buch ‚*Glory for Me*‘ seine Aufmerksamkeit. Eine fikionalisierte Geschichte als poetische Erzählung im Blankvers verfasst, die von drei Veteranen handelt und deren Ankunft in ihrer Heimat nach dem 2. Weltkrieg begleitet. Diese Geschichte des späteren Pulitzer Preis¹² Gewinners, diente als Vorlage für das Drehbuch von ‚*The Best Years of Our Lives*‘. Dieses wurde vom amerikanischen Dramatiker und Drehbuchautoren Robert Emmet Sherwood¹³ in Absprache mit Wyler verfasst. Mit dem Wissen, dass Robert E. Sherwood maßgeblich in dem Aufbau der amerikanischen Propagandamaschine während der 1930er Jahre beteiligt war, liegt die Überlegung nahe inwiefern diese Erfahrung in die Gestaltung des Drehbuchs miteinfließt.¹⁴ Der Regisseur William Wyler hatte schon vor dem Zweiten Weltkrieg mit Goldwyn Erfolge wie ‚*Wuthering Heights*‘ (1939) produziert. Während des Krieges

¹² 1956 gewann er ihn für „Andersonville“, eine fiktionale Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Bürgerkrieg

¹³ Sherwood war schon mit 26 Jahren einer den führenden Filmkritikern des Landes und stellte sich die nächsten achtzehn Jahre seiner Karriere außerdem als umworbener Autor und vor allem Drehbuchautor heraus. Er verfasste Theaterstücke unter anderem für den Broadway und entwickelte einige davon in erfolgreiche Filme weiter wie ‚*Der versteinerte Wald*‘ (1936) und ‚*Idiot's Delight*‘ (1939). Mit der filmischen Adaption der 1938 erschienenen literarischen Vorlage von Daphne du Maurier erlangte Robert E. Sherwood mit dem Film ‚*Rebecca*‘ (1940), in Zusammenarbeit mit Alfred Hitchcock, große Bekanntheit in der Filmbranche und wurde schnell zum bestbezahlten Drehbuchautoren Hollywoods. Goldwyns Engagement für die Adaption von Kantors Buch ‚*Glory for me*‘ brachte ihm einen Academy Award für ‚Bestes Drehbuch‘ ein. Vgl. Hyman Alonso, Harriet. Robert E. Sherwood: The playwright in peace and war. (Amherst/ University of Massachusetts 2007) 3.

¹⁴ Das Drehbuch unterscheidet sich stark von der literarischen Vorlage in dieser will Al seinen gutbezahlten Job bei der Bank kündigen, Homer ist ein psychoneurotischer Spastiker der versucht sich das Leben zu nehmen und Fred versucht trotz der Untreue seiner Frau die Ehe aufrecht zu erhalten. Vgl. Kozloff, Sarah. *The Best Years of Our Lives*. (London/New York 2017). 38., Vgl. Etges, *The Best War Ever?*, 165.

verpflichtete sich Wyler bei der Armee und wurde nach Europa geschickt wo er zwei Dokumentationen für die Army Air Force drehte.¹⁵ Als er 1945 in die USA zurückkehrt war er ein traumatisierter, verwundeter Veteran der sich in der Gesellschaft fremd und isoliert fühlte. Aus diesem Grund lag ihm die filmische Verarbeitung Sherwoods Drehbuches besonders am Herzen. Eine Tatsache die sich auch in der Authentizität der Darstellungen von Veteranen und deren Problemen in der Gesellschaft bemerken lässt.¹⁶ Aus diesem Grund sollten auch die Darsteller möglichst authentisch in ihrer Rolle als Veteran oder Frau eines solchen sein, um vom Publikum akzeptiert zu werden und eine Identifikation zu ermöglichen. Bei der Auswahl der Darsteller suchten die Verantwortlichen vor allem Leute, die entweder Erfahrungen in der Kriegsmaschinerie gemacht hatten und sie in den Film miteinbringen konnten oder aber Schauspieler die schon zuvor Soldaten dargestellt hatten. Die bekannteren Gesichter des Films waren Fredric March (Al Stephenson), der seit den 1920ern Hauptdarsteller in Film und auf der Bühne war und davor selbst im 1. Weltkrieg in der Artillerie gekämpft hatte. Myrna Loy (Milly Stephenson) war schon in der Stummfilmära ein Star gewesen, hatte sich doch während des 2. Weltkrieges zurückgezogen und für das Rote Kreuz gearbeitet während sie auf die Rückkehr ihres hochdekorierten Verlobten wartete. Dana Andrews (Fred Derry) hatte schon zuvor Hauptrollen in einer Reihe von Kriegsfilmen wie ‚*The Purlpe Heart*‘ (1944) gespielt und war zur Zeit des Drehs von ‚*The Best Years of Our Lives*‘ bei Goldwyn unter Vertrag. Trotzdem er keine Erfahrung beim Militär hatte, hatte sein Bekanntheitsgrad in Rollen eines Veteranen das Publikum dazu gebracht ihn trotzdem in dieser Rolle zu akzeptieren. Auch Teresa Wright (Peggy Stephenson), Virginia Mayo (Marie Derry) und Cathy O'Donnell (Wilma Cameron) die im Film Homers Kindheitsliebe gab, standen bei Goldwyn unter Vertrag. Während Wright schon zuvor mit Wyler zusammengearbeitet hatte, stellte dieser Film für die eher unerfahrene Mayo und O'Donnell das Sprungbrett ihrer Karrieren dar. Harold Russel (Homer) war es, der sein Debut als Schauspieler mit diesem Film feierte. Vor allem die Auswahl an männlichen Schauspielern sollte ein möglichst

¹⁵ ‚*The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress*‘ (1944), ‚*Thunderbolt*‘ (1947) Dabei erlitt er einen Nervenschaden, der ihn auf einem Ohr gänzlich taub, auf dem anderen hörgeschädigt und mit schweren Gleichgewichtsproblemen zurückließ, woran auch seine Auszeichnung mit der ‚Legion of Merit‘ 1946 nicht änderte. Die neue Technik des Dokumentarfilms findet auch Einzug in ‚*The Best Years of Our Lives*‘ besonders in der ersten Szene als die drei Veteranen im Flugzeug über ihre Heimat fliegen. Vgl. Kozloff, *The Best Years*, 36f.

¹⁶ Vgl. Ebd.

realitätsgetreues Bild herstellen. Trotz der größtenteils unbekannten Besetzung konnte der Film einen kritischen und finanziellen Erfolg verbuchen.¹⁷

2.2. ‚Crossfire‘ (1947) Edward Dmytryk

Auch für diesen Film war es wichtig dem Publikum zu ermöglichen sich mit den Protagonisten als Veteranen zu identifizieren. Dies spiegelt sich auch in der Wahl der Schauspieler. Samuel Levene war schon seit 1936 auf der amerikanischen Kinoleinwand zu sehen, ob er aufgrund seiner jüdischen Herkunft für die Rolle des Opfers Mr. Samuels gecastet wurde, geht aus der Literatur zwar nicht hervor, kann jedoch aufgrund der Namensähnlichkeit durchaus angenommen werden. Robert Ryan (Sergeant Montgomery) war schon vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs bei RKO¹⁸ unter Vertrag. Zusammen mit dem Autor der literarischen Vorlage „the brick foxhole“ Richard Brooks diente er bei den ‚Marines‘ und hatte, laut der Erzählungen des Produzenten Adrian Scott, den Part des rassistischen Veteranen schon von Anfang an ins Auge gefasst. Die Rolle spielte er für das Publikum so überzeugend, dass er in Folge nur noch für ähnliche Charaktere und Typen gecastet wurde. Im Nachhinein sollte er diese Rolle des Montgomery deshalb bedauern da er nie den Helden spielen würde.¹⁹ Robert Mitchum (Sergeant Keeley) hatte 1945 seinen Durchbruch in Hollywood geschafft und wurde für die Rolle als junger Soldat in ‚The Story of G.I. Joe‘- ‚Schlachtgewitter am Monte Cassino‘ (1945) von der Academy mit der Nominierung als bester Nebendarsteller geehrt. Ende der 1940er hatte er sich zu einem der prägendsten Hauptdarstellern in vielerlei Genres etabliert und war die ideale Wahl für die Rolle des Sergeant Keeley.²⁰ Das Produktionsteam unter Leitung des Produzenten Adrian Scott und des Regisseurs Edward Dmytryk, hatte es geschafft das Drehbuch mit einem Budget von nur 550.000 Dollar innerhalb von 20 Tagen umzusetzen und die Produktion komplett fertig zu stellen. Im Vergleich, dem Produktionsteam von ‚The Best Years of Our Lives‘ standen knappe 3 Millionen Dollar

¹⁷ Vgl. Ebd., 28.

¹⁸ Radio-Keith-Orpheum Pictures Inc. auch Radio Pictures Inc. , Amerikanische Filmproduktions- und -verleihfirma In: Encyclopaedia Britannica Online, online unter <<https://www.britannica.com/topic/RKO-Radio-Pictures-Inc>> (30.12.2019)

¹⁹ Vgl. Scott, Adrian. "You can't do that" Thought control in the U.S.A., The film, the actor. Conference by Hollywood Arts, Sciences & Professions Council 5 (Los Angeles 1947) 327. In: Holt, Jennifer. Hollywood and politics caught in the Cold War „Crossfire“(1947). In: Film & History 31(1) (2001) 6-12, hier: 7.

²⁰ Vgl. Althen, Michael, Robert Mitchum. Seine Filme, sein Leben (München 1986) 173.

zur Verfügung.²¹ Zu diesem Zeitpunkt hatte Dmytryk schon 23 Filme wie ‚*Murder My Sweet*‘ (1945) oder ‚*Cornered*‘ (1946) gedreht und war in Hollywood als Mr. RKO bekannt.²²

Das Drehbuch basiert auf Richard Brooks Novelle ‚*The Brick Foxhole*‘ (1945) das sich besonders mit dem psychischen Folgen des Krieges auseinandersetzt. Der Sub Plot ist auch hier ein Mord, nur, dass es kein Jude ist, der von einem Soldaten erschlagen wird, sondern ein Homosexueller. In diesem Buch verarbeitet Brooks sein persönliches Erlebnis eines solchen Falls während seiner Zeit beim Militär. Bei Dmytrys Ankündigung dieses Buch in einen Film umzuwandeln, der gegen die Unterdrückung und Diskriminierung von Minoritäten gerichtet sein sollte, bekam das RKO Studio, für das er arbeitete von Joseph Breen, dem Vorsitzenden der *Production Code Administration* folgendes Memo.

We have read the novel *The Brick Foxhole* and as you can well understand, the story is thoroughly and completely unacceptable on a dozen or more counts. It also goes without saying that any motion picture even remotely along the lines of the novel could not be approved.²³

Aus diesem Grund beschlossen die Verantwortlichen die Motivation für den Mord, der von einem der Soldaten aus unbegründetem Hass begangen wird von Sexualität auf Religion umzulegen. Und so wurde aus dem homosexuellen, ein jüdisches Opfer.²⁴ Diese Änderung sollte dem Drehbuchautoren John Paxton²⁵ seine einzige Academy Award Nominierung einbringen. Trotz des geänderten Gegenstandes, war die Rezeption des ‚Social Problem Film‘ im Noir Stil sehr umstritten denn er thematisierte nun offen die Problematik des ansteigenden Antisemitismus und der Intoleranz in

²¹ Vgl. Maltby, Richard. *Film Noir: The politics of the maladjusted text*. In: *Journal of American Studies* 18(1) (1984) 49-71, hier: 67./ Vgl. Holt, *Hollywood and politics*, 7.

²² Vgl. Holt, *Hollywood and politics*, 6.

²³ Margaret Herrick Library, Special Collections, MPAA files on *Crossfire* (RKO) zitiert in: Holt, *Hollywood and politics*, 7.

Dieses Memo zeigt, dass die USA und vor allem Hollywood noch nicht dazu bereit waren Homophobie offen zu thematisieren. Homosexualität war bis 1944 in den USA verboten, und auch der *Production Code* hatte eine klare Regelung keine ‚sexuelle Perversion‘ zu zeigen. Wie in Billy Wilder’s *Lost Weekend* war Homosexualität auch im ersten Drehbuch von ‚*Crossfire*‘ durch eine andere Charakteristik ausgetauscht worden. Vgl. Field, Amanda J. *Evading the issue: Hollywood and the social problem film* (Gosport 2015) 11.

²⁴ Es ist ersichtlich, dass obwohl der Film abgeändert wurde gewollt oder ungewollt noch immer Spuren der eigentlichen Thematik von Homosexualität zu entdecken sind. Vgl. Koresky, Michael. *Queer & now & then: 1947*. Hg. von: *Film at Lincoln Center*, 09.05.2018, online unter <<https://www.filmcomment.com/blog/queer-now-1947/>> (8.12.2019).

²⁵ Auch John Paxton hatte schon im Vorfeld mit Scott und Dmytryk zusammengearbeitet.

Amerika.²⁶ Jedoch sollte ‚Crossfire‘ als einer der letzten Filme zum social-problem Drama gehören, denn in Hollywood unterzog sich wieder einem Wandel und während 1947 noch ein Drittel aller Hollywoodproduktionen einen Missstand thematisierten hatte man schon 1948 weitgehend von Filmen mit einer sozialkritischen Botschaft abgelassen. Hollywood „went into a full-scale retreat from message pictures and prestige-level social problem dramas“. ²⁷

Filmanalyse

Der Spielfilm kann einer individuellen und kollektiven Identitätsbildung dienen, fühlt sich das Publikum angesprochen und nimmt es den Film an, kann angenommen werden, dass er die Ängste und Hoffnungen der Gesellschaft widerspiegelt. ²⁸

Im Amerika der späten 1940er Jahren ist das die Demobilisierung von Millionen Soldaten und deren Rückkehr in die Heimat. Die Anforderung an die Filme, die in Hollywood entstehen ist klar festgelegt, sie sollen dem Publikum zeigen, dass der Großteil der Veteranen erfolgreich in die Zivilgesellschaft wiedereingeführt werden kann. Der minimale Prozentsatz, der diese Ordnung stört wird bestraft. Gleichzeitig wird versucht das Stigma das Traumatisierten anhängt zu relativieren und den heldenhaften Soldaten als produktiven und friedlichen Bürger darzustellen der sein seelische Erschütterung überwinden, und in der Zivilgesellschaft zum Erfolg werden könne.²⁹ Doch dramatisierte Darstellungen in Massenmedien wie Film müssen immer hinterfragt werden und bieten sich so als Streitgegenstand zur Erforschung der darin enthaltenen Ideologie, Propaganda und Intention des Regisseurs an. Denn Darstellungen und Reproduktionen von Glaubenssätzen und Mythen von Männlichkeit

²⁶ Außerdem lässt der Film, betrachtet man ihn mit dem Hintergrundwissen um die literarische Vorlage, viele Momente der homosexuellen Thematik durch Kameraführung, und Einstellungen erahnen, oft wirkt es sogar als könne man das Wort ‚jüdisch‘ durch ‚homosexuell‘ ersetzen. Vgl. Holt, Hollywood and politics, 6.

²⁷ Vgl. Schatz, Thomas. Boom and Bust: American Cinema in the 1940s. In: Harpole, Charles (Hrsg.) History of the American cinema. (Berkeley/ London/ University of California 1997) 386. In: Holt, Hollywood and politics, 8.

²⁸ Vgl. Glowatz, Wiebke. Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften. Eine Studie am Beispiel des Spielfilms „Taking Sides – Der Fall Furtwängler“. (ungedr. Dissertation Universität Düsseldorf 2009) 24.

²⁹ O’Neill, William I. (Hrsg.) American society since 1945. (Chicago 1969) 5. In: Edgerton, Gary. Revisiting the recordings of wars past: Remembering the documentary trilogy of John Huston. In: Studlar, Gaylyn und Desser, David (Hrsg.). Reflections in a male eye. John Huston and the American experience. (Smithsonian Institution/Washington/London 1999) 44.

haben durchaus Auswirkungen auf die reale Welt.³⁰ Durch die Masse die es erreicht, ist es möglich die zeitgenössische Wahrnehmung und die kollektive Erinnerung einer Gesellschaft zu beeinflussen. Damit wird der Film zum Träger und Vermittler von Bedeutung innerhalb einer Gesellschaft und gewinnt nach und nach auch einen historischem Wert.³¹

Aus diesem Grund ist die Objektivierung und Fixierung einer solchen Quelle durch eine Analyse essenziell.³² Dabei muss eine historische Fragestellung den Film als Ganzes wahrnehmen und so ist auch die Produktionsgeschichte von Relevanz.

3. Problematiken der Demobilisierten

Die amerikanischen Soldaten die im 2. Weltkrieg lebensbedrohlichen Erfahrungen und stark belastenden Ereignissen ausgesetzt waren, kehrten nicht nur mit äußeren Verletzungen zurück nach Hause, sondern brachten auch innere Verletzungen der Psyche mit sich, die sich auf ihr weiteres Leben auswirken sollten. Traumatische Kriegseignisse haben eine Grunderschütterung der menschlichen Psyche zur Folge welches in der Zerstörung der individuellen Grundüberzeugungen eines Menschen resultiert und folglich auch ein gestörtes Verhalten zu seiner Umwelt auslösen kann. In der heutigen Psychotraumatologie wird dieses Phänomen mit der Diagnose der Post-traumatische-Belastung Störung (PTBS) oder Post-traumatic stress disorder (PTSD) bezeichnet.³³ Dieser Begriff kann auch auf die im Film dargestellten Traumata angewandt werden.

Da Soldaten auf dem Schlachtfeld keine Gelegenheit haben ein immanent lebensbedrohliches Ereignis zu verarbeiten, wird das traumatische Erlebnis in den Unbewussten Teil der Psyche verdrängt. Diese Unterdrückung oder Repression kann jedoch nur kurzzeitig gelingen, denn Freud geht er davon aus, dass das traumatisierenden Ereignis immer wieder von dem unbewussten, unzugänglichen Teil der Psyche, in das es verbannt wurde, in das Bewusste stößt, bis es aktiv verarbeitet werden kann. Für Kriegsveteranen bedeutet das, dass sich ihre Posttraumatische-Belastungsstörung In Form von Albträumen, Gedächtnisverlust, Rückblenden und

³⁰ Price, Stuart. 2005. American mentality? Trauma, imperialism and the authentic veteran in mainstream Hollywood narrative. *Journal of Media Practice* 6(2). 83-91, hier: 89.

³¹ Glowatz, Filmanalyse, 25f.

³² Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse* (Paderborn ³2013) 66.

³³ Price, American mentality?, 87.

zwanghaften Handlungen äußert und jeden alltäglichen Aspekt des Lebens des Betroffenen, erschwert. Diese Symptomatik wird auch in ‚*The Best Years of Our Lives*‘ und ‚*Crossfire*‘ dargestellt. Die heimkehrenden Soldaten sind nicht nur von Symptomen des Traumas geplagt, es ist ihre Identität, welche sie sich vor dem Krieg aufgebaut haben und welche nun fragmentiert und in Trümmern vor ihnen liegt.³⁴ Diese müssen sie nun mit Hilfe ihres Umfelds wiederaufbauen um in der Nachkriegsgesellschaft ihren Platz zu finden und sich wieder eingliedern zu können. Das Trauma birgt eine destruktive Kraft mit sich, die sich nicht nur auf das Individuum, sondern auch auf seine Umgebung überträgt. So stellt das Trauma im kollektiven Kontext ein Konstrukt dar das, ähnlich wie andere gesellschaftliche Modelle, an den moralischen Wertvorstellungen der Zeit und der Gesellschaft festgemacht ist. Das bedeutet, dass Traumatisierte zur „Störung der sozialen und moralischen Ordnung“ führen können und so misstrauisch von der restlichen Gesellschaft betrachtet werden.³⁵ Auch auf diesen Punkt wird ein Unterkapitel ausführlich eingehen. Für den Rückkehrenden selbst scheinen die bekannte Ordnung und seine Rolle in der Gesellschaft, die sich im Laufe seiner Abwesenheit so stark verändert hat, bedroht und damit auch seine immanente Männlichkeit. Sigmund Freud stellt in einer Fußnote fest, dass die Begriffe ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ in der Wissenschaft zu den verworrensten gehören.³⁶ Gerade deshalb soll in dieser Arbeit ‚Männlichkeit‘, und in dichotomer Abgrenzung dazu ‚Weiblichkeit‘, thematisiert werden. Beide können als soziales Konstrukt gesehen werden, welche auf den Ergebnissen sozialwissenschaftlicher und historischer Geschlechterforschung beruhen, sich nicht auf die biologische Ausstattung eines Menschen beziehen sondern als aus historischen und zeitlichem Diskurs heraus entstanden sind und sich „in einem Prozess permanenter Veränderung befinden“.³⁷ Judith Butler hebt in ihren Arbeiten die Performativität von Gender hervor und trennt das Geschlecht als soziale Rolle (*gender*) von der biologischen Ausstattung des Menschen (*sex*). Mit Performativität meint Butler, dass Ausüben von Handlungen, die

³⁴ Vgl. Leff, Leonard J. Film into story: The narrative scheme of „Crossfire“. In: Literature/Film Quarterly 12(3) (1984) 171-179, hier: 175.

³⁵ Vgl. Kühner, Angela. Trauma und kollektives Gedächtnis; Wessen Trauma? Eine theoretische Perspektive auf >kollektive Traumen< (Bonn 2008) 74f.

³⁶ Mertens, Wolfgang. Männlichkeit aus psychoanalytischer Sicht. In: Walte, Erhart; Hermann, Britta (Hg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. (Stuttgart/Weimar. 1997) 35. Zitiert in: Treiblmayer, Christoph. „Bewegte Männer“, „queere gender-Utopien“ und „deutsch-türkische Westernhelden“: Alternativen zum hegemonialen Männlichkeitsmodell? (Diss. Universität Wien 2009) 29.

³⁷ Vgl. Martschukat, Jürgen; Stieglitz, Olaf. Mannigfaltigkeit: Perspektiven einer historischen Männlichkeitsforschung. In: Werkstatt Geschichte 29 (2001) 4-7, hier: 5.

einer sozialen Geschlechterrolle zugeschrieben werden die innere Identität des Individuums fixiert wird und so Geschlechterdifferenzen im Handeln des Menschen aktiv erzeugt werden.³⁸ Gender dient dazu soziale Strukturen zu organisieren und bestimmt außerdem durch physische und soziale Reproduktion die Beziehungen des täglichen Lebens.³⁹

Durch die ständige Reproduktion bestimmter symbolischer Praxen werden, diese durch die Gesellschaft definierten Zuschreibungen, fixiert und naturalisiert. Die Naturalisierung von dem Verständnis was in einer bestimmten Zeit und Kultur als ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘ angesehen wird, dient der Verfestigung eines bestimmten Bildes in der Gesellschaft und wird in der Alltagswahrnehmung als Konstante gesehen, an der man sich messen muss.⁴⁰ Dieser Norm können die Veteranen in den beiden Filmen durch die physischen und psychischen Verletzungen die sie durch den Krieg davongetragen haben, nicht mehr genügen und stehen vor der monumentalen Aufgabe sich wieder in ihrem vorherigen Leben zurechtzufinden. Ihre Angst dies nicht zu können ist berechtigt, denn ihre Abwesenheit und ihre Verletzungen ziehen Folgen wie Probleme in Beziehungen und am Arbeitsmarkt mit sich die sie nun außerhalb der männlichen hegemonialen Norm positionieren. Das Konzept der *Hegemonie*, dem marxistischen Philosophen Antonio Gramsci zugeschrieben, wurde in den 1980er Jahren von Raewyn Connell auf das Konzept der Männlichkeit übertragen. Der Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ prägt ab diesem Zeitpunkt das Feld der Männlichkeitsforschung, die auf feministischen Theorien beruhen und die Sichtbarmachung von Macht- und Geschlechterstrukturen zum Ziel hat.⁴¹ Dabei stellt Connell, nach Stuart Halls Vorbild, die gesellschaftliche Beziehung von Männlichkeit und Macht in den Vordergrund welche sowohl die hetero- als auch homosoziale Dimension, also gegen- und gleichgeschlechtliche Beziehungen, umfasst.⁴²

Hegemony is dominance and subordination in the field of relations structured by power. But hegemony is more than social power itself; it is a method for gaining and maintaining power.⁴³

³⁸ Vgl. Butler, Judith. *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. (New York 1990) 89.

³⁹ Vgl. Kaikow, Sarah A. *Subjectivity and imperial masculinity: a British soldier in Dhofar (1968-1970)*. In: *Journal of Middle East Women's Studies* 4(2) (2008) 60-80, hier: 62.

⁴⁰ Vgl. Treiblmaier, *Bewegte Männer*, 33.

⁴¹ Vgl. Connell R.W., Messerschmidt, James W. *Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept*. In: *GENDER & SOCIETY* 19(6) (2005). 829-859, hier: 831.

⁴² Vgl. Treiblmaier, *Bewegte Männer*, 33f.

⁴³ Hall, Stuart. *Culture, Media, and the "Ideological Effect"*. In: J. Curran u.a. (Hrsg.) *Mass Communication and Society* (London 1977) 333. Zitiert nach: Lull, James. *Hegemony*. In: Gail Dines, 18

Hegemonie impliziert die ungezwungene Zustimmung von Menschen gegenüber den Prinzipien, Regeln und Gesetzen, durch die sie regiert werden. Die Legitimation erfolgt dadurch, dass den Beherrschten suggeriert wird, dass diese Vorgaben in ihrem Interesse seien, ein Umstand, der in der Praxis nicht immer zutrifft. So setzt die mächtigere, dominante Kraft einen Rahmen, in dem sich die untergeordnete Kraft bewegt. Durch das Ausführen dieser Regeln und Prinzipien durch die Untergeordneten, legitimieren und stärken sie die herrschende Macht.⁴⁴ Dadurch, dass die verwundeten Veteranen nicht mehr dem hegemonialen Bild des Mannes der Zeit entsprechen müssen sie neue Wege finden um ihre Männlichkeit anhand von selbst gesetzten Standards neu zu definieren und so ihre ‚Männlichkeit‘ wiederzuerlangen.

3.1. Manifestation von Kriegstrauma

Wie im vorherigen Kapitel dargelegt, stellt das Kriegstrauma eine psychische Verletzung dar die in einer lebensbedrohlichen Situation nicht unmittelbar verarbeitet werden kann und aus diesem Grund ins ‚Unbewusste‘, nach Freud, verschoben wird. Freud ging davon aus, dass diese Repression des eigentlich traumatisierenden Ereignisses immer wieder von dem Unbewussten, in das Bewusste stieß bis es aktiv vom Betroffenen verarbeitet werden kann. Besonders beobachtete er bei Betroffenen das starke subjektive Leid, die starke Bemühung das Trauma zu verdrängen und die Verbindung zum Traum.⁴⁵ Die destruktive Kraft die Freud in seinen Werken zur Thematik des Kriegstraumas als ‚Todestrieb‘⁴⁶ beschreibt, wird von Kaja Silverman als „a force capable of unbinding the coherence of the male ego, and exposing the abyss that it conceals“⁴⁷ beschrieben. Das Trauma äußert sich in Form von Alpträumen, Gedächtnisverlust, zwanghaften Handlungen und Rückblenden, die oft ein Wiederholen des auslösenden Ereignisses fordern und jeden Aspekt des alltäglichen Lebens beeinflussen können. Dieser Annahme Freuds folgte man auch in den späten 1940er Jahren in der Behandlung von amerikanischen Heimkehrern wie in deren

Jean M. Humes (Hrsg.) Gender, Race and Class in Media. A Text-Reader (Thousand Oaks 2003) 61-66, hier: 61.

⁴⁴ Vgl. Lull, Hegemony, 61 zitiert in: Treiblmayer, Bewegte Männer, 34.

⁴⁵ Vgl. Silverman, Kaja. Subjectivity at the margins (New York 1992) 56.

⁴⁶ Freud, Sigmund. Jenseits des Lustprinzips (1920) In: Freud, Anna (Hrsg.) Sigmund Freud Gesammelte Werke (London 1940) 50. online unter < http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd13.pdf>.

⁴⁷ Vgl. Silverman, Subjectivity, 121.

Darstellung im Film. Während die Symptomatik des Kriegstraumas in ‚*The Best Years of Our Lives*‘ nicht im Vordergrund der Handlung steht, etabliert Mitchells Gedächtnisverlust in ‚*Crossfire*‘ der Narrative Struktur des Hauptstrangs.

Die Symptome einer Posttraumatische Erkrankung sind meist dann besonders ausgeprägt, wenn der Traumatisierte nicht nur passiv, sondern aktiv an Gewalttaten beteiligt war.⁴⁸ Konträr zu dieser Annahme, verdeutlicht die Darstellung im Film jedoch, dass es nicht unbedingt notwendig ist direkt im Kampf beteiligt zu sein um die Folgen des Krieges zu spüren. Homer der sagt den Kampf nur im Bauch eines Flugzeugträgers miterlebt zu haben plagen die Alpträume genauso wie Fred den Kapitän der Fliegerstaffel. Die moderne Kriegsführung macht jeden zum Opfer und zum Täter obwohl Hollywood in diesen beiden Filmen die Täterrolle noch gänzlich ausklammert. Alle drei Protagonisten in ‚*The Best Years of Our Lives*‘ sind von den Erinnerungen aus dem Krieg geplagt. So sehen wir Homers dunkles Zimmer, in dem sein Sturmgewehr wie eine Trophäe an der Wand hängt, die nächste Einstellung zeigt



Abbildung 2: Homer leidet an Schlaflosigkeit als Folge des Traumas (*Best Years*. min. 47:58)

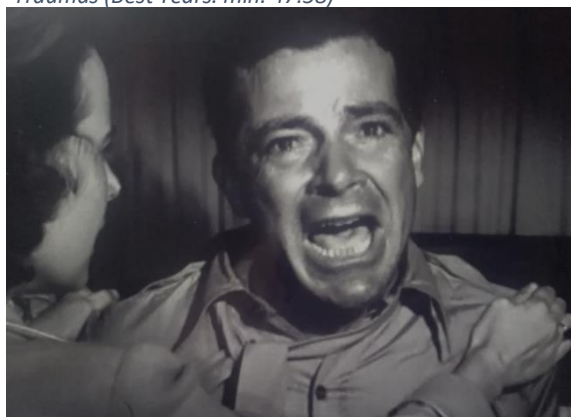


Abbildung 2: Fred kann seinen Erinnerungen auch nicht im Schlaf entrinnen (*Best Years*. min. 49:37)

⁴⁸ Vgl. Lewis Herman, Judith. Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden. (Reihe: Konzepte der Psychotraumatologie, Paderborn 2003) 81.

ihn mit Tränen in den Augen in seinem Bett liegen, Schlaf und Ruhe scheinen fern. Auch Fred wird von seinen Erinnerungen an den Kampf heimgesucht und von Peggy geweckt die hört wie er im Traum den Brand und Absturz seines Flugzeuges noch einmal durchleben muss. Als er sich in einer späteren Szene auf den Flugplatz wagt, auf dem die Flieger stehen mit denen er gegen die Nazis gekämpft hatte, kann er nicht umhin noch einmal in sein „old office“ wie er es nennt hineinzusteigen. Daraufhin wird er sofort wieder in die Situation zurückversetzt, die er im Krieg erlebt hatte. Sein Schweißausbruch und die einsetzende Starre werden von der Musik untermalt, die die Geräusche von Kampfflugzeugen imitiert. So wird die vermeintliche Panikattacke, in die er sich versetzt immer bedrohlicher und kann nur durch einen äußeren Reiz gebrochen werden. Die nächste Einstellung, in der die Kamera das Cockpit von außen zeigt, intensiviert die Wirkung für das Publikum. Das Einschussloch und die Kerben im Schutzglas, gepaart mit der bedrohlichen Musik legen den inneren Prozess des Wiedererlebens von Trauma für den Zuseher offen. Die gewählte Einstellung des close-ups dient dazu diese Emotionen über die Leinwand hinaus zu transportieren.



Abbildung 3: Schweißausbruch als Folge der Rückversetzung in das Trauma durch äußere Einflüsse (Best Years. min. 151:57)



Abbildung 4: Freds Vergangenheit ist untrennbar von seiner Identität (Best Years. Min. 152:18)

Außerdem illustriert sie wie sehr Fred in den Kriegsjahren mit seiner Aufgabe als Bombardier und somit mit dem Flugzeug verschmolzen ist. Seine Identität ist untrennbar von den Kriegsjahren und seinen Erlebnissen, wie durch das Übereinanderlegen seines Gesichts mit der Glasscheibe des Cockpits symbolisiert. Zusätzlich fungiert sie als Trennwand zum Publikum welche seine Isolation in dieser Situation zeigt. Erst ein Außenstehender, der ihn direkt anspricht, kann ihn so wieder zurück ins ‚Jetzt‘ holen. Das Trauma und die Erinnerung daran werden erneut unterdrückt.

Um die Auswirkungen des Traumas der Kriegsrückkehrer zu verdeutlichen, wird Samuels in ‚Crossfire‘ zum Sprachrohr und richtet folgende Botschaft an das Publikum:

I think it's suddenly not having a lot of enemies to hate anymore. Maybe it's because for four years we've been focusing our minds on one little peanut. The win-the-war peanut. That was all. Get it over. Eat that peanut. All at once, no peanut. Now we start looking at each other again. We don't know what we're supposed to do. We don't know what's supposed to happen. We're too used to fighting. But we just don't know what to fight. You can feel the tension in the air. A whole lot of fight and hate that doesn't know where to go. Guy like you maybe starts hating himself. Well one of these days, maybe we'll all learn to shift gears. Maybe we'll stop hating and start liking things again, huh?

Gleichzeitig soll diese Ansprache dem Soldaten, der seine eigene Wesensveränderung nicht versteht, und dem Publikum Trost und Zuspruch bringen. Es ist die Botschaft, dass trotzdem sich während des Krieges die Soldaten und ihre Umwelt verändert haben, noch immer eine Daseinsberechtigung für sie in der amerikanischen Gesellschaft besteht.⁴⁹ Zu der Zeit der Erstaussstrahlung des Filmes 1947 sind es Millionen demobilisierte amerikanische Männer die am Ende des gewonnenen Krieges ohne die Beziehung, Werte und die Aufgabe, die ihre Identität vor dem Krieg ausmachten zurückbleiben und vor dem zerschmetterten Bild ihrer selbst stehen. Auch Mitchell, der des Mordes verdächtigter Soldat im Film, hat schwer mit den Folgen des Kriegstraumas zu kämpfen. Seine immer wiederkehrenden Kopfschmerzen, Schweißausbrüche und Gedächtnislücken sind wie schon erwähnt relevant für die Narrative Struktur des Filmes. Denn durch seine Gedächtnislücken kommt er in Verdacht Samuels umgebracht zu haben. Dieser versteht Mitchells Leiden jedoch besser als jeder andere, denn auch er ist, wie sich am Ende der Mörderjagd

⁴⁹ Leff, Film into story, 173.

herausstellen soll, ein Veteran, der wegen seiner psychischen Verletzungen aus dem Militärdienst entlassen wurde.



Abbildung 5: Mitchell erlebt Gedächtnisverlust und Panikattacken als Folge des Traumas (Crossfire. Min. 24:22)

3.2. Identitätsverlust

Der Traumatisierte steht in einer Ambivalenz zwischen Isolation und emotionaler Bedürftigkeit, die er in seinen Beziehungen sucht und wodurch er diese immer wieder durch einen Wechsel der Extreme erschüttert. Intimität wird durch diese Dialektik einander entgegengesetzter Ängste und Wünsche stark beschädigt. Auch das Selbstwertgefühl und Vertrauen in fundamentale Strukturen ist erschüttert und die Identität, die sich der Rückkehrende vor dem Krieg aufgebaut hatte, ist letztendlich durch das Trauma „unwiederbringlich zerstört“.⁵⁰ Diese destruktive Kraft, die bei Freud als Todestrieb in seinen Werken zur Thematik zur Sprache kommt, wirkt sich nicht nur durch Selbstverletzung des Individuums aus, so mag ein Veteran zunehmend zum Alkohol greifen, sondern auch auf die unmittelbaren Angehörigen, jene die dem Traumatisierten nahe stehen wie Familie und Freunde und auch auf alle anderen Aspekte des täglichen Lebens.⁵¹ In ‚*The Best Years of our Lives*‘ wie auch in ‚*Crossfire*‘ nimmt der Alkohol eine metaphorische Rolle ein und repräsentiert das größere soziale Problem der Zeit, das psychische Trauma nach dem Krieg. Es stellt die Unsicherheit und Verwirrtheit dar die die Gesellschaft durchdringt, die nach einer neuerlichen Ordnung und Stabilität sucht.⁵²

⁵⁰ Lewis Herman, *Narben der Gewalt*, 84.

⁵¹ Flannery, R. Harvey, M. 1991. Psychological trauma und learned helplessness. Seligman's Paradigm reconsidered. In: *Psychotherapy*. 28. 374-378. In Lewis Herman. 2003. *Narben der Gewalt*. Hier: 90.

⁵² Rotskoff, Lori. *Love on the rocks: Men, women, and alcohol in post-World War II America* (Chapel Hill/University of North Carolina 2002) 216.

Al erfährt immer wieder Gedächtnislücken welche Manifestationen seines Kriegstraumas sind, sie werden jedoch auch durch den Alkohol, in dem er Zuflucht sucht, verstärkt. Mit der Rückkehr in seine Familie nimmt der Alkohol eine immer größere Rolle ein. Durch die Zensur des *Production Codes* musste die Darstellung von Al als Alkoholiker im ersten Entwurf des Drehbuchs radikal zurückgenommen werden um die moralischen Wertvorstellungen, die der Code vorgab zu erfüllen.⁵³ Trotzdem gibt es nur wenige Gelegenheiten bei dem Al nicht beim Trinken von Alkohol oder zumindest mit einem Glas in der Hand dargestellt wird. Was Rotskoff in seinem Buch über die Problematik des Alkoholkonsums im Nachkriegs Amerika so passend bemerkt trifft genau den Grund für Als übermäßigen Alkoholkonsum. Denn sein zwanghafter Griff zum nächsten Drink ist ein Versuch des psychischen Ausbruchs aus der sozialen Einschränkung und der unbefriedigenden Situation im eigenen Heim bei der er auf der ständigen Suche nach Behagen ist, um das Gefühl der Nichtzugehörigkeit zu kompensieren.⁵⁴ Mit diesem Problem ist er nicht alleine, der ansteigende Alkoholkonsum zwischen den Jahren 1940 und 1947 und der damit stetige Anwuchs der Zahl an Alkoholikern, stellt in dieser schwierigen Zeit in den USA eine weitere destabilisierende Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung dar. Auch Freds Vater, der am Rande der Stadt mit seiner Geliebten in einer baufälligen Behausung lebt, ist dem Alkohol verfallen. Bei Betrachtung der Figur des Vaters kann die Vermutung nahegelegt werden, dass auch er ein Veteran des 1. Weltkrieges ist. Wie die in der Realität Betroffene ohne jegliche Nachsorge finanzieller oder psychologischer Art wieder ins Zivilleben entlassen wurden, wird auch er in einer misslichen finanziellen Lage dargestellt. Es sind jene Probleme, die sich auch in der Darstellung der Veteranen des 2. Weltkriegs widerspiegeln.

Der Übergang vom strukturierten Militärleben zum Zivilleben, in dem sie sich nun wieder zurechtfinden müssen und eine eigene Identität und Individualität trotz ihres Kriegstraumas aufbauen müssen, wird durch die Filme aufgegriffen. Die auf sich selbst gestellten Charaktere veranschaulichen dem Publikum die Verlorenheit der Veteranen in der Realität. Dieses Gefühl kommt besonders in einer Szene, zum Tragen, als Al nach einem Trinkgelage aufwacht und desorientiert nach einer Ordnung sucht, die ihm vertraut ist. Seine Identitätskrise wird mitunter dadurch dargestellt, dass in einem ‚deep focus shot‘ gefilmt, seine verschiedenen Seiten in Spiegeln reflektiert werden. Diese

⁵³ Kozloff, *Best Years*, 43.

⁵⁴ Rotskoff, *Love on the rocks*, 225.

Einstellungsart des ‚deep focus show‘ wird als William Wylers Markenzeichen gehandelt und durchzieht auch ‚*The Best Years of Our Lives*‘. Dabei handelt es sich um eine filmische Einstellung bei der Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf dieselbe Ebene gebracht werden und somit alle scharf im Fokus stehen wobei das Ziel dabei ist, der Zuseher*in die Vielschichtigkeit einer Szene zu verdeutlichen und die Komplexität einer Szene auf mehreren Ebenen sichtbar zu machen.⁵⁵ Mit diesem Stilmittel eröffnet Wyler dem Publikum eine individuelle Sichtweise auf Al, bei welcher die Zersplitterung seiner Identität durch die verschiedenen Spiegelbilder, dargestellt ist. Die visuelle Gestaltung ist im Noir Stil gehalten, welche die Reflektion im Spiegel aus psychoanalytischer Sicht als Spiegelung des Inneren betrachtet. Durch eine Fragmentierung des Selbst, das auf die tiefe psychische Verletzung zurückzuführen ist, wird auch die Beziehung Als zu seiner Familie destabilisiert, denn seine Erfahrungen lassen es nicht zu, seine Rolle als Familienoberhaupt und Banker ohne weiteres wieder einzunehmen. Nachdem er verwirrt in seinem Bett aufwacht, welches seiner Reaktion nach zu schließen, er nicht als sein eigenes einordnen kann, fällt sein erster Blick auf seine abgelegte Uniform. Während im Hintergrund Marschmusik ertönt wirft Al seine Militärstiefel aus dem Fenster, was als Zeichen seines Abschlusses mit dem Leben in der Armee gesehen werden kann. Besonders deutlich wird seine Verwirrung und das Gefühl von verllorener Identität und Nichtzugehörigkeit dargestellt, als er das gerahmte Portrait von sich selbst mit seinem jetzigen Spiegelbild in einem ‚medium close-up‘ vergleicht. Während das Bild einen glatt rasierten Mann in Anzug und Krawatte zeigt, steht er ihm im Schlafanzug mit zerfurchtem Gesicht und ergrauten



Abbildung 6: Al kann sich mit seinem Vorkriegs ‚Ich‘ nicht mehr identifizieren (*Best Years*. min. 57:40 & 58:50)

⁵⁵ Miller, Gabriel. The best years of our lives. Film essay. Hg von: Library of Congress, online unter <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/best_years.pdf> (13.01.2019).

Schlafen gegenüber. Der Krieg hat ihn unweigerlich verändert. Es gibt keine Überschneidungspunkte seiner jetzigen und damaligen Identität, und der Zuseher*in wird klar, was in der Psychotraumatologie bestätigt ist. Seine Identität ist durch den Krieg unwiderruflich zerstört und er erkennt sich selbst nicht wieder.⁵⁶ Anschließend sehen wir, dass er sich mit seinem Schlafanzug unter die Dusche gestellt hat. Die Szene ist mit Musik unterlegt, welche einen Moment der befreienden Komik schafft der dazu dienen soll die Spannung durch kurzfristig zu lösen die auf der bedrückenden Tatsache basiert, dass Al einer verlorenen Welt gegenübersteht.

Doch diesen Verlust der früheren Ichs durchlebt nicht nur er, alle anderen Protagonisten der beiden Filme stehen ihrer früheren Rolle in Gesellschaft und Beziehung gegenüber welche sie nun neu für sich definieren müssen und worin ihr eigentlicher Kampf liegt, den sie mit sich selbst ausfechten müssen. Auch für Homer ist die Welt wie sie einmal war zerstört. Seine schwere Verletzung hat aus dem erfolgreichen Footballspieler der direkt aus der High-School kam einen Veteranen mit beidseitiger Armprothese gemacht, der von nun an auf die Hilfe seiner Umwelt angewiesen ist. Er beschreibt die Hilflosigkeit, der er ausgesetzt ist, sobald er seine Prothesen ablegt.

This is when I know I'm helpless. My hands are down there on the bed. I can't put them on again without calling to somebody for help. I can't smoke a cigarette or read a book. If the door should blow shut I can't open it and get out of this room. I'm as dependent as a baby.

Im Gegensatz zu den Verletzungen, die seine Kameraden erfahren haben, sind seine Verletzung sichtbar. Zwar sind psychische Erkrankungen in den späten 1940er Jahren noch hoch stigmatisiert, lassen sich jedoch meist leichter verbergen. Womit Homer nicht umgehen kann ist das Mitleid das er von der Außenwelt zugetragen bekommt die ihn als ‚entmannt‘ ansieht da er durch seine Behinderung anders ist und das Idealbild des Mannes der Zeit nicht entsprechen kann. Mitleid basiert auf der Identifikation des Außenstehenden mit dem Objekt, das auf der Annahme der Gleichheit herrührt. Dieser Vorgang drückt aber implizit eine Überlegenheit des Mitfühlenden über die andere Person aus.⁵⁷ Diese vermeintliche hierarchische Überlegenheit die Homer durch mitleidige, starrende Blicke auf seine Prothesen zu spüren bekommt, positioniert ihn automatisch in eine untergeordnete Rolle und macht es ihm scheinbar unmöglich

⁵⁶ Lewis Herman, Narben der Gewalt, 84.

⁵⁷ Vgl. Landsberg Alison. Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. In: Paul Grainge (Hrsg.) Memory and popular film (Manchester 2003). 144-161, hier: 147.

wieder Teil der hegemonialen Norm zu sein der er vor dem Krieg als athletischer junger Mann entsprochen hatte. Die Angst vor Ablehnung und Mitleid, aber auch sein Wissen um die Bürde, die er glaubt durch seine eingeschränkten Fähigkeiten zu sein, manifestieren sich darin, dass Homer seinem „High-School Sweetheart“ mit ambivalenten Gefühlen entgegentritt. Bei der ersten Wiederbegegnung bei der seine Verlobte Wilma Homer umarmt und an sich drückt steht er regungslos und wie versteinert da. Was in dieser Szene so konkret dargestellt wird, ist die Projektion seiner Ängste und Wünsche auf Wilma von denen er nicht glaubt, dass sie ihnen als Frau und Zivilistin standhalten kann. Durch ein Trauma und eine Einschränkung der individuellen Autonomie, im physischen als auch psychischen Sinne, stellt Homer seine Position in der individuellen und gesellschaftlichen Beziehung in Frage. Die Folge ist Unsicherheit, Scham und Zweifel. Scham davor Unzulänglichkeiten zugeben zu müssen und um Hilfe zu bitten, und Zweifel daran Beziehungen mit nahestehenden Bezugspersonen zu bewahren und aufrecht zu erhalten.⁵⁸



Abbildung 7: Homer kann Wilma aus Angst vor Ablehnung nicht an sich heranlassen (Best Years. min. 15:09)

Die brüchige Identität der Soldaten zeigt sich in ‚Crossfire‘ unter anderem dadurch, dass die vier Hauptcharaktere Finley, Montgomery, Keeley und Mitchell dem Publikum nur mit Nachnamen bekannt sind und es außerdem vermeiden sich gegenseitig namentlich zu adressieren.⁵⁹ Diese bewusste Entscheidung vom Drehbuchautor John Paxton dient dazu die Problematik der Re-etablierung von Identität unter den Veteranen zu betonen. Ein Charakter wird gänzlich namenlos belassen. Er repräsentiert die Folgen einer Identität, die nicht wiederaufgebaut werden kann. Als Mitchell ihn antrifft und ihn nach seinem Namen fragt sagt er „*I am a man.*“ Später

⁵⁸ Vgl. Lewis Harman, Narben der Gewalt, 79.

⁵⁹ Vgl. Leff, Film into story, 174.

während der Befragung durch Finley wird ihm dieselbe Frage gestellt, auf die er antwortet „*I am a guy, what does it matter?*“ Diese Antwort zeigt ihn nicht nur als einen Veteranen, der sich selbst und seine Ziele aufgegeben hat, sondern impliziert, dass er nur einer von vielen Ex-Soldaten ist, dem es so ergangen ist. Genauer befragt antwortet er in einer Reihe widersprüchlicher Aussagen über seine Vergangenheit und seine Person und legt dem Zuseher eine Anzahl an verschiedenen Entwürfen seines Lebens vor, die jedoch alle sein Scheitern darlegen.⁶⁰ Er hat den Sinn des Lebens aus den Augen verloren und sucht verbissen nach einer Ordnung, in die er passt, eine Richtung, die es ihm ermöglicht neu anzufangen und wie der Rest der Veteranen seine neue Position in der Gesellschaft zu finden. Der junge Soldat Mitchell steht ebenfalls vor den Trümmern seines Lebens denn als Künstler, der er vor dem Krieg war, hatte individueller Ausdruck eine noch wichtigere Bedeutung. Diese Individualität und Freiheit hatte er mit dem Einzug zum Militär gegen die Uniformität des Heeres eintauschen müssen. Die Armeepsychiater Dr. Maskin und Altman beschreiben diesen Verlust der Identität im ‚*Journal of Psychiatry*‘ 1944 als einen der Problemfaktoren bei der Re-sozialisation von Veteranen.⁶¹

Im Gegensatz zu den Soldaten, welche ihr Leben für den Krieg verlassen mussten stehen die Figuren von Fred (‚*Best Years of Our Lives*‘) und Montgomery (‚*Crossfire*‘). Sie beide haben ihren Status erst durch eine Karriere im Militär erlangt. Fred kommt aus ärmlichen Verhältnissen und hat als Offizier der Luftwaffe in Deutschland den höchsten Status der drei Protagonisten. Dies wird schon am Anfang des Films durch seine Uniform dargestellt. Trotz der vielen Auszeichnungen, die er durch die Bombardierung Dresdens erlangt hat, „*a whole ribbon counter on his chest*“, steht er der Rückkehr mit gemischten Gefühlen gegenüber, denn seine im Militär erworbenen Kompetenzen sind nur in Kriegszeiten von Nutzen. Das bedeutet, dass er auf dem Arbeitsmarkt in der Zivilgesellschaft keine Chance hat die finanziellen Begebenheiten, die er seiner Frau durch seinen Dienst ermöglichen konnte, weiterhin zu gewährleisten. Wie Al voraussagt: „*It isn't easy for those Air Force glamour boys when they get grounded*“. Er tauscht seine Militäruniform gegen die eines ‚Soda Jerks‘ ein und ist fortan als geringer Teilzeit Angestellter mit Mindestlohn in dem Drugstore tätig, in dem er vor dem Krieg als Assistent der Geschäftsführung tätig war. Dabei ist er der Demütigungen und Entwertung durch seinen ehemaligen Untergebenen ausgesetzt,

⁶⁰ Vg. Ebd., 177.

⁶¹ Vgl. Leff, Film into story, 78.

der nun sein Vorgesetzter ist. Ähnlich wie Homer ist auch er ‚entmannt‘ worden. Diese Entmaskulinisierung und Entwertung wird dargestellt als er durch ein Feld ausgedienter Bomberflugzeuge durchschreitet die im Krieg sein ‚office‘ waren, wie er Al und Homer in der ersten Szene erklärt, und nun verlassen auf das Ausschachten ihrer Teile warten, die für neue Projekte verwendet werden sollen. Fred betritt auf seinem Weg aus der Stadt den Flugplatz und steigt in einen dieser Flieger. In dieser Einstellung wird das Fehlen des Propellers mit seiner sinnbildlichen Kastration illustriert.⁶² Die Szene ist mit dramatischer Musik unterlegt, die dem Publikum die Schwere seines Identitätsverlustes aufzeigen soll.



Abbildung 8: Freds Verlust an Stellung und Männlichkeit wird durch das Fehlen der Propeller illustriert (Best Years. min. 151:18)

Innerhalb der Veteranengruppe jedoch hält er den höchsten Rang und wird weiterhin als Sergeant angesprochen. Damit nimmt er die dominante Position in der homosozialen Soldatengruppe ein, die er im Zivilleben nie erreichen kann. Montgomery hingegen, kann weder in der Gruppe seiner Kameraden noch in der Zivilgesellschaft Anerkennung erlangen, was für ihn eine scheinbar existentielle Bedrohung seiner Identität und Männlichkeit darstellt und der er mit Aggressivität und schließlich Gewalt entgegentritt.

⁶² Silverman, Male subjectivity, 80.

3.3. Aggression und Gewalt

Die Auswirkungen von der institutionalisierten Gewalt des Krieges auf den zivilen Alltag werden schon am Anfang in ‚*Crossfire*‘ thematisiert. Soldaten wurden vom Militär zu Kriegsmaschinen ausgebildet manche Männer, wie Mitchell, zerbrechen an daran andere werden mit Medaillen für Taten auf dem Schlachtfeld ausgezeichnet. Nun, in der Zeit des Friedens, geht es darum diesen Grat nicht zu überschreiten. Denn der der auf dem Schlachtfeld Gewalt gegen den anderen übt ist ein Held, in der Zivilgesellschaft ist er ein Verbrecher. In dem Verhör über den Mordverdächtigen Mitchell wird sein Freund und Sergeant Keeley über ihn befragt und bezieht sich auf diesen Widerspruch.⁶³

He couldn't kill anyone!
Could you?
I have.
Where?
Where you get medals for it!
I see.

Diese Gewalt, der die Soldaten jahrelang ausgesetzt waren, wurde nicht in der Gesellschaft aufgearbeitet, sondern versucht durch Heldenepen zu verdecken was ein Ressentiment gegen die Gesellschaft aus Sicht der Soldaten begründet. *“The soldier is bitter because civilians see the glamor [sic!] of war and gloss over its ugliness by beautiful speeches.”*⁶⁴ In einem Kapitel des Zeitdokuments ‚*The Veteran comes back*‘ (1944) versucht Willard Waller der amerikanischen Gesellschaft die Gründe für das Trauma der Soldaten sowie eine Anleitung für den Umgang mit Veteranen zu geben. Im Zuge dessen versucht er auch die Aggression, die der Heimkehrer in sich trägt zu ergründen.⁶⁵ Dabei stützt er sich auf die Schriften eines Veteranen, der sagt, dass für ihn jene an erste Stelle stehen, die bestraft werden sollte, die durch den Krieg profitiert haben. Er beschreibt diesen Typen als „the well-set gentleman of a certain age, in a nice warm suit, freshly bathed and pomaded who sips his chocolate and reads the communiques”.⁶⁶ Dieser Darstellung lässt sich auch in ‚*Crossfire*‘ wiederfinden und diese gibt einen besseren Einblick in Montgomerys plötzlich aufflammende Aggression, sieht man von der Narration des Antisemitismus ab. Samuels Wohnung

⁶³ Connell, Der gemachte Mann, 34.

⁶⁴ Waller, Willard. *The veteran comes back* (New York 1944) 101.

⁶⁵ Romain, Jules. Verdun, Bd. 8: Men of Good Will. (London 1940).440-442. In: Waller, veteran comes back, 96f.

⁶⁶ Waller, *The veteran comes back*, 93.

ist es die als mise-en-scene dient um der Zuseher*in dieses Bild zu vermitteln. Ein teurer Plattenspieler, der klassische Musik spielt, die Büsten und Ölgemälde musikalischer und literarischer Größen der Vergangenheit im Hintergrund und nicht zuletzt die gut sortierte Bar sollen den vermeintlichen Zivilisten als einen wohlhabenden Intellektuellen ausweisen. Montgomery nimmt daher an, dass auch er ein Daheim gebliebener ist der sich am wirtschaftlichen Aufschwung der durch den Krieg entstanden ist, bereichert hat und wirft ihm vor „*You’re afraid we’ll drink all your wonderful, stinking liquor?!*“ Der Hass, der sich in Montgomery angesammelt hat wird nunmehr auf Samuels projiziert und endet in Gewalt und Mord. Montgomerys Problem liegt auch darin, dass er von genau jenen Zivilisten Anerkennung und Aufmerksamkeit sucht, diese durch sein Verhalten jedoch nicht erlangen kann. Aus diesem Grund schlägt sein Frust der Ablehnung in Gewalt gegenüber Samuels um. Diese Sequenz wird in einem Flashback durch Mitchell erzählt.



Abbildung 9: Montgomerys Hass entlädt sich an Samuels als Mitchell das Appartement verlässt (Crossfire. min. 29:01-29:03)

Durch den *Production Code*, der Gewalt und Sexualität zensierte, hielt einerseits eine Verinnerlichung äußerer Normen Einzug bei den Produzenten. Das bedeutet, dass sie ihre Filme aus eigenem Antrieb an die vorherrschende Zensur anpassten, andererseits gab es jene Regisseure die sich nun einer anderen, subversiven Art des Filme Machens bemächtigten um weiterhin, Gewalt, Sexualität und sozialkritische Themen darzustellen. Durch Einstellungen, Fokus und Licht inszenierten Regisseure Szenen so, dass obwohl es keine Darstellung von Sex oder Gewalt gab, eine solche Handlung implizit vermittelt wurde. So überließen sie es dem Publikum sich ein Bild davon zu machen was nicht auf der Leinwand zu sehen war und auf ihre eigenen Emotionen und Erfahrungen zurück zu greifen. Der Regisseur von ‚*Crossfire*‘ Edward Dmytryk äußerte sich sogar positiv über den *Production Code*, der bis in die 1950er geübt wurde. Denn er zwänge sie andere Wege zu finden, um Sinn herzustellen wodurch es letztendlich möglich war ein weitaus besseres Ergebnis zu erzielen.⁶⁷

“I’m gonna surprise you. It (the production code) had a very good effect because it made us think. If we wanted to get something across that was censorable, we couldn’t do it openly, we had to do it deviously. We had to be clever. And it usually turned out to be much better than if we had done it straight.”⁶⁸



Abbildung 10: Der Einsatz von Licht und Schatten umgeht die direkte Darstellung von Gewalt (*Crossfire*. min. 1:34)

⁶⁷ Vgl. PBS American Cinema Film Noir (min. 10-20) online unter <https://www.youtube.com/watch?v=S8uCuKxe4yk> (06.12.2019).

⁶⁸ Vgl. PBS American Cinema Film Noir

So beginnt der Film ‚*Crossfire*‘ mit einem Kampf, der nur durch die Schatten an der Wand ersichtlich wird. Die darauffolgende Einstellung zeigt Samuels tot am Boden liegend. Dadurch, dass die Gewalt nur indirekt dargestellt wird erfüllt sie also die Ansprüche des *Production Codes*, gleichzeitig regt diese Art der Darstellung die Fantasie des Publikums an welche die direkte Darstellung oftmals übertrifft. Diese Noir Elemente spielen auch mit Symbolik. Am Ende des Kampfes zerbricht die Lampe, mit dem Verlust des Lichts verliert auch Samuels sein Leben. In einer anderen Sequenz wird Floyds Tod durch den Strang schon durch das Seil, das im Vordergrund zu sehen ist vorausgesagt. Auch dieser Akt der Gewalt unterliegt der Zensur doch dadurch, dass die Szenen so kontinuierlich sind verliert sich das Publikum in der filmischen Erfahrung und spinnt das gedankliche Netz nach dem Schnitt weiter. So ist nicht zu sehen, dass Montgomery auch Floyd umbringt, das Publikum jedoch weiß genau was nun geschehen muss.

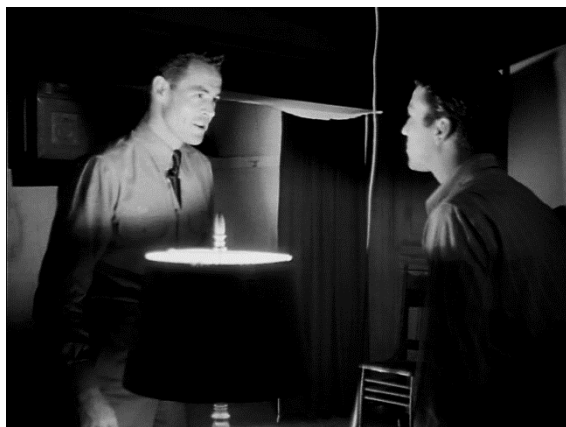


Abbildung 11: Das Seil ist Vorbote für Floyds Schicksal
(*Crossfire*. min. 44:45)

Auch Homer entlädt seinen Frust und seine Aggression, in „*The Best Years of Our Lives*“ kommt dadurch jedoch nur ein Fenster zu schaden das er mit seinen Haken zerbricht als er die Türe nicht mit ihnen öffnen kann.⁶⁹ Grund dafür sind die Kinder, unter ihnen Homers Schwester, die dem Liebespaar lauschen wollten. Homer der ihre Neugier deutet als wollten sie ihm, das entstellte Monster sehen, kann sich daraufhin nicht beherrschen. Kurz nach seinem Wutausbruch sieht er die Furcht in den Augen seiner Schwester, die für eine ganze Gesellschaft steht und entschuldigt sich, er wisse, dass es falsch war seine Wut auf sie zu übertragen. Diese Darstellung soll die Furcht vor einem gewalttätigen Ausbruch konsolidieren Dennoch ist die Furcht des Publikums nicht unbegründet denn:

⁶⁹ Kozloff, Best Years, 90.

“[E]very soldier who returns to civilian life is still mentally and nervously organized for war – a condition that requires something more active than the passage of time for its cure.”⁷⁰

Trotz des vorherrschenden *Production Codes* starken dieser Einschränkungen und der Verformung des Filmes dadurch, gelang es also den Regisseuren der beiden Filme eine sozialkritische Botschaft zu vermitteln.⁷¹



Abbildung 12: Die dargestellte Furcht des kleinen Mädchens vor dem aggressiven Homer reflektiert die Ängste einer ganzen Gesellschaft. (*Best Years*. min. 83:18)

3.4. Fazit

In diesem Kapitel wurde die ‚Veteranenproblematik‘⁷², wie Waller sie nennt, in der Nachkriegsgesellschaft in Amerika näher beleuchtet. Die inneren und äußeren Verletzungen der zurückkehrenden Soldaten werden in ‚*The Best Years of Our Lives*‘ und ‚*Crossfire*‘ aufgegriffen und anhand von den männlichen Protagonisten aus verschiedenen Perspektiven dargestellt. Während in anderen Filmen das männliche Subjekt als Repräsentant der sozialen Ordnung gilt ist post-traumatic cinema, wozu ich auch diese beiden Filme zähle, „unique in constructing this affiliation as replete with tension and exposing the male identity as unstable“.⁷³ So erfahren die Protagonisten eine Erschütterung ihrer männlichen Position in der Nachkriegsgesellschaft.

Jeder der erwähnten Charaktere kämpft mit seinem Posttraumatischen Stress Syndrom, wie die Diagnose heute benannt wird, die sich auf alle Aspekte ihres Lebens auswirkt. Der Prozess, den die Demobilisierten Soldaten durchlaufen müssen, ist

⁷⁰ Waller, *The veteran comes back*, 113.

⁷¹ Vgl. Field, *Evading the issue*, 16.

⁷² Vgl. Waller, *The veteran comes back*.

⁷³ Vgl. Morag, Raya. *Defeated masculinity. Post-traumatic cinema in the aftermath of war*. (Reihe „Rethinking cinema“ 4/Bruxelles/Wien 2009) 28.

durch drei besonders frappante Schwierigkeiten und Problematiken beeinflusst. Dazu zählt das Trauma an sich welches durch Repression immer wieder aufflammt und vom Betroffenen neu durchlebt werden muss, um eine Aufarbeitung des Erfahrenen zu erreichen. Dieses Wiederaufflammen wird durch Panikattacken, Albträume und Gedächtnisverlust dargestellt und dient in ‚*Crossfire*‘ als Haupthandlungsstrang.

Das zweite ist der Verlust der Vorkriegsidentität welches laut Armeepsychologen 1944 als Hauptproblem der Resozialisierung in die Gesellschaft gilt. Das Zerschneiden der männlichen Identität der Protagonisten in den zwei ausgewählten Filmen wird ebenfalls unterschiedlich dargestellt, jedoch suchen alle nach Ordnung und Stabilität in ihrem neuen Leben. Während Al seinen Status als Familienoberhaupt einbüßt, muss Homer mit dem Verlust seiner Hände leben und steht seiner Verlobten mit ambivalenten Gefühlen zwischen Isolation und Nähe gegenüber und ähnelt in diesem Verhalten Mitchell welcher ebenfalls hart von dem Verlust seiner Identität getroffen ist. Fred leidet unter dem Verlust seines Status in der Gesellschaft, ähnlich wie Montgomery, der Ansehen unter seinesgleichen sowie unter Zivilisten sucht, welches er allein durch sein Verhalten nicht erlangen kann. Die Folgen dieser Verunsicherung der eigenen Rolle und Position innerhalb der Gesellschaft und der eigenen Familie sind Alkoholmissbrauch, Isolation und Aggression gegen sich selbst und andere.

Diese Aggression ist der dritte problematische Faktor in der Resozialisierung der Veteranen. In den Soldaten hat sich Frust gesammelt durch diese Destabilisierung der Ordnung, den Verlust von vorherigem Status und des familiären Lebens und den Einbruch von Beziehungen. Dieser Frust könnte, so befürchtet die Zivilgesellschaft, in gewalttätigen Ausbrüchen enden, die die vorhandene gesellschaftliche Ordnung zerstören. Tatsächlich dienen die ausgewählten Filme dazu, diese Angst widerzuspiegeln und vorwegzunehmen indem ein Verstoß gegen moralische Grundannahmen des amerikanischen Publikums der Zeit, bestraft werden. Die destruktive Kraft, die vom Kriegstrauma ausgeht, richtet sich gegen das eigene Ego aber auch gegen andere und zieht so die Beziehung zu nahen Vertrauten und zur Zivilgesellschaft in Mitleidenschaft.

4. Trauma und Beziehungen

Durch die radikale Verwundung des innersten Kerns der im heutigen Traumadiskurs als Sitz von Vernunft und des Willens gilt, dem Ego nach Freud, sind Veteranen zutiefst verletzlich. Das Trauma bedeutet eine Einschränkung der Autonomie und eine veränderte Selbstwahrnehmung und -kontrolle des Individuums.⁷⁴ Dieses verzerrte Selbstbild muss durch stabile zwischenmenschliche Beziehungen wiederhergestellt, und aufgebaut werden. Die ‚normale‘ Persönlichkeitsentwicklung, die dem Individuum in seinen sozialen Beziehungen Autonomie und Stabilität bringt ist durch das Trauma gestört und verursacht, dass „Entwicklungskonflikte“ nicht selbst gelöst werden können da der Betroffene immer wieder durch ein Aufflammen des unterdrückten Traumas in seiner Sicherheit anderen gegenüber erschüttert wird.⁷⁵ Dies führt zu einer ambivalenten Gefühlswelt gegenüber der Außenwelt, die zwischen Isolation und Nähe pendelt und Schuld- und Minderwertigkeitsgefühle im Betroffenen auslöst. Die Autonomisierung und neue Identitätsbildung ist damit eingeschränkt und bedarf daher etlicher Unterstützung.⁷⁶ Diese Ambivalenz ist in fast allen Charakteren der beiden Filme ersichtlich und wird wohl am besten durch Mitchell zum Ausdruck gebracht, der versucht seine Gefühle zu artikulieren. *„I wanted my wife, I wanted to be alone, I wanted to be somewhere else.“*

Diese Gefühlsambivalenz und destruktive innere Kraft, die schon im vorherigen Kapitel besprochen wurden beeinflusst jedoch nicht nur persönliche, sondern auch gesellschaftlichen Beziehungen. Um eine Resozialisierung von Kriegstraumatisierten Männern erfolgreich zu gestalten bedurfte es der Unterstützung der Angehörigen genauso wie des Umfelds da die Reaktion der Außenwelt entscheidend auf die Auswirkungen des PTBS einwirken.⁷⁷ Dies bedeutet, dass Trauma als soziales Konstrukt gesehen werden kann, welches an den moralischen Wertvorstellungen festgemacht ist und darum auch als „Störung der sozialen und moralischen Ordnung“ betrachtet werden kann.⁷⁸ Somit spielt auch wieder das Konzept der hegemonialen Männlichkeit für die Veteranen eine große Rolle bei der Reintegration in die

⁷⁴ Brunner, Jose. 2004. Die Politik der Traumatisierung. Zur Geschichte des verletzbaren Individuums. WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 1(1). 7-24, hier: 15.

⁷⁵ Lewis Harman, Narben der Gewalt, 80.

⁷⁶ Ebd., 79.

⁷⁷ Flannery, R. Harvey, M. 1991. Psychological trauma und learned helplessness. Seligman's Paradigm reconsidered. In: Psychotherapy. 28. 374-378. In Lewis Herman. 2003. Hier: 90.

⁷⁸ Kühner, Trauma und kollektives Gedächtnis, 74f.

Gesellschaft und der Findung ihrer Position darin. Anhand der ausgewählten Filme lässt sich nun feststellen, dass die gleich- und andersgeschlechtlicher Beziehungen zwei verschiedene Funktionen haben. Während die Beziehung zwischen den Veteranen untereinander als Raum dargestellt wird in welchem sie Schutz, Sicherheit und Zuspruch erfahren und in denen dadurch ihr Ego gestärkt wird, steht die Beziehung zu Frauen als Garant der Erhaltung dieser erlangten neuen Identität und Sicherheit. In diesem übergeordneten Konstrukt kommt Differenz und Dominanz in doppelter Hinsicht zu tragen, nämlich in der Abgrenzung von Männern gegenüber Frauen und von Männern untereinander. Dabei unterliegt beiden Arten von Beziehungen das Konstrukt der hegemonialen Männlichkeit.⁷⁹

4.1. Beziehung zur Zivilgesellschaft

Die Zivilgesellschaft und die Veteranen stehen nach dem 2. Weltkrieg in Amerika in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Einerseits sind Veteranen die Helden der Nation, andererseits ein destabilisierender Faktor für die Wirtschaft und Gesellschaft. Die beiden Filme greifen verschiedene Perspektiven auf und üben Kritik am System, sind jedoch letztlich darauf ausgerichtet die Ängste und Sorgen der Bevölkerung zu konsolidieren.

Wie schon im vorherigen Kapitel erwähnt, wurde der 2. Weltkrieg als „everybody’s war“ gesehen der für die Amerikaner als eindeutig „gerechter“ als „guter“ Krieg gegen das faschistische Deutschland und Japan, in die Geschichtsbücher einging. Im Vergleich zum Vietnamkrieg wurde er sogar als „Best war ever“⁸⁰ bezeichnet und findet nach der Aufarbeitung des Vietnamkriegs größten Widerhall im Film der Zeit. Darum ist es nicht verwunderlich, dass die Demobilisierten Streitkräfte nach Beendigungen ihrer Einsätze mit Jubelparaden gefeiert wurden. Die amerikanische Bevölkerung übte Druck auf Harry Truman aus der nach Roosevelts Tod das Amt des US-Präsidenten übernommen hatte. Die Demobilisierung wurde mit Schlagrufen wie „Home Alive in ‘45“ und „No Boats, No Votes“ gefordert und leitete eine rasche Rückkehr der Soldaten

⁷⁹ Vgl. Connell, Der gemachte Mann, 9f.

⁸⁰ Adams, Michael C. The Best war ever. America and World War II (Baltimore 1994) 69. Zitiert in: Etges, Andreas. The Best War Ever? Der Deutungswandel des Zweiten Weltkriegs in US-amerikanischen Filmen am Beispiel von ‚The Best Years of Our Lives‘ und ‚Saving Private Ryan‘. In: Chiari, Bernhard (Hrsg.) Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang. Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (München 2003) 163.

ein.⁸¹ Diese Reaktion verdeutlicht die Beziehung zwischen Ex-Soldaten und der Zivilbevölkerung zu der Zeit und spielt insofern eine Rolle, da aus heutiger Sicht, Trauma die Grenze von individueller zu sozialer Identität überschreitet.⁸² Zwar war die USA nie Kriegsschauplatz gewesen, dennoch hatte ihre Beteiligung im 2. Weltkrieg enorme Auswirkungen auf die Heimatfront gehabt.⁸³ Schon der Filmtitel '*The Best Years of Our Lives*' versuchte mit der Verwendung des Pronomen ,our' die ganze Nation miteinzubeziehen und so die kollektive Identität für den Film zu nutzen um die Problematiken der Veteranen in diesem essentiellen Zeitpunkt in der Geschichte allen zugänglich zu machen.⁸⁴ Dem Einzelnen sollte eine Identifikation mit den Charakteren auf der Leinwand ermöglicht werden wodurch ein Impuls zur kollektiven Aufarbeitung und Zukunftsgestaltung gegeben werden sollte.⁸⁵ Der Titel unter dem der Film 1946 erstmals in die Kinos kam schaffte es über die Charaktere hinauszugehen und das Publikum zu inkludieren, anders als die Alternativtitel wie ,*Glory for me*' oder '*Home again*' die aus diesem Grund verworfen worden waren.⁸⁶

Doch für die Zivilgesellschaft symbolisiert der verwundete Veteran, der nach dem Krieg das Alltagsbild prägt, nicht nur Positives, sondern erzwingt eine Auseinandersetzung zum „kollektiven Sterblichkeitsbewusstsein“ und stößt aus diesem Grund oft auf Ablehnung und Angst.⁸⁷ Die Angst Veteranen würden sich nicht in einer friedlichen Gesellschaft zurechtfinden und unweigerlich eine Gefahr für die Zivilisten darstellen wurde durch Tageszeitungen mit Titeln wie „*SAILOR SON SHOOTS FATHER*“, „*CRAZED VET GOES BESERK*“, „*EX-MARINE HELD IN RAPE MURDER*“ nur noch geschürt.⁸⁸ Um dieser Unsicherheit und Sorge, die sich 1945/1956 im ganzen Land verbreitet hatte entgegen zu wirken, startete Huston sein Projekt ,*Let There Be Light*'. Dieses war am 7. Mai 1945 vom War Departement in Auftrag gegeben worden, dass das klare Ziel verfolgte mental Versehrte in einem bestimmten Licht darzustellen.⁸⁹ Auch diese beiden Spielfilme sollen letztendlich die Vorurteile und Ängste der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft zerstreuen. Denn während tatsächlich nur eine Handvoll

⁸¹ Vgl. Etges, *The Best War Ever?* 164.

⁸² Kühner, *Trauma und kollektives Gedächtnis*, 77.

⁸³ Vgl. Adams, *The Best War Ever* zitiert in: Etges, *The Best War Ever?*, 164.

⁸⁴ Kozloff, *Best Years*, 11.

⁸⁵ Kühner, *Trauma und kollektives Gedächtnis*, 247.

⁸⁶ Kozloff, *Best Years*, 11.

⁸⁷ Kühner, *Trauma*, 72.

⁸⁸ Goulden, Joseph C. *The Best Years: 1945-1950*. (New York 1976) 38. Zitiert in: Edgerton, *recording of wars past*, 43.

⁸⁹ Edgerton, *recordings of wars past*, 44.

Veteranen zu gewalttätigen Ausbrüchen neigten war die Rezeption in der Bevölkerung eine andere. So analysiert Gerber die Gründe für die Ängste in der Bevölkerung, die zwar durchaus relevant aber überzeichnet auftreten:

“[...] remove young men from the restraining influence of educational institutions, employment and family; provide them with advanced weapons training and send them off on a violent adventure; expose their minds and bodies to horrific injuries; and then attempt to return them speedily to the life they had previously known, and you have a prescription for individual and social chaos.”⁹⁰

Die Anforderung an den Hollywoodfilm als Massenmedium klar festgelegt, er soll dem Publikum zeigen, dass nur ein kleiner Prozentsatz der Veteranen in diese Sparte fällt. Gleichzeitig soll er das Stigma, das dem PTBS durch die Presse angeheftet wurde relativieren und letztendlich den Soldaten als produktiven Bürger darzustellen der durch sein Trauma in der Zivilgesellschaft geradezu zum Erfolg werden könne.⁹¹ Doch 1945/46 steht die Allgemeinheit mentalen Erkrankungen mit Unwissen, Naivität oder gar Ignoranz gegenüber. So entwickelt sich Misstrauen gegen die Veteranen. Diese Naivität mit dem Umgang der Umstellung der G.I.s auf Zivilisten spiegelt sich in der Werbung der Zeit wieder und auch im Film wird diese Auffassung durch Marie, Freds Frau, repräsentiert. Besonders ist diese Einstellung ersichtlich als sie ihm rät, das im Krieg Geschehene einfach zu vergessen um endlich eine gute Anstellung zu erhalten.

“Can’t you get these things out of your system?! Maybe that’s what’s holding you back. You know the war’s over! You won’t get any place ‘til you stop thinking about it. Come on, snap out of it!”

⁹⁰ Gerber, David. Heroes and misfits: the troubled social reintegration of disabled veterans in The Best Years of Our Lives. In: American Quarterly 46(4) (1994) 545-574, hier: 546.

⁹¹ O’Neill, William I. (Hrsg.) American society since 1945. (Chicago 1969) 5. In: Edgerton, recordings of wars past, 44.



Abbildung 133: Überzeichnete Darstellung des Übergangs vom Militär- ins Zivilleben. LIFE 15. Okt. 1945. P. 128. gefunden in: Kozloff, Best Years, 22.

Doch das Trauma ist nicht so einfach abzulegen wie die Uniform, wie diese Werbung suggeriert. Es bedarf besonderer Betreuung der Betroffenen um, wie im vorherigen Kapitel ausführlich erläutert, die eigene Identität und Rolle in der Gesellschaft wieder zu finden. So steht der Zivilist dem Soldaten in einem zwiespältigen Verhältnis gegenüber, einerseits ist er die idealisierte Figur militärischer Männlichkeit und ist der Geheimnisträgers für den Zivilisten, andererseits wird er wegen seines destabilisierenden Potenzials gemieden. Beides sind Strategien um die individuellen Erlebnisse des Einzelnen von sich fern zu halten. Auch der Veteran steht dem Zivilisten ähnlich gegenüber denn einerseits verachtet er ihn aufgrund seiner Unwissenheit als Krieger, andererseits beneidet er ihn um seine Unschuld im Wissen um den Krieg.⁹² Dieses ambivalente Verhältnis von Soldaten und Zivilpersonen hatte zur Folge, dass sich innerhalb der amerikanischen Gesellschaft soziale und emotionale Spannungen aufbauten. Durch die vermehrte Rüstungsproduktion, die

im Vorfeld in den Jahren vor ihrem Eintritt in den Zweiten Weltkrieg betrieben wurde, schaffte es die amerikanische Wirtschaft mit dem Eintritt 1941 sich von der Great Depression, die seit 1929 vorherrschte, zu erholen.⁹³ Diese schwere Wirtschaftskrise, die nicht nur Amerika erschüttert, sondern sich auch auf Europa ausgeweitet hatte, hatte Inflation, eine enorme Rate an Arbeitslosigkeit sowie die Destabilisierung der Gesellschaft der industrialisierten Welt zur Folge. Nun gaben diese Erfahrungen und die schnelle Demobilisierung von Millionen von Soldaten den amerikanischen Zeitgenossen Grund zur Sorge, dass die Rückkehr versehrter Veteranen in die Heimat zu einer erneuten wirtschaftlichen Krise führen könnte. 1944 schrieb der Soziologe William W. Waller in Hinblick auf die Ereignis und in Hinblick auf die Rückkehr von Millionen an demobilisierten Soldaten „Not to plan now is to plan disaster“⁹⁴ womit er

⁹² Vgl. Lewis Herman, Narben der Gewalt, 97.

⁹³ Etges, The Best War Ever?, 163f.

⁹⁴ Waller, The veteran comes back, xii.

einen klaren Plan für diese prekäre Zeit forderte um nicht die Fehler der Vergangenheit zu wiederholen. Diese Sorge spricht Mr. Cameron, Homers zukünftiger Schwiegervater. ihm gegenüber an und drängt ihn, trotz seiner jüngsten Entlassung aus dem Krankenhaus, eine Anstellung zu suchen.

“As I see it, we’re heading for bad times in this country. Next year in my opinion we’ll see wide spread depression on employment. [...] a few month from now the same opportunities won’t exist that exist today!”

Während solche Zeitgenossen die Gesamtwirtschaftliche Lage im Auge haben, müssen sich die Veteranen meist direkt nach ihrer Entlassung aus dem Staatsdienst um ihre finanzielle Zukunft kümmern. Auch dabei wirkt sich das Kriegstrauma auf die Betroffenen aus denn es hat auch ihr Grundvertrauen in die bekannte Ordnung und die Gesellschaft erschüttert.⁹⁵ Eine Reaktion ist „ein allgegenwärtiges Mißtrauen [sic] gegenüber der Gemeinschaft und das Gefühl, in einer ‚unechten‘ Welt zu leben“.⁹⁶

Um den Veteranen ein Gefühl an Vertrauen in den Staat und die amerikanische Gesellschaft zu vermitteln wurde 1944 der ‚Servicemen Readjustment Act‘ umgesetzt, welcher als ‚G.I. Bill of Rights‘ oder nur ‚G.I. Bill‘ in der Bevölkerung bekannt wurde. Dieser Plan sollte eine finanzielle Unterstützung von Veteranen und ihre weitere Ausbildung versichern.⁹⁷ Dennoch konnten viele Veteranen ihre Pläne für die Friedenszeit, aufgrund finanzieller Schwierigkeiten nicht umsetzen und mussten oft im Dienst des Militärs verbleiben, um ihre Familie weiterhin versorgen zu können. Dabei war der größte Wunsch der meisten Soldaten die nach dem Krieg wieder nach Hause kamen nun ihr Leben, das sie für den Dienst an ihrem Land anhalten hatten

⁹⁵ Nach dem 1. Weltkrieg waren die Soldaten, die körperlich unverletzt geblieben waren, mit Nichts mehr als einer Rückfahrkarte in ihre Heimatstadt ausgestattet worden, hatten also nur eine minimale finanzielle Entschädigung und keine Nachsorge zur Behandlung ihrer Traumata erhalten. Auch die Familien an der Heimatfront wussten nicht mit den Symptomen, die daraus entstanden umzugehen. In den Jahren 1932/33 marschierten ausgediente Veteranen des 1. Weltkriegs und ihre Familien in Washington DC auf. 1924 hatten sie beim Kongress um eine Bonuszahlung an die Soldaten angesucht als sie gesehen hatten, wie sich der Wohlstand unter denjenigen die in der Heimat geblieben waren ausgebreitet hatte, sie jedoch in ärmlichen Verhältnissen leben mussten. Dieser Antrag wurde noch im selben Jahr bewilligt, jedoch nie ausgezahlt. Aus diesem Grund formierte sich die ‚Bonus Expeditionary Force‘ um die versprochene Zahlung unter Protest von der Regierung einzufordern. Der Republikanische Präsident Herbert Hoover jedoch lies die Versammlungen gewaltsam zerschlagen und setzte Bundesgruppen gegen die Ex-US Soldaten ein. Vgl. Conesa, Isabel María García; Rubio, Antonio Daniel Juan. The consequences of a forced migration: the return home of WWII American veterans. In: *Advances in Historical Studies* 5. (2016) 36-43, hier: 37.

⁹⁶ Betonung des Autors, Lifton, R.J. *Concept of the survivor* (1980) Zitiert in: **Lewis Herman**, *Narben der Gewalt*, 82.

⁹⁷ Conesa & Rubio, *Forced migration*, 37.

müssen, wiederaufzunehmen, das Verpasste wieder aufzuholen und sich den amerikanischen Traum von Familienglück und Eigenheim zu erfüllen und.⁹⁸

Al steht als Bankangestellter und Veteran zwischen den Fronten und weiß um die Problematik, die sich daraus für Staat und für die zu Unterstützenden ergibt. Bescheid. Seine Stellung und Beförderung in der Bank stehen im krassen Gegensatz zu der Behandlung der Veteranen, denen er sich verpflichtet fühlt. Denn eigentlich kann er sich immer noch besser mit ihnen identifizieren als mit der Gesellschaft um ihn herum, welche den Konsum über das Wohl des einzelnen stellt. Die ‚G.I. Bill‘, die auch im Film referenziert wird, ist die allgemeine Zusicherung von Krediten durch den Staat an Veteranen, um ein neues Leben aufzubauen und ihnen ein Stück weit ihre Maskulinität und Unabhängigkeit zurückzugeben.⁹⁹ Schnell wird allerdings klar, dass nur jenen ein Kredit zugestanden wird, die schon über finanzielle Sicherheiten verfügen, Veteranen wie Mr. Novak jedoch kaum eine Chance darauf haben. Wie Al einem seiner Kunden erklärt, sind es nämlich die Banken, die für die Ausgabe der Kredite zuständig sind. Der Film zeigt die Widersprüchlichkeit dieser Regelung auf. Al wird diese Ungerechtigkeit bewusst, als er seinen Freund Homer in der Bank seine Rente abholen sieht, und bewilligt daraufhin den Kredit. Die Zuseher*in ahnt, dass diese die letzte Bewilligung ist, die Al unter diesen Voraussetzungen ausstellen kann, da ihn der Bankdirektor umgehend ermahnt. Bei einem Bankett zu Als Rückkehr hält er eine Rede vor einer Gesellschaft, die vom Krieg scheinbar nichts wissen wollen und in Wohlstand leben, vielleicht sogar vom Krieg profitiert haben. Dabei erzählt er, was er im Bankwesen für den Krieg gelernt habe, nämlich einen Kollateralschaden in Kauf zu nehmen. Dieses sozialkritische Gleichnis lässt seine schmerzlichen Erfahrungen in Okinawa errahnen und seine Schuldgefühle, als Leiter der Infanterietruppe so viele Männer in den Tod geführt zu haben. Gegenüber den Gästen der Tafel bemerkt er sarkastisch *„I’m glad you all have pulled through so well.“* Die schwierige finanzielle Lage der Veteranen wird auch in ‚Crossfire‘ angedeutet. Floyd, einer der einfachen Soldaten, spricht einen ganzen Abend nur davon, was er nicht alles tun würde, hätte er genügend Geld. Doch wird nicht nur die unzureichende finanzielle Unterstützung der Veteranen thematisiert, sondern darüber hinaus das kapitalistische Denken, welches sich in der Abwesenheit der Soldaten in der amerikanischen Gesellschaft bemerkbar gemacht hat. Al prangert offen den Konsumerismus in den USA an, als er zu seiner

⁹⁸ Edgerton, *recordings of wars past*, 44.

⁹⁹ Bruzzi, *Bringing up Daddy*, 13.

Frau Milly sagt „*Last year it was kill the Japs; now it's make money.*“. Auch dies ist eine Veränderung der sozialen und moralischen Werte stehen die ehemaligen Soldaten skeptisch gegenüber. Fred findet sich in dem Drugstore einem Überfluss an scheinbar unnötigen Produkten gegenüber, über die auch er sich in einem Gespräch mit Peggy kritisch äußert.¹⁰⁰

Die Schuldgefühle der Zivilgesellschaft den Veteranen gegenüber wird durch ein Unverständnis für abweichendes Verhalten begleitet und steht der Missgunst und dem Misstrauen der Veteranen gegenüber. So flüchten sich die Veteranen oft in eine vertraute Umgebung, in welcher sie vor den Verwirrungen des Alltags Zuflucht suchen.

4.2. Homosoziale Beziehungen

Krieg ist eine Gruppenerfahrung, das Überleben des Einzelnen hängt vom Zusammenhalt und der Sicherheit innerhalb der Gruppe ab. Aus diesem Grund sind die Kameraden jene bei denen der Ex-Soldat sozialen Rückhalt findet.¹⁰¹ Die homosoziale Welt der Veteranen stellt einen Raum dar in dem sie die Sicherheit haben über ihr Trauma ohne Vorbehalte zu sprechen und ihre ‚Männlichkeit‘ zu testen und wiederaufzubauen. Es ist ein Raum der Zivilisten und besonders Frauen ausschließt weshalb diesen Beziehungen häufig ein homosexueller Subtext zugesprochen wird. Im Nachkriegs Hollywood jedoch ist diese Assoziation nicht denkbar denn man geht von einer idealisierten reinen Homosozialität aus die auf der Norm der Heterosexualität gründet.¹⁰² Homosozialität ist traditionell die Beziehung unter heterosexuellen Männern die zum Beispiel durch exklusiv männliche Umgebungen wie dem Militär entstehen.¹⁰³ Sie wollen einander nachahmen und imponieren, begehren sich aber nicht sexuell. In Freud „Zur Einführung des Narzißmus“ beschreibt er, dass die homosoziale Beziehung

¹⁰⁰ Diese Passagen des Films rückten den Regisseur Wyler in den Fokus der HUAC welche daraufhin urteilte, der Film ‚The Best Years of Our Lives‘ enthielte kommunistische Propaganda. Denn während es bis 1945 hauptsächlich um die Darstellung von ‚unmoralischen‘ Themen ging, wurden ab 1946 auch politisch und ideologisch motivierte Repräsentationen und implizite Kritik am kapitalistischen System im Hollywoodfilm zensiert. Während des voranschreitenden Konflikts der USA mit der Sowjetunion gerieten auch die Macher von Crossfire, Produzent Adrian Schott und Regisseur Edward Dmytryk, in das Kreuzfeuer der Behörden. Da sie bei den Verhören der HUAC 1947 ihre Aussage über Mitgliedschaften der kommunistischen Partei verweigerten, wurden sie inhaftiert und als zwei der „Hollywood Ten“ Hollywoodproduzenten, die ebenso reagiert hatten, bekannt. Vgl. Maltby, Film Noir, 66.

¹⁰¹ Vgl. Lewis Herman, Narben der Gewalt, 91f.

¹⁰² Vgl. Clum, John M. „He’s all man”: learning masculinity, gayness, and love from American movies (New York 2002) 50.

¹⁰³ Vgl. Sahn, F. Sarah. Disability, masculinity, and rehabilitation in The Best Years of Our Lives. In: Journal of Literary & Cultural Disability Studies 11(1) (2017) 17- 112, hier: 24.

zum Vorbild für den Aufbau des eigenen Egos dient während in der heterosexuellen Beziehung die Lust und das Verlangen zu suchen ist. Dies bedeutet, dass homosoziale Interaktionen dazu dienen sich untereinander zu messen und die Vorbilder innerhalb dieser Gruppe als Idealbild anzustreben. Dadurch kann gesagt werden, dass diese Art der intrasexuellen Beziehung die Konzeption von ‚Männlichkeit‘ stärkt.¹⁰⁴

Die unmittelbare Trennung von Trupps nach dem zweiten Weltkrieg stellte eine Bedrohung für die einzelnen Soldaten dar, da sie die Sicherheit der Gruppe als lebensnotwendig betrachteten. Das erlittene Trauma konnte daher durch eine zu frühe Trennung sogar verschlimmert werden. Um den Schock so gering zu möglich zu halten ließ man die Kampfeinheiten, die im Lauf des Krieges zusammengeschweißt worden waren und für die Loyalität Leben bedeutete, zusammen an einem Ort in der Heimat betreuen um das Gefühl von Sicherheit wieder langsam zu rekonstruieren.¹⁰⁵ Diese Herangehensweise der Zeit wird auch in ‚*Crossfire*‘ aufgegriffen. Die Handlung spielt in einem Hotel in Washington DC in dem die Soldaten, die kurz vor ihrer Entlassung aus dem Militär stehen, für einige Wochen zwischenstationiert sind, um im Rahmen der vertrauten Gruppe den Übergang in die Zivilgesellschaft einfacher zu gestalten. Das Netz in dem sich Mitchell, Keeley und Monty bewegen erlaubt nur wenige Ausnahmen einer homosozialen Begegnung. Al und Fred und Homer suchen den Umgang mit ‚ihresgleichen‘ welche sie auf eine Art verstehen die Zivilisten nicht nachvollziehen können. Aus diesem Grund finden die drei, in der Narrative, immer wieder ob zufällig oder geplant, zusammen. In diesem Rahmen kann ein Grundgefühl der Sicherheit wiedererlangt, und an einem neuen Aufbau eines positiven Selbstbildes gearbeitet werden. Homer sucht vermehrt Zuflucht in seinen homosozialen Beziehungen zu den Veteranen aber auch zu seinem Cousin Butch. Dieser fungiert als ‚Über-Ich‘ das Homer hilft auf dem ‚richtigen‘ Weg zu bleiben und sich neu innerhalb des Konstruktes der Männlichkeit zu positionieren. Homer kann die Kontrolle über Intimität und Aggression durch den Aufbau eines positiven Selbstbildes wiedererlangen.¹⁰⁶ Auch das Gefühl der Isolation wird aufgehoben und ermöglicht ein Wiederanknüpfen an alte Beziehungen.¹⁰⁷ Kurz nach Homers Rückkehr beschreibt

¹⁰⁴ Freud, Sigmund. 1924. „On Narcissism.“ In: James Strachey (Hrsg.) The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Bd. 24. (London 1961) 14-88. In: Lewis Herman, Narben der Gewalt, 90f.

¹⁰⁵ Vgl. Lewis Herman, Narben der Gewalt, 91f.

¹⁰⁶ Lewis Herman, Narben der Gewalt, 91f.

¹⁰⁷ Ebd., 184.

sein Vater die Situation zuhause. „*His mother and I have tried to make him feel at home but he keeps to himself all the time.*” In einer späteren Sequenz spielt er innerhalb der homosozialen Runde ein Klavierstück mit seinen Hakenprothesen vor das er mit Butch zusammen eingeübt hatte. Vorerst fühlt sich Homer nur in der Umgebung seiner Kameraden sicher. Denn sie alle haben eine weitere Gemeinsamkeit, sie gehören nicht dem hegemonialen Bild von Männlichkeit an. Dabei beziehe ich mich auf die folgende Definition.

“By the term non-hegemonic masculinity, I mean masculinity that has irreversibly lost its sexual and social power as a result of an historical traumatic event, is unable to represent the social order, and is torn from its traditional, including intergenerational, affiliations.”¹⁰⁸



Abbildung 14: Homer hat in der ausschließlich männlichen Umgebung Raum, sich selbst zu finden. (*Best Years. min. 123:55*)

Der offene Umgang mit dem Thema des Traumas ist nur in der Gesellschaft jener möglich, die dieselben grausamen Erfahrungen gemacht haben, die anderen nicht zumutbar sind. Dieses Bindeglied ist übergreifend und verbindet auch einander unbekannte Soldaten sofort miteinander. Als Al Stephenson seinen Klienten in der Bank empfängt und erfährt, dass er in der Navy gedient hat, ist sofort eine gemeinsame Ebene der Vertrautheit geschaffen, die durch seine Anweisung „*Don't ,sir' me Mr. Novak, I'm a Sergeant*” artikuliert. Das Stottern von Mr. Novak lässt sich als ein Anzeichen für ein vorhandenes Kriegstrauma deuten. Auch Fred erfährt in der Veteranengruppe Anerkennung trotzdem er seinen hohen Status, den er beim Heer innehatte, in der Zivilgesellschaft verliert. Durch seine wertschätzende Art den anderen gegenüber stellt er keine Bedrohung ihrer Männlichkeit dar obwohl er durch seinen Status und seinem Aussehen an der Spitze der hegemonialen Norm innerhalb dieser

¹⁰⁸ Morag, Defeated masculinity, 26.

Gruppe steht. Genauso wie diese Erfahrung des Krieges eine Verbindung schaffen kann, kann sie die Parteien auch spalten, wenn die eigene Männlichkeit als bedroht erscheint. Montgomery der ebenfalls durch das Ende des Krieges seinen Status als Sergeant verliert meint diesen innerhalb und außerhalb seiner homosozialen Veteranengruppe durch Gewalt behaupten zu müssen. Samuels wird das Opfer seiner Wut, denn er stellt das Ideal von der dominanten Fiktion dar nach dem sich auch Montgomery insgeheim sehnt jedoch nie wird erreichen können. Später erfährt das Publikum, dass auch Samuels, der scheinbar unbelastete, wohlhabende Zivilist mit Freundin und eigenem Appartement, selbst in der Armee gedient hatte. Dieser Verrat an Loyalität zwischen Veteranen der, wenn auch unwissentlich, begangen wurde führt schließlich auch zum Tod Montgomerys, der durch das Gesetz gerichtet wird. Diese Interpretation lässt sich auch mit einem anderen Charakter in ‚Crossfire‘ untermauern. Ginnys Mann der als D.D. ‚dishonourable discharge‘ gilt, also unehrenhaft entlassen wurde hat diesen Grundsatz der Loyalität innerhalb der Soldatengruppe verraten. Wie bereits erwähnt bedeutet Illoyalität auf dem Schlachtfeld den Tod durch den Feind und den Bruch der Moralvorstellungen der Zivilgesellschaft. Montgomery wird ermordet, und ‚der Mann‘ trägt durch seine Schuld das Horn des Kain welches ihm einen Wiedereintritt in die militärische und die Zivilgesellschaft unmöglich macht und ihn zum Dasein im sinnbildlichen Fegefeuer verdammt.



Abbildung 15: ‚Der Mann‘ wird von den Vertretern der gesellschaftlichen Moral nicht beachtet, er hat seine Daseinsberechtigung verwirkt (Crossfire. min. 58:32)

4.2.1. Hierarchische Beziehungen

In Hollywood beruht die Darstellung von Männern nach dem 2. Weltkrieg auf einem Bild der militärischen Männlichkeit welches sich im ausgehenden 19. Jahrhundert etabliert hatte.¹⁰⁹ Die heimkehrenden Soldaten können dieser vorherrschenden Auffassung durch ihre Verletzungen jedoch nicht mehr gerecht werden und somit gerät die Männlichkeit und das darauf beruhende Geschlechterkonstrukt in eine Krise. ‚Männlichkeit‘ nach Definition des Soziologen Pierre Bourdieu ist somit ein „inkorporiertes Muster bzw. (sic!) Leitbild vergeschlechtlichter und vergeschlechtlichender Praxis“ die in seiner verkörperten Praxis als „männlicher Habitus“ beschrieben wird.¹¹⁰ Während Bourdieu dem Aspekt der Agency, also der Handlungsmöglichkeit der Geschlechterverhältnisse aktiv zu beeinflussen skeptisch gegenübersteht betont Connell, dass der Begriff der Männlichkeit nicht fixiert ist und somit immer wieder aktiv gestaltet werden muss.¹¹¹ Diese aktive Gestaltung stehen nun auch Veteranen gegenüber und bedienen sich eines Prozesses der Coles als ‚mosaic masculinities‘ beschreibt. Dieser Begriff bezeichnet eine Art der Maskulinität, bei der Männer nur über einzelne Teile von Ressourcen, die ein hegemoniales Männlichkeitsbild voraussetzt, besitzen. Die einzelnen Ressourcen stützen sich auf die hegemoniale Norm und so müssen Betroffene ihre Männlichkeit nach ihrem eigenen Standard und je nach Ressourcen neu definieren und rekonstruieren. Dadurch können sich selbst wieder als ‚männlich‘ wahrnehmen.¹¹² Männlichkeit wird auch in der Relation und im Vergleich zu anderer Männlichkeit konstruiert.¹¹³ Und so spielen die hierarchischen Beziehungen innerhalb der homosozialen Gruppe eine wesentliche Rolle. Es ist eine interdependente Beziehung zwischen jenen die in ihre dominante Position verteidigen (‚orthodoxy‘) und jenen die in dieser hierarchischen Struktur unterlegen sind und gegen sie ankämpfen, um selbst in die dominante Position aufzusteigen (‚heterodoxy‘).¹¹⁴

¹⁰⁹ Henry, Marsha. Problematizing military masculinity, intersectionality and male vulnerability in feminist critical military studies. In: Critical Military Studies 3(2)(2017) 182-199.

¹¹⁰ Bourdieu, Pierre. Die männliche Herrschaft. In: Dolling, Irene. Kraus Beate (Hg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. (Frankfurt am Main 1997) 153-230, hier: 160. Zitiert in: Treiblmayr, Bewegte Männer, 31.

¹¹¹ Vgl. Connell, Der gemachte Mann, 12.

¹¹² Vgl. Coles, Tony. Finding space in the field of masculinity. Lived experiences of men's masculinities. In: Journal of Sociology 44(3) (University of Tasmania 2008) 233-248, hier: 240-243.

¹¹³ Vgl. Scholz, Sylka. Gewaltgefühle. Überlegungen zum Zusammenhang von Männlichkeit, Gewalt und Emotionen. In: Feministische Studien 1 (2008) 106- 121.

¹¹⁴ Vgl. Bourdieu 1993: 73. In: Coles, Finding space, 234.

Fred der in der Zivilgesellschaft sein Ansehen mit dem Ablegen seiner Uniform verloren hat, konnte seine dominante Stellung innerhalb der homosozialen Beziehung behalten, im Gegensatz zu Montgomery der nun auch diese dominante Position einbüßt, die er durch seinen Status und seine Autorität als Sergeant innehatte. Denn während Fred versucht das Gefälle der Hierarchie gegenüber seinen Kameraden abzuflachen indem er sie mit „*chum*“ anspricht, versucht Montgomery sich selbst zu erhöhen indem er seine Kameraden und seinen ehemaligen Trupp beleidigt und vor Zivilisten, das bedeutet in keinem Sicheren Raum für Soldaten, bloßstellt. Als Floyd einen Drink umstößt und dabei eine Dame beschmutzt, äußert sich Montgomery ausfällig über ihn um das Ansehen der eigenen Reihen und der Zivilisten zu erlangen. „*He’s just a hillbilly from Tennessee; he just started to wear shoes today.*“ Als Leroy sich aus Montgomerys Griff entwinden kann und geht, reagiert dieser sarkastisch mit der Bemerkung „*Oh look there now... I hurt Leroy’s feelings.*“ Mit dieser Bemerkung spricht er Leroy seine ‚Männlichkeit‘ ab da das Zeigen von Gefühlen und Emotionen dem ‚schwachen‘ weiblichen Geschlecht zugeschrieben wird. Damit will er ihn herabsetzen und sich selbst in eine dominante Position bringen.



Abbildung 16: Montgomery demütigt Leroy öffentlich
(Best Years. min. 13:48)

Eine besondere Bedrohung für seine Rolle in der Truppe stellt Sergeant Keeley dar, der dem Idealbild an Männlichkeit mit seinem athletischen Bau und seiner lakonischen Art die ohne ersichtliche Folgen eines Traumas, noch am nächsten kommt. Seine Überlegenheit bringt Keeley dadurch zum Ausdruck, dass er ihn mit ‚Monty‘, also einer Verniedlichungsform seines Namens, anspricht und ihm somit sein Ungenügen vor Augen hält. Aus diesem Grund sieht Montgomery sich gezwungen durch die Demütigung anderer seinen eigenen überlegenen Status zu legitimieren. Keiner der dargestellten Veteranen in den zwei Filmen entspricht der hegemonialen Norm des amerikanischen Bildes von Männlichkeit da sie alle durch den Krieg Einbußen erlitten,

48

schaffen es jedoch diese in ihre Position und Verständnis von Männlichkeit zu integrieren.¹¹⁵

4.2.2. Vater-Sohn Beziehung

Eine Formel des Hollywoodfilms der Nachkriegszeit ist die patriarchale Figur die einem sanften ‚femininen‘ Sohn gegenübersteht. Diese Ordnung kann sich auf eine tatsächliche Verwandtschaft stützen, wird aber oft nur symbolisch angewandt. So auch in diesen beiden Filmen.

Al ist einer der wenigen Väter im Nachkriegs Kino was das Widerstreben Hollywoods zeigt sich mit dieser Schwierigen Thematik des Autoritätsverlustes des Vaters, seiner Abwesenheit, als auch seiner Rückkehr ins Familienleben, zu befassen. Denn deren diese Faktoren hatten nachhaltige Einschnitte im Familienleben hinterlassen. Als allgemeines Gefühl der Nichtzugehörigkeit wirkt sich auch auf die Beziehung zu seinen Kindern, besonders aber in der zu seinem jugendlichen Sohn Rob aus. Kinder deren Väter in den Krieg ziehen, tendieren dazu die Vaterfigur zu erhöhen und als mutiger Soldat zu idealisieren. Gegen dieses Idealbild kann Al nicht ankommen, denn nicht einmal der Portier seines Hauses erkennt ihn, die Familie, die sich zwar freut ihn zu sehen kann die Distanz, die zwischen ihnen liegt nicht leugnen. So sind Als erste Worte, die er an seine Kinder richtet *„I dont recognise you, what happened?“*. Rob steht dem unbekannten Vater wie einem Eindringling gegenüber und in ihrem Gespräch wird schnell klar, dass er seine überzeichnete Position, die er vor dem Krieg in der Familie eingenommen hatte, nicht ausfüllen kann. Ihre Beziehung ist geprägt



Abbildung 17: Rob kann nichts mit den japanischen Kriegs-
„Souvenirs“ seines Vaters anfangen (Best Years. min. 24:10)

¹¹⁵ Vgl. Coles, Finding space, 243.

von Distanz und gegenseitigem Unverständnis. Er hat seine Autorität als Familienoberhaupt durch sein Überleben und seine Rückkehr eingebüßt.¹¹⁶

In einer symbolischen Vater-Sohn Beziehung hingegen, steht Homer sowohl mit Fred und Mitchell mit Keeley. Homer stellt als jüngster der Veteranengruppe den verletzlichsten Charakter dar, dem besondere emotionale Empfindsamkeit und Naivität zugeschrieben wird und ihn in Kontrast setzt mit dem stattlichen, Fred der dem Publikum als harter Held zugetragen wird der nicht zuletzt durch sein selbstbewusstes Auftreten und seine kantigen Gesichtszüge der Idee hegemonialer Maskulinität entspricht. Diese Repräsentation löst in der Zuseher*In jedoch eine „post-war hard-soft confusion“ aus wie Clum diese gegensätzlichen Darstellungen von Männerbildern im Kino bezeichnet. Einerseits sollen Männer hart sein sich aber gleichzeitig in die domestizierte Sphäre einfügen können, weil sie sonst eine Bedrohung für die soziale Ordnung darstellen. Jedoch beraubt sie dieser Eintritt auch ein Stück ihrer ‚Männlichkeit‘.¹¹⁷ Fred verteidigt Homers ‚Ehre‘ als er in einem Konflikt für ihn eintritt und dabei sogar seine Anstellung verliert. Die Szene zeigt wie er sich schützend vor Homer stellt, um ihn vor jeglichen Attacken zu schützen. Hinter ihm ist die Reaktion der schockierten Zivilistinnen auszumachen, welche ihre Vorurteile gegen die Veteranen mit diesem Ausbruch an Gewalt bestätigt sehen. Es ist eine Loyalitätsbekundung und gleichzeitig eine Beschneidung von Homers Autonomie. Auch Keeley nimmt sich um seinen Kameraden Mitchell an. So sehr, dass die anderen Soldaten seines Trupps ihn um den Grund seines Engagements gegenüber Mitchell fragen: „*Are you his father or something?*“. Auch Mitchell wird durch seine



Abbildung 18: Fred stellt sich schützend vor Homer
(*Best Years. min. 130:41*)

¹¹⁶ Vgl. Bruzzi, *Bringing up Daddy*, 13f.

¹¹⁷ Vgl. Clum, ‚He’s all man‘, XVI-XVII.

Charakterisierung als Künstler eine besonders feinfühliges Gesinnung zugeschrieben, die ihn verwundbar und feminin macht. Seine Gesichtszüge sind im Kontrast zu Keeleys weich, seine Art ist zögernd und unschlüssig. Dieser Kontrast ist besonders in der Halbtotale Einstellung zu sehen in welchem Keeley Mitchell dazu auffordert den vergangenen Abend revuepassieren zu lassen. Oftmals strahlen diese pseudo patriarchalen Beziehungen, die durch ein Machtgefälle zusätzlich gewichtet sind, eine latente Homoerotik aus, wie auch diese intime Situation der Soldaten gedeutet werden könnte. Die jungen Soldaten, die sich in solche Vertrauensbeziehungen zu älteren Männern begeben können so feminin dargestellt sein wie es den verantwortlichen Regisseuren beliebt, solange sie ihre Heterosexualität unter Beweis stellen.¹¹⁸ Homer hat seine Verlobte, Mitchell seine Frau außerdem sucht er zusätzlich Beziehungen zu anderen Frauen. Trotz einer solchen möglichen Interpretationsebene stellt eine väterliche Beziehung in erster Linie eine Stärkung der Beteiligten dar. Denn wo sich Homer und Mitchell Hilfe holen und es somit schaffen Ordnung in ihre eigenen Gedanken und Gefühlswelt zu bringen, ziehen auch die symbolischen Vaterfiguren Fred und Keeley ihren Nutzen aus der Beziehung. Sie fühlen sich durch ihre Beschützerrolle wieder gebraucht und beziehen daraus Status innerhalb der homosozialen Gesellschaft, es hilft ihnen ebenfalls ihr eigenes Selbstbild wieder ein Stück weit dadurch zu definieren und zu rekonstruieren.¹¹⁹

Während die tatsächliche Vater-Sohn-Beziehung die Wunden innerhalb der Familienstrukturen aufzeigt die einen Autoritätsverlust der Vaterfigur mit sich bringt, liefert die symbolische Vater-Sohn-Beziehung zwischen zwei Veteranen die



Abbildung 19: Mitchell sucht Rat bei seinem Vorgesetzten und Vertrauten Keeley (Crossfire. min. 24:15)

¹¹⁸ Vgl. Clum, „He’s all man“, XVI-XVII.

¹¹⁹ Vgl. Leff, Film into story, 173.

Möglichkeit zur Rehabilitation und dient als Grundstein für den Eintritt in eine Beziehung zum anderen Geschlecht.

4.3. Fazit

Trauma bezeichnet eine Verletzung des Innersten, dem was Freud als Ego bezeichnet und zerrüttet das Selbstbild des betroffenen Individuums. Die durch den Krieg entstandenen Wunden wirken sich auf die zwischenmenschlichen Beziehungen aus und so überträgt der Veteranen das Trauma und seine Auswirkungen auf sein Umfeld. Durch das Trauma sind die normalen Entwicklungsprozesse, die innerhalb einer Beziehung stattfinden durch das erschütterte Grundvertrauen des Veteranen gestört und haben zur Folge, dass Rückkehrende ihren Familien mit dem ambivalenten Wunsch nach Isolation und Nähe gegenüberstehen. Diese Haltung wird in *‘The Best Years of Our Lives’* von Homer personifiziert, in *‘Crossfire’* ist es Mitchell der seine verworrenen Empfindungen ausdrückt. Diese Gefühlsambivalenz beschreibt die Beziehung zwischen Veteranen und der Zivilgesellschaft in den späten 1940er Jahren in Amerika, denn so wie Zivilisten ihre Veteranen als Helden und potentielle Quellen der Gewalt und Gefahr sehen, werden diese selbst um ihre Unschuld beneidet und gleichzeitig verachtet. Obwohl diese Ambivalenz in *‘The Best Years of Our Lives’* dargestellt wird ist es Montgomery in *‘Crossfire’*, der den Hass und Neid auf die Daheimgebliebenen symbolisiert. Aufgrund dieses Unverständnisses des Zivilisten gegenüber, suchen die Veteranen in beiden Filmen die Beziehung zu ‚ihresgleichen‘ mit denen sie die Schrecken des Krieges und auch die Sorge um die Zukunft teilen. Die rein männliche Soldatenrunde gilt als Sphäre der Sicherheit, in welcher das zerstörte männliche Ego wiederaufgebaut werden kann. Doch auch innerhalb der homosozialen Gruppe gibt es hierarchische Abstufungen und Bedingungen, die erfüllt werden müssen, um Teil davon sein zu können. Die hierarchischen Beziehungen fundieren auf dem militärischen Status, ist dieser verloren wird versucht eine dominante Position durch ein kollegiales Verhalten oder aber durch Machtausübung zu erreichen. Diese Macht und Hierarchie ist auch Teil in der Vater- Sohn Beziehung, ein Modell das Hollywood als Vorlage für männliche Darstellung im Film verwendet. Der Autoritätsverlust des tatsächlichen Vaters steht die Suche nach männlicher Führung durch eine Vaterfigur gegenüber. So suchen Homer und Mitchell als ‚weiche‘ Charaktere Zuflucht und Hilfe bei Fred und Keeley die durch diese Position ihren Status wiederum bestätigt sehen.

5. Rezeption und Heteronormative Beziehung

Das Kino bietet dem Publikum die Illusion in eine private Welt zu blicken. Eine Identifikation mit dem Charakter auf der Leinwand ermöglicht einen temporären Verlust des Selbst, gleichzeitig stärkt es das Selbst des Zusehers der nunmehr seine eigenen Ängste und Wünsche auf die Darsteller des Filmes übertragen kann, sie so auf eine Art ausleben, und nicht unterdrücken muss. Der Film bietet Ideale an, an denen die Zuseher*in sich orientiert.¹²⁰ Gleichzeitig nimmt das Publikum die Rolle des ‚moral other‘ ein.¹²¹ Dies bedeutet, dass es in der Spannung zwischen Text und Subtext eine Stellung als Subjekt einnimmt, welches die moralischen Vorstellungen der zeitgenössischen Gesellschaft reflektiert.

Um den moralischen Wertvorstellungen zu genügen und das Publikum in dieser Hinsicht zufrieden zu stellen, ist die narrative Struktur eines Happy Ends in der Mainstream Populärkultur Hollywoods der Zeit unumgänglich. Die Filme die in den späten 1940ern auf der amerikanischen Leinwand entstehen sind jedoch nur eine Reflektion der realen Welt und deren Problematiken die in ‚*The Best Years of Our Lives*‘ und ‚*Crossfire*‘ in ähnlicher Inszenierung aufgegriffen werden.¹²² Erst wenn die Kriegsheimkehrer die Ansprüche der symbolischen Ordnung erfüllen indem sie in eine stabilisierende Beziehung eintreten die den heteronormativen Vorstellungen der patriarchalen Gesellschaft der Nachkriegszeit entspricht, kann die Problematik aufgelöst werden. Die Veteranen stellen damit keine Gefahr mehr für die Gesellschaft dar.¹²³ Das Zielpublikum beider Filme ist die immanent betroffene Generation des Nachkriegs Amerikas. Um die Erwartungen dieses Publikums zu erfüllen, heftet auch William Wyler ‚*The Best Years of Our Lives*‘ ein artifiziell wirkendes Happy End an, welches einerseits als hoffnungsvolle Botschaft betrachtet werden kann, andererseits dazu dient die Risse, welche die dargestellten Problematiken in der zeitgenössischen Gesellschaft hinterlassen haben, zu kaschieren.¹²⁴ Nicht umsonst wurde Harold Russell, der sein filmisches Debut als Darsteller von Homer Parish feierte, mit einem

¹²⁰ Vgl. Mulvey, Laura. 1999. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, Leo; Cohen, Marshall (Hrsg.) Film Theory and Criticism : Introductory Readings. (New York/ Oxford University 1999) 833-44, hier: 836.

¹²¹ Vgl. Morag, Defeated masculinity, 245.

¹²² Vgl. Morag, Defeated masculinity, 25.

¹²³ Vgl. Eder Silvia. Die Sprachlichkeit des Films im Verhältnis zu den geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Machtverhältnissen: eine Untersuchung anhand der psychoanalytisch-orientierten-feministischen Filmtheorie.; Referenzfilm: „Blonde Venus“ (Josef von Sternberg, 1932) (Diplomarbeit Universität Wien 2007) 87.

¹²⁴ Vgl. Gerber, Heroes and Misfits, 546.

Oscar für ‚Bester Nebendarsteller‘ ausgezeichnet und erhielt außerdem einen Ehrenpreis der Academy. Wyler hatte den Soldaten in der Dokumentation ‚*Diary of a Sergeant*‘ (1945) entdeckt in der er den guten Umgang mit seinen Haken die ihm als Ersatz dienten demonstrierte nachdem er als Ausbildner des Sprengkommandos beide Arme verloren hatte.¹²⁵ Die Ehrenausszeichnung der Academy die er „for bringing hope and courage to his fellow veterans through his appearance in *The Best Years of Our Lives*“ erhielt, symbolisiert wie sehr sich die amerikanische Gesellschaft nach Konsolation und Zuspruch sehnte.¹²⁶ Die Rezeption durch Kritiker und das amerikanische Publikum war de facto so groß, dass dem Film acht Oscarauszeichnungen und eine Nominierung zukamen, mehr als für die noch heute weltbekannten Kultfilme wie ‚*Casablanca*‘ (1942), ‚*The Wizard of Oz*‘ (1939) und ‚*Citizen Kane*‘ (1941) gemeinsam.¹²⁷ Der letzte Film in den heimischen Kinos der sich mit den Einspielergebnissen von ‚*The Best Years of Our Lives*‘ messen konnte war ‚*Vom Winde verweht*‘ (1939). Dieser Beifall des amerikanischen Publikums lässt darauf schließen, dass der Film mit seiner Thematisierung der Problematiken der Reintegration von Veteranen in die Gesellschaft einen Nerv trifft deren ernsthafte Auseinandersetzung als notwendig erachtet wird.¹²⁸ Es besteht der weitgehende Konsens in der wissenschaftlichen Literatur die diesen Film als Grundlage ihrer Forschung verwendet, dass die Auseinandersetzung mit dem Thema Kriegstrauma, Behinderung, und der persönlichen Krise der Maskulinität authentisch auseinandersetzt. Dabei wird der vorhandene Realismus nicht selten als „keynote“ also Leitmotiv des Filmes beschrieben der, mit den Konventionen einer Hollywood Produktion verwoben, diese emotionale Tiefe erreicht.¹²⁹

Auch ‚*Crossfire*‘ der „A quality film on a B budget“¹³⁰ erfuhr große Resonanz von Kritikern und brachte fast das Dreifache der Investition durch Kinobesuche im ganzen Land wieder ein. Der Film konnte die fünf größten Nominierungen der Academy

¹²⁵ Vgl. Kozloff, *Best Years*, 39-41.

¹²⁶ Vgl. Sahn, *Between friends*, 17.

¹²⁷ Vgl. Kozloff, *Best Years*, 8.

¹²⁸ Vgl. Etges, *The Best War Ever?*, 166.

¹²⁹ Vgl. Kozloff, *Best Years*, 8.

¹³⁰ Scott, Adrian. 1947. "You can't do that" Thought control in the U.S.A., No. 5: The film, the actor. Conference by Hollywood Arts, Sciences & Professions Council (Los Angeles: Progressive Citizens of America, Southern California. P. 327. Zitiert in : Holt, *Hollywood and politics*, 4-6.

Awards für sich verbuchen, und gewann beim Cannes Film Festival den Preis für den ‚Best Social Film‘. Bislang war dies nur großen Produktionen gelungen.¹³¹

5.1. Dominante Fiktion

Im Film des Nachkriegs- Hollywoods entstanden verschiedene Formeln für Beziehungen, die sich an den Werten und Moralvorstellungen der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts orientierten und Großteils bis heute erhalten sind, jedoch durch Dekonstruktion in der Filmanalyse hinterfragt und kritisiert werden. Clum beschreibt das hegemoniale Bild der 1940er und der daraus entstandenen Darstellung von Männlichkeit als traditionelle Konstruktion innerhalb der heteronormativen Ordnung „a man who is aggressive, never cries, and always provides.“¹³² Die weiße Kernfamilie aus der Vorstadt ist ein übliches Bild für Normalität in Amerika.¹³³ Sie muss folgende Bedingungen erfüllen:

1. The family originates in marriage.
2. It includes the husband, the wife, and the children born of their union.
3. The members of the family are united among themselves by:
 - a. Legal bonds.
 - b. Rights and obligations of an economic, a religious, or some other nature.
 - c. A precise framework of sexual rights and prohibitions, and a variable and diversified group of feelings, such as love, affection, respect, fear, and so on.¹³⁴



Abbildung 20: Deep focus shot der noch scheinbar glücklichen Stephenson Familie (*Best Years*. min. 19:17)

¹³¹ Vgl. Leff, *Film into story*, 172.

¹³² Clum, „He’s all man“, xii.

¹³³ Vgl. Ebd., 45.

¹³⁴ Lévi-Strauss, Claude. *The family*. In: *The view from afar*. (New York 1985) 44.

Die Amerikanische Populärkultur unterstützt die Ideologie der Kernfamilie als Norm in den Nachkriegsjahren besonders, denn sie stellt die Geschlechterhierarchie in der Gesellschaft dar und soll so die patriarchale Ordnung von einem dominanten Mann und seiner ihm untergeordneten Frau wiederherstellen.¹³⁵ Im Allgemeinen muss die patriarchale Ideologie und deren Gesellschaftsordnung nicht explizit verteidigt werden solange ihre Institutionen routinemäßig aufrechterhalten werden, indem zum Beispiel Führungspositionen wie selbstverständlich Männer vorsitzen. Diese Naturalisierung der Verhältnisse bewirkt, dass hegemoniale Männlichkeit so ihre Position sichert und die patriarchale Ordnung legitimiert. Doch weil das Konzept der hegemonialen Männlichkeit und deren patriarchalen Geschlechterordnung nicht vor Krisen gefeit sind, kommt es zur Anwendung expliziter Männlichkeitspolitik. Diese Arten die vermeintlich natürliche und richtige Ordnung wiederherzustellen sind männliche Gewalt und die Propagierung männlicher Vorbilder.¹³⁶ Ist die Machtposition nicht mehr als gegeben angenommen, muss durch Ideologie und Darstellungen ein bestimmtes Bild propagiert werden. Um dem *Production Code* zu entsprechen und Kritik vorwegzunehmen griffen viele auf narrative und strukturelle ‚Formeln‘ wie das Happy End zurück. Eine Anforderung wie „stories must contain ... [sic] sufficient good to compensate for any evil they relate“¹³⁷ die diese Formeln mehr oder weniger deutlich verlangen finden sich in Form von Memos an Produzenten wieder und lassen darauf schließen, dass die Verinnerlichung dieser Zensur vermehrt stattfand da sie die einfachste Methode war, weiterhin für kommerziellen Erfolg zu sorgen.¹³⁸

¹³⁵ Vgl. Clum, „He’s all man“, 25.

¹³⁶ Vgl. Connell, *Der gemachte Mann* (2015), 279.

¹³⁷ Memo from Joseph Breen to Will Hays. 1936. Zitiert in: Field, *Evading the issue*, 3.

¹³⁸ Vgl. Ebd., 4.

In der unten dargestellten Szene der Hochzeit von Homer und Wilma werden die drei Handlungsebenen des Filmes welche sich um die heteronormativen Beziehungen drehen parallelisiert und miteinander verknüpft. Das geschieht mithilfe der deep focus Einstellung in der die Zuseher*in gezwungen ist, den Fokus selbst zu setzen. Das Brautpaar steht nicht im Zentrum und ermöglicht einen Einblick auf die Beziehungen der anderen.¹³⁹ Es werden drei Stufen der heterosexuellen Beziehung gezeigt, die verliebte Anfangsphase die im Sinne des 1940er Moralvorstellung in einer Hochzeit enden wird, die Hochzeit als ein gegenseitiges Versprechen der ewigen Bindung, und die langjährige Ehe die allen Schwierigkeiten zum Trotz noch immer besteht. Alle drei bezeichnen, dass die Protagonisten mit ihrem Eintritt oder dem voraussichtlichen Eintritt in eine heteronormative Beziehung wieder in die Gesellschaft eingegliedert sind und trotz psychischer und physischer Unzulänglichkeiten die dominante Fiktion einer Kernfamilie erfüllen können.



Abbildung 21: Darstellung der drei Beziehungen zwischen Fred und Peggy (li.), Milly und Al und Wilma und Homer (re.) im deep shot. (Best Years. min. 161:18)

Der „*glamour boy*“ Fred, wünscht sich nichts sehnlicher das vorherrschende amerikanische Idealbild einer glücklichen Kernfamilie mit sicherem Job, Frau, eigenem Haus und Kindern nach seiner Rückkehr zu erreichen. Trotz seiner finanziell schlechten Lage und seiner niedrigen Position als Altmetallhändler, die er erworben hat, ist es klar ersichtlich, dass Peggy ihn liebt und trotz seiner Mängel in naher Zukunft zum Mann nehmen wird. Er spricht sich gegen die dominante Fiktion aus indem er sagt: „*You know what it'll be, don't you Peggy? It may take us years to get anywhere. We'll have no money, no decent place to live. We'll have to work ... get kicked around.*“ Dennoch ist Peggy dazu bereit diese Abweichung der dominanten Fiktion mit ihm

¹³⁹ Vgl. Miller, The best years, 2.

einzugehen, so ist auch er durch die Beziehung ‚geschützt‘ davor aus der moralischen Ordnung zu fallen und sich selbst aufzugeben. Mit diesen Beziehungen wird jedoch nicht nur die moralische Ordnung wiederhergestellt, sondern ihre Makel gelten als Basis ihres neuen Selbst und ihrer neu gestalteten Beziehungen. Milly und Al Stephenson verkörpern diejenigen Familien, die trotz der Entfremdung und Veränderung versuchen wieder zusammen zu finden, oder zumindest zusammenbleiben. Damit wird die Ehe als repräsentative Norm und als moralische Institution in der Gesellschaft aufrechterhalten. Die Rolle der Frau ist es ihren Mann und Veteran über die eigenen Bedürfnisse zu stellen aber gleichzeitig als moralischer Ordner zu fungieren der ihn innerhalb der gesellschaftlich festgesetzten Normen hält.

Auch Mitchell kann nachdem er vom Verdacht des Mordes freigesprochen ist, ein neues Leben mit seiner Frau beginnen. Keeley bemerkt „*it will be rugged at the start but they will be alright.*“ Die Männer können nun das Bild der domestizierten Männlichkeit erfüllen was sie zwar nicht in eine dominante Position der hegemonialen Männlichkeit stellt, jedoch haben sie durch ihren Eintritt in dieses Konstrukt ihre Männlichkeit neu definiert und stehen in der Erfüllung ihrer neu gesetzten Standards wieder in einer dominanten Position in der Subgruppe der Veteranen. Es gibt zwei Ausnahmen in ‚*Crossfire*‘, die diesen Übergang zur friedlichen Zivilgesellschaft nicht schaffen. Keeley, der sich nicht dazu bereit fühlt sein Leben als Zivilist zu beginnen bleibt in der Gruppe der Soldaten in seiner Rolle als Stütze für die anderen tätig. Indem er sich um andere verlorene Soldaten kümmert erlangt er einen Status innerhalb der Männergruppe den er nicht bereit ist aufzugeben. Durch den Film hinweg ist es er der sich um Mitchell kümmert und einen Suchtrupp nach ihm ausschickt und ihn vor der zivilen Autorität, die durch den Polizisten Finley repräsentiert wird, versteckt. Nachdem



Abbildung 22: Keeley nimmt den nächsten Soldaten unter seine Fittiche (*Crossfire*. min. 85:20)

Mitchell in die heteronormative Beziehung zurückgefunden hat und nun den gesellschaftlichen Ansprüchen soweit entspricht, nimmt Keeley sich eines anderen Veteranen an. Er fungiert als Instanz, die innerhalb der homosozialen Gruppe die dominante Position einnimmt und einen Übergang zur ‚normalen‘ Welt für andere schafft. Seine Entfremdung mit der Zivilgesellschaft durch die Jahre in der Armee ist er einer von jenen Veteranen die das Armee Leben dem zivilen Lebens vorziehen.¹⁴⁰ Insofern scheitert er nicht, sondern wird, auch durch seine spätere Zusammenarbeit mit der zivilen Autorität, ein wichtiger Bestandteil der moralischen gesellschaftlichen Ordnung.

Montgomery hingegen, hat gegen diese moralischen Werte in einer gravierenden Weise verstoßen. Mit dem Mord an Samuels stellt er eine Gefahr für das Allgemeinwohl da, und muss somit von ihr ferngehalten werden. Finley, Repräsentation der vorherrschenden Ordnung, stellt diese wieder her indem er Montgomery erschießt.¹⁴¹ Sein Tod ist gleichzeitig eine Versicherung an das Publikum, dass jene Veteranen die gewalttätig werden auch bestraft werden, überdies vermittelt es dem Publikum, dass jene die sich nicht in die dominante Fiktion einfinden wollen nicht Teil der friedlichen Zivilgesellschaft werden können.



Abbildung 23: Die moralische Ordnung wird durch Montgomerys Tod wiederhergestellt. (Crossfire. min. 83:50-83:55)

¹⁴⁰ Vgl. Pols, Hans. War Neurosis, Adjustment Problems in Veterans, and an Ill Nation: The Disciplinary Project of American Psychiatry during and after World War II. In: Osiris 22(1) (2007) 72-92, hier: 84.

¹⁴¹ Vgl. Holt, Hollywood and politics, 10f.

5.2. Rolle der Frau

Der Trend der Nachkriegszeit heißt „towards serious drama with a strong male focus“¹⁴² so legen auch die ausgewählten Filme den Fokus auf den Mann als Handelnden. Um die dargestellten männlichen Charaktere und ihre dargestellten Problematiken greifen zu können und um überhaupt das soziale Konstrukt von gender aufzeigen zu können, bedarf es der besonderen Berücksichtigung der Prozesse und Beziehungen zwischen den sozialen Geschlechterverhältnissen, den Positionen von Männern und Frauen. Denn der Begriff der ‚Männlichkeit‘ kann ohne den Kontrast der ‚Weiblichkeit‘ nicht existieren.¹⁴³ Aus diesem Grund sollen verschiedene Rollen der Frau in der Nachkriegsgesellschaft wie sie im Film dargestellt werden aufgezeigt und in Beziehung zum männlichen Counterpart gesetzt werden.

Um eine erfolgreiche Zusammenführung der Paare nach dem 2. Weltkrieg wieder zu ermöglichen, wurden die Frauen dazu aufgefordert ihre eigenen Gefühle und sexuelle Bedürfnisse zu zügeln und sich zumindest in der ersten Phase der Nachkriegszeit dem Ehemann gegenüber gehorsam zu zeigen. Wie der Militärpsychiater Herbert Kupper schreibt, sollten Frauen ihre eigenen Gefühle unterdrücken und versuchen sich den Wünschen ihrer Männer anzupassen.¹⁴⁴ Der Drang nach der Rückkehr zur patriarchalen Geschlechterordnung spiegelt sich in der Kultur und nicht zuletzt in den Filmen der Zeit wider. In *‘The Best Years of Our Lives’* dominiert das Modell der Frau, die alle Hindernisse in Kauf nimmt um ihre Beziehung zu wahren. Prototypen sind Milly Stephenson und Wilma. Diese Charaktere treten vor allem in ihrem Bemühen auf, ihrem Geliebten den Wiedereintritt in die Gesellschaft zu vereinfachen. Beide übernehmen dabei jedoch zunehmend die mütterliche Rolle um das Ego des Betroffenen wiederaufzubauen, ihm Sicherheit und gleichzeitig Grenzen zu geben. Das Ritual des zu Bett bringen veranschaulicht nicht nur ihre Rolle als mütterliche Gefährtin, sondern gleichzeitig nimmt der Mann die Position des Kindes ein.¹⁴⁵ Dieser Akt der liebevollen Fürsorge ermöglicht eine Heilung Homers innerer Wunden. Durch ihre aufrichtige Liebe und ihr treues Beharren im Bestreben ihn zu heiraten kann sie sein Gefühl von Selbst und Männlichkeit wiederherstellen. Milly Stephenson fungiert

¹⁴² Schatz, Boom and Bust, 369.

¹⁴³ Vgl. Connell, Der gemachte Mann, 120.

¹⁴⁴ Vgl. Kupper, Herbert I. Back to life: The emotional adjustment of our veterans. (New York 1945) 183. Zitiert in: Michel, Sonya. Danger on the Home Front: Motherhood, sexuality, and disabled veterans in American postwar film. In: Journal of the History of Sexuality 3(1) (1992) 109-128, hier: 112.

¹⁴⁵ Vgl. Kozloff, Best Years, 97.

als außenstehendes Kontrollorgan, indem sie Drinks zählt um sicherzugehen, dass Al im gesellschaftlich akzeptablen Rahmen bleibt, den ihr Ehemann erst wieder internalisieren muss. Doch im Gegensatz zu anderen Repräsentationen der Zeit sind Wylers weibliche Charaktere nicht eindimensional, sondern stehen in einer differenzierten Beziehung zu ihren Männern.¹⁴⁶ Diese wird deutlich als Milly ihre Tochter Peggy zu trösten sucht und Schwierigkeiten in ihrer Ehe anspricht.

We never had any trouble. How many times have I told you I hated you and believed it in my heart? How many times have you said you were sick and tired of me and we were all washed up? How many times have we had to fall in love all over again?

In ‚*Crossfire*‘ nimmt Marie, Mitchells Frau, die Rolle der unterstützenden Ehefrau ein. Sie stellt ihren Stolz hintenan und will trotz der vermeintlichen Affäre ihres Mannes alles tun um ihn zu retten. So zeichnen die beiden Filme ein Bild von einer Gesellschaft in welcher die Frau die Rolle als Betreuerin des zurückgekehrten Mannes als ihr Schicksal betrachtet, in dem sie ihr Glück findet. Der Eintritt in eine heterosexuelle Beziehung bedeutet für die Veteranen ein erfolgreicher Wiedereintritt in die Zivilgesellschaft, für die Frau ist es oft eine Bürde. Es bedarf einer Aufgeklärtheit bei der Betreuung und im Umgang mit traumatisierten Veteranen und die Bereitwilligkeit deren divergierenden Emotionen über den Zeitraum des Genesungsprozesses auf sich zu nehmen. Viele Frauen waren unvorbereitet auf die Situation, in welche sie eintreten sollten und erhielten keinerlei Schulungen für die Pflege und den Umgang mit kriegstraumatisierten und oft arbeitsunfähigen Männern.

Tatsächlich folgt der Rückkehr der Demobilisierten Soldaten ein drastischer Anstieg der Scheidungsrate in den Jahren 1946/47.¹⁴⁷ Unüblicher Weise für die Zeit, findet auch diese damalige Problematik Einzug in ‚*The Best Years of Our Lives*‘. Das bedeutet, dass nicht für alle Paare eine glückliche Wiedervereinigung möglich ist. Die zeitgenössische Autorin Marynia Farnham veröffentlicht ihre anti-feministischen Erklärung für die hohe Scheidungsrate in ihrem Artikel „Now you have a man“ (1946). Diese Kritikpunkte, die im allgemeinen Bewusstsein schon länger Anklang finden, werden in ‚*The Best Years of Our Lives*‘ und ‚*Crossfire*‘ aufgegriffen. Die Frauen hätten, so schreibt Farnham, einen negativen Einfluss auf das Wohl des Mannes. Entweder verweichliche sie die Söhne während der Abwesenheit des Vaters.¹⁴⁸ Demnach

¹⁴⁶ Vgl. Kozloff, *Best Years*, 93f.

¹⁴⁷ Vgl. Bruzzi, *Bringing up Daddy*, 1.

¹⁴⁸ Vgl. Bruzzi, *Bringing up Daddy*, 5.

zufolge hätte Milly ihren Sohn verweicht, denn er weiß die Autorität und Rolle seines Vaters nicht mehr zu schätzen. Er weist die ‚Souvenirs‘ die ihm Al aus dem Krieg mitbringt, eine Fahne und ein Samurai Schwert eines getöteten Japaners zurück, interessiert sich aber für die Kultur des Feindes und für Lösungsansätze des sich erneuten anbahnenden Konflikts zwischen den USA und der Sowjetunion. Al weiß nichts damit anzufangen und merkt, dass der Sohn ihm intellektuell überlegen ist. Auch Fred bedient eine Kundin dessen Junge mutwillig Spielzeuge zerstört und ein überschätztes Selbstbild hat. Denn als Fred ihn mit ‚boy‘ anspricht und sagt er solle aufpassen erklärt dieser „*MY NAME AIN'T BOY!*“. Die Mutter, interessiert sich offensichtlich mehr für das neueste Parfüm als für den Jungen.

Oder so schreibt Farnham weiter, nähme die Frau die Versorgerrolle des Mannes ein und tummle sich uneingeschränkt in männlicher Gesellschaft.¹⁴⁹ Damit übergeht sie die wichtige Rolle der Frauen die während der Kriegszeit ihre Familie versorgt hatte und setzt sie einem Freudenmädchen gleich um sie in wieder in eine untergeordnete patriarchale Rolle zu drängen. Viele Frauen nehmen nach dem ihre Männer in den Krieg ziehen, aus unterschiedlichsten Gründen Arbeit an und machen ihm so bei seiner Rückkehr tatsächlich die Position des Versorgers streitig. Dieser Konflikt entwickelt sich auch zwischen den Eheleuten Fred und Marie in ‚*The Best Years of Our Lives*‘ die kurz vor seinem Einsatz geheiratet hatten und zu einer von vielen „hasty war marriages“ zählen.¹⁵⁰ Im Gegensatz zu Ginny die keine Wahl hat als zu arbeiten, sucht Marie die Selbstständigkeit und Kontakte in ihrem Beschluss arbeiten zu gehen. Bei seiner Rückkehr findet Fred seine Frau nicht in der ärmlichen Hütte, in der er sie mit seinem alkoholkranken Vater und dessen Geliebter zurückgelassen hatte vor. Stattdessen erfährt er von seinem Vater, dass Marie sobald er das Land verlassen hatte sich eine Arbeit in einem Nachtclub organisiert hatte. Es stellt sich heraus, dass Marie, während Freds Abwesenheit einen Geschmack für Selbstständigkeit und einen gehobenen Lebensstil entwickelt hat. Fred der in seiner Position beim Militär gut verdient hatte steht nun vor der Arbeitslosigkeit und kann trotzdem nicht zulassen, dass seine Frau arbeiten geht. Denn mit einem weiteren Prestigeverlust würde seine Maskulinität auf allzu wackligen Beinen stehen und so versucht er durch die Wiederherstellung der patriarchalen Ordnung, auch Teil seiner Männlichkeit

¹⁴⁹ Vgl. Ebd., 5.

¹⁵⁰ Pratt, *Soldier to civilian*, 171.

wiederherzustellen.¹⁵¹ Trotz der finanziellen Schwierigkeiten erlaubt er Marie nicht arbeiten zu gehen denn ähnlich wie nach der Wirtschaftskrise in den 1930er Jahren sahen die Männer, die nun aus dem Krieg zurückkehrten ihre Position als Versorger der Familie gefährdet. Keine Arbeit zu finden und seine Familie nicht versorgen zu können würde einer Entmannung gleichkommen und bedeuten, dass sie dem Idealbild von Männlichkeit in der patriarchalen amerikanischen Gesellschaft nicht mehr genügten.¹⁵² Aus diesem Grund kann er Marie auch nicht erlauben mit ihrem eigenen Ersparnen auszugehen da es für ihn ein weiteres Zeichen seiner Entmännlichung wäre. In dem Entschluss zum endgültigen Ablegen seiner Uniform verliert er auch seinen finanziellen und gesellschaftlichen Status, welche daran hingen. Seiner Frau die ihn, ähnlich wie sein Vater, nur in Uniform schätzen kann sieht ihn nicht mehr als ‚ganzen Mann‘, sondern als ‚gefallene Helden‘ der ihrer nicht würdig ist und zeigt zunehmendes Interesse an anderen, wohlhabenden Männer aus der Army.



Abbildung 24: „I want to go out!“ – „Your’re gonna stay here, eat what I cook, and like it!“ (Best Years. min. 89:16)

Wylers Intention ihrer Darstellung formuliert er selbst:

“Marie, the wife, stands for the kind of a fellow Fred Derry was, prior to his going into the Air Forces. Ignorant, insular, and selfish, such people have no insight or concern for the problems of the nation, or of the world. They are concerned only with their own problems, which are summed up in the simple quest for ‘a good time.’ These were the people who patronized black markets during the war, never gave blood to the Red Cross, bought no War Bonds,¹⁵³ and did no war work. Yet they considered themselves ‘100% Americans’.”¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Pratt, Soldier to civilian, 174.

¹⁵² Vgl. Bruzzi. Bringing up Daddy, 2.

¹⁵³ Kriegsanleihen

¹⁵⁴ Wyler, William. 1947. No magic wand. The screen Writer 2(9). 6-7. In: Kozloff, Best Years, 95.

Als Gegenpart zu ihr steht Peggy, Als Tochter die am Schluss mit Fred ein Paar bildet. William Wyler weiß um die Wichtigkeit ihrer Rolle für das Publikum. Denn Peggy repräsentiert die gute Amerikanerin, die sich im und nach dem Krieg für andere und vor allem für die Soldaten engagiert. Durch sie scheint Freds Scheidung gerechtfertigt.

“Peggy, Al Stephenson’s daughter, is knowing, aware of the larger world about her, interested in problems beyond her own. She knew what the war was about, [sic!] and participated in it by becoming a nurse’s aide in a local hospital. It is she who understands that the conflict in Fred Derry is the conflict between an old way of life in America, and a newer, healthier way of life born out of the experience and sacrifice of the people who fought the war.”¹⁵⁵

Ginnys Charakter in ‚Crossfire‘ arbeitet trotz der Rückkehr ihres Mannes in der Bar „The Red Dragon“ als Hostess, ein Job in dem sie von Männern, Alkohol und daher ‚Sünde‘ umgeben ist. Sie repräsentiert den ‚gefallenen Engel‘, denn sie verlässt die heimische Sphäre, die der Frau zugeschrieben wird und kann daher die moralische Norm der vorherrschenden Ideologie von der Kernfamilie nicht erfüllen. Sie stellt außerdem eine Bedrohung für Mitchells moralische Werte dar. Ihr Flirt mit Mitchell dient jedoch nicht nur dazu ihren Lebensunterhalt zu verdienen, es mutet an als träume auch sie von einer guten Beziehung mit einem Mann. Wie der Zuseher gegen Ende des Filmes feststellen kann, ist auch sie mit einem Veteranen verheiratet, die Wiedervereinigung dieses Paares jedoch hat nicht zum gewünschten Happy End geführt. Sicherlich hatte sie am Anfang der Beziehung, so lässt sich als Zuseher vermuten, ihre eigenen Wünsche zurückgesteckt. Dies ist an ihrer Reaktion gegenüber Marie, Mitchells Ehefrau bemerkbar. Als Marie zu ihr kommt und ihr sagt, dass sie alles für Mitchell tun würde antwortet Ginny verächtlich „*Oh listen to that! Well, isn’t that*



Abbildung 25: Ginny ist verhärtet und bitter Marie gegenüber (Crossfire. min. 50:14)

¹⁵⁵ Ebd.

sweet.“ als ob auch sie dies einst für ihre Beziehung versucht hätte. Doch ihre Beziehung und alle Pläne, die sie sich mit ihrem Mann zurecht gelegt hatte mussten scheitern, denn Ihr Mann wurde unehrenhaft aus der Armee entlassen und kann wegen seinem Verstoß gegen die vorherrschende Moral kein ‚Happy End‘ mit ihr finden. So ist sie gezwungen mit einem Mann, den sie nun hasst in einem schäbigen Apartment zusammenzuleben und in einer Bar ihr Geld zu verdienen.

5.3. Positionierung von Männlichkeit

Laut Connell ist die Struktur des sozialen Geschlechts ein dreistufiges Modell dessen Hauptachse auf dieser Machtstruktur, basiert die eine patriarchale Geschlechterordnung fordert. Das bedeutet die Dominanz der Männer und die Unterordnung der Frauen. Diese patriarchale Struktur der heteronormativen Geschlechtertrennung bringt außerdem eine Zuschreibung von aktiv und passiv, die vor allem im Kino der Nachkriegszeit umgesetzt wird. Während Männer die treibende Kraft in der Narration sind, ist die Position der Frau passiv.

Trotzdem die weiblichen Character in Wylers Filmen und in Filmen, die vom Noir Stil beeinflusst sind, Agency also Handlungsspielraum haben, bleiben sie doch Teil der Narrative der Männer und können nicht für sich alleine stehen. So unterliegen auch diese beiden Filme ein dominantes patriarchales Muster, das besonders in den späten 1940ern in den USA Allgemeingültigkeit hat.¹⁵⁶ Da Ausnahmen die Legitimität der patriarchalen Ordnung in Frage stellen, sind sie für die Männlichkeitspolitik von Bedeutung. Denn auch das Konstrukt der hegemonialen Männlichkeit beruht auf der Dominanz des Mannes über die Frau und seinen Anspruch auf Autorität.¹⁵⁷ Diese Ideologie wird meist mit Hilfe von Einstellungen im Film deutlich, die dem Dialog und dem Charakter vielleicht sogar widersprechen mag und doch auf den heteronormativen, moralischen Grundwerten und der Dominanz des Mannes beruht. Beide Filme sind so konzipiert, dass sich die Zuseher*in mit den männlichen Protagonisten identifiziert und als Handelnden ansieht. Männern wird ein dreidimensionaler Raum gewährt, in dem sie handeln können, während Frauen fragmentiert dargestellt werden und so ihre Position als eindimensionaler Charakter, der die Handlung des Mannes in den Mittelpunkt stellt in der patriarchalen Struktur zu

¹⁵⁶ Vgl. Connell, Der gemachte Mann, 127.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., 127- 131.

verankern.¹⁵⁸ Der Mann wird in seiner ‚natürlichen‘ Überlegenheit dargestellt um diese zu naturalisieren, zum Beispiel durch Kameraeinstellung und -bewegungen, die dem Protagonisten folgen.

Ein Beispiel ist die Darstellung vermeintlich ‚natürliche‘ Überlegenheit des Mannes am Anfang des Filmes ‚Crossfire‘. Sie wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass es sich um ein Verhör durch den Polizeikapitän Finley einer Zeugin handelt. Seine erhöhte Position sowie die Pfeife in seinem Mund und Notizblock in der Hand, erzeugen ein Bild von Autorität das auch an Freud erinnert. Ihm gegenüber sitzt der Prototyp der ‚hysterischen Frau‘ auf einer Couch, die bei dem rationalen Mann Hilfe und Antworten sucht.



Abbildung 26: Die Positionierung des Kommissars Finley deutet eine implizierte Überlegenheit an (Crossfire. min. 2:47)

Das feministische Kollektiv Affront kritisiert jenes Bild des *Androzentrismus* in den Massenmedien und definiert dieses Weltbild folgendermaßen: „Die Setzung von Männlichkeit als Norm, als Maßstab. Gesellschaftliche Orientierung am Männlichen.“¹⁵⁹ Durch diese Sichtweise wird die männliche Sichtweise als Norm definiert und institutionalisiert als auch naturalisiert. In der abendländischen Philosophie stehen sich Frauen und Männer als Dichotomie gegenüber, dabei ist eines der bekanntesten Klischees der patriarchalen Ideologie der sich zu einem „Leitgedanken der Geschlechtertheorie“ entwickelt hat, die Annahme, dass Männer rational und Frauen emotional seien.¹⁶⁰ Die Rolle des Mannes ist im androzentristischen Weltbild die aktive, während die Frau eine passive Rolle spielt.

¹⁵⁸ Vgl. Mulvey, Visual Pleasure, 833-44.

¹⁵⁹ Affront (Hrsg.) Darum Feminismus! Diskussionen und Praxen. (Münster 2011) 281. In: Coufal, Birgit. „The Other“ Eine Film- und Figurenanalyse aus feministisch postkolonialer Sicht zur Darstellung und Repräsentation der Hauptfigur Waris Dirie im Spielfilm „Wüsentblume“ (Masterarbeit Universität Wien 2015) 2.

¹⁶⁰ Vgl. Connell, Der gemachte Mann, 170.

Dieser Wahrnehmung wird nicht nur durch die Narrative, sondern auch durch die Wahl der Einstelligen getroffen. Während Männer räumlich Platz geboten wird, wird die Frau nur teilweise abgebildet. Die Illusion der Tiefe und der Großflächigkeit geht vom Mann aus während die Frau in den Hintergrund gedrängt wird, selbst wenn sie spricht. Dadurch wird die vorherrschende patriarchische Geschlechterordnung unterstrichen.¹⁶¹ Diese Ordnung ist vor allem für Al Stephenson gestört und so muss er sie durch autoritäres Auftreten seiner Familie gegenüber widerherstellen. Dieses Verhalten wird von seiner Frau mit der Bemerkung „Won't you sit down and relax?“ kommentiert woraufhin er entgegnet „I am perfectly relaxed standing up.“. Er bittet sie um einen Drink woraufhin Milly in die Küche eilt, nun erst kann er sich setzen und hat seine Machtposition erfolgreich zur Schau gestellt. Besonders Männer, die das hegemoniale Ideal von Männlichkeit durch ein fehlen der geforderten Ressourcen nicht erfüllen können, suchen sich laut Coles ein Feld, in dem jene Ressourcen, die ihnen zur Verfügung stehen Wert haben. Dazu stellen sie das Konzept von *sex* und *gender* gleich, um sich in eine dominante Position gegenüber Frauen zu bringen und ihre Maskulinität als Teil des männlichen Geschlechts zu legitimieren. Diese patriarchale Dichotomisierung, also die strikte Trennung von ihrem Verständnis was maskulin und feminin ist, hilft den Betroffenen ihr Selbstbild aufrecht zu erhalten.¹⁶²



Abbildung 27: Als Position ist eine demonstrative Machtbezeugung (Best Years. min. 27:42)

¹⁶¹ Vgl. Eder, Die Sprachlichkeit des Films, 93.

¹⁶² Wie die Daten einer Studie zu Tage brachten, neigen diese Männer, die ihre Maskulinität auf diese Weise definieren zu einer anti-feministischen Gesinnung da die Grenzen durch einen aufkommenden Feminismus verwaschen würden und aus dem Grund, eine vermeintlich existentielle Gefahr darstellt. Vgl. Coles, Finding spaces, 240-243.

5.4. Fazit

Die amerikanische Gesellschaft der Nachkriegszeit verlangt ein Happy End im Film um ihre Ängste aufgelöst, und ihre Wünsche erfüllt zu sehen. Auch der *Production Code* erzwingt diese Darstellung. Die Rezeption der beiden Filme illustriert die Sehnsucht nach neu geschaffener und altbekannter Ordnung. Diese soziale und moralische Ordnung folgt strikten Regeln und gibt die Grenzen und Idealbilder klar vor. Eines davon ist das Bild der amerikanischen, heteronormativen weißen Kernfamilie innerhalb welcher der Vater als Patriarch die oberste Autorität besitzen soll. Dieses Bild wird von ‚*The best Years of Our Lives*‘ als brüchiges Konstrukt dargestellt, welches nicht auf natürlicher Ordnung beruht, sondern durch explizite Männlichkeitspolitik verteidigt werden muss. Der Eintritt in eine heteronormative Beziehung bedeutet im Fall der Veteranen, dass sie soweit rehabilitiert sind, dass ein Wiedereintritt in die Zivilgesellschaft und deren friedlicher Welt möglich ist ohne, dass ein Ausbruch an Gewalt befürchtet werden muss. Die Frauen gelten damit als Versicherung für das Einhalten dieser moralischen Werte durch die Männer. Diese Instanz kann nicht von Veteranen erreicht werden, die gegen soziale und moralische Grundwerte der Gesellschaft verstoßen. So wird Montgomery von einem Vertreter des Gesetzes für seinen Mord an einem Zivilisten erschossen und Ginnys Mann der unehrenhaft aus dem Militär entlassen wurde, muss am Rande der Gesellschaft leben. Dies ist eine Versicherung dem Publikum gegenüber. Sergeant Keeley welcher sich aktiv gegen den Wiedereintritt in seine Ehe entscheidet verbleibt in der Sphäre des Militärs. Die Rolle der Frau im Film der Nachkriegszeit ist, die der Unterstützerin des Mannes welche ihr eigenes Ego zurückstellt, wie es von zeitgenössischen Magazinen propagiert und empfohlen wird. Oft entsteht dadurch ein Konflikt zwischen den Eheleuten, welcher in beiden Filmen aufgegriffen und dargestellt wird. Obwohl vor allem William Wyler seinen weiblichen Charakteren Agency zuschreibt legt die filmische Herangehensweise den Androzentrismus der Ära durch Einstellungen und Positionierungen der Charaktere zueinander offen. Es lässt sich daher sagen, dass die patriarchale Ordnung obwohl sie teilweise kritisch beleuchtet wird, das Fundament darstellt auf welchem die Filme beruhen und welche das zeitgenössische Publikum einfordert.

6. Resümee und Ausblick

Der Social-Problem Film beschäftigt sich unter anderem mit der Problematik des Umgangs mit dem männlichen Kriegstrauma und die Auswirkungen, auf das Leben der Kriegsrückkehrer im Kleinen, und auf die amerikanische Zivilgesellschaft im Großen. Besonders die zwei Filme aus den Jahren 1946/47 ‚*The Best Years of Our Lives*‘ und ‚*Crossfire*‘ widmen sich wie wenige andere Filme diesem Thema unter Zuhilfenahme von Noir Elemente, um die vorherrschende Zensur des *Production Codes* zu umgehen.

Männliches Kriegstrauma wird in den ausgewählten Filmen mit seinen Symptomen, die von Albträumen bis hin zu Gedächtnisverlust reichen, aufgrund der eigenen Erfahrung des Produktionsteams und der Schauspieler sehr wirklichkeitsnah und authentisch dargestellt. Die close-up Einstellungen, die dabei verwendet werden, erlauben dem Publikum sich mit dem Charakter zu identifizieren oder mitzufühlen. Dadurch kann dem zeitgenössischen Publikum, das veränderte, teils sozial störende Verhalten der Veteranen verständlich gemacht werden und Vorurteile können abgebaut werden. Die Verhaltensveränderungen ist Folge der Beschädigung des Selbstbildes durch das Trauma, das die Soldaten bei ihrer Rückkehr mit sich bringen. Ihre Identität der Vorkriegszeit ist grundlegend erschüttert was dazu führt, dass Soldaten Unsicherheit und Verlorenheit empfinden welche sich zu einer destruktiven inneren Kraft entwickelt, die sich gegen den Betroffenen selbst oder gegen andere richten kann. Die Charaktere in den beiden Spielfilmen stellen exemplarische Beispiele dieser Problematiken dar. Al wird als Veteran dargestellt den, wieder Zuhause angekommen, ein scheinbar ‚perfektes‘ Leben erwartet. Wie er jedoch feststellen muss, hat sich die ihm vertraute Ordnung und seine Rolle innerhalb der Familie während seiner jahrelangen Abwesenheit verändert, sodass er im vertrautesten Kreis verloren wirkt und versucht sein Gefühl der Nichtzugehörigkeit im Alkohol zu ertränken. Ein anderer Aspekt der Veteranenproblematik, wird durch die Charaktere durch Fred und Montgomery repräsentiert. Sie zeigen wie der Statusverlust sich auf Veteranen auswirkt, die sich im Militär profiliert haben, deren erworbene Fähigkeiten jedoch in einer friedlichen Zivilgesellschaft nicht von Nutzen oder unerwünscht sind. Dieser Verlust an Anerkennung erschüttert vor allem die Identität als Mann und stellt für den Betroffenen oftmals eine scheinbar existentielle Bedrohung dar. Diese Erschütterung kann die Grenzen der Wahrnehmung verschieben und zu Aggressivität und Gewalt im

Alltag führen. Die scheinbar klaren moralischen Grundsätze der Zivilgesellschaft wirken heuchlerisch auf den Soldaten der jahrelang der institutionalisierten Gewalt des Krieges ausgesetzt war. Die Angst der amerikanischen Zivilgesellschaft ist ein Aufflammen von Gewalt während der Phase der Rückkehr von Veteranen, sie wird durch die amerikanische Presse geschürt und aus diesem Grund auch im social-problem Film von Hollywood aufgegriffen. Zwar verhindert der *Production Code* die Darstellung direkter Gewaltausübung, durch die Anwendung von Noir Elementen wie Schatten und Licht und einem kontinuierlichen Schnitt, können diese Ängste des Publikums jedoch weitaus besser vermittelt werden. Denn, statt eine Situation direkt zu zeigen formt die Zuseher*in durch diese Techniken ihr eigenes Bild von dem was geschehen muss. Dabei werden individuelle Assoziationen und Erfahrungen aktiviert und erzeugen dadurch oft eine weitaus wirkungsvollere Darstellung der Ereignisse im Film.

Das männliche Kriegstrauma wird nicht nur in seiner Symptomatik dargestellt, sondern außerdem in seiner Auswirkung auf soziale Beziehungen, all voran jener zwischen Veteranen und ihrer zivilen Umgebung. Diese basiert auf einer gegenseitigen Gefühlsambivalenz die auf Seiten der Zivilgesellschaft zwischen Anerkennung, Furcht und Ablehnung auf Seitens der Veteranen zwischen Neid und Verachtung schwankt. Die Filme illustrieren nicht nur diese zeitgenössischen Positionen, sondern verdeutlichen die Bedeutung gegenseitigen Anerkennung, die gegeben sein muss, um ehemalige Soldaten erfolgreich in die friedliche Zivilgesellschaft wiedereinführen zu können. Denn die erfolgreiche Resozialisation und Reintegration werden als ultimatives Ziel in beiden Filmen dargestellt. Um dieses Ziel zu erreichen müssen Veteranen erst einen zweistufigen Prozess durchlaufen, der durch Beziehungen dargestellt wird.

Die erste Phase stellt einen Ort der Sicherheit für die Traumatisierten dar innerhalb welchem sie mit ihren Verletzungen und Unsicherheiten akzeptiert werden. Es ist die homosoziale Gruppe, die exklusiv männlichen Umgebung, die sie durch den Einsatz beim Militär gewöhnt sind und dessen Zusammenhalt und Bestätigung es vermag das angeschlagene männliche Selbstbild wiederherzustellen. Männlichkeit kann in solchen homosozialen Beziehungen ausgetestet werden was bedeutet, dass es innerhalb dieser Struktur eine dominante Figur gibt, an der es gilt, sich zu messen. Dies setzt eine hierarchische Beziehung voraus. Dabei muss angemerkt werden, dass es sich

bei dem Begriff der ‚Männlichkeit‘ um ein soziohistorisches Konstrukt handelt, welches ständige Veränderung ausgesetzt ist und so nicht fixiert werden kann. Tatsächlich werden Hierarchien jedoch nicht ausschließlich zur Machtausübung des einen über den anderen genutzt, sondern bildet das Fundament für eine noch vertrautere, symbolische Vater-Sohn Beziehung. Da die Auseinandersetzung mit dem eigenen, tatsächlichen Vater in diesen Zeiten besonders schwierig scheint, dient eine solche Beziehung der Stärkung der Identität und des Egos. Der ‚Beschützer‘ bezieht durch diese Position an Status innerhalb der homosozialen Gemeinschaft, dem ‚Beschützten‘ kommt die Art von Vertrauen und Sicherheit zu, die er in der Außenwelt nicht zu finden vermag.

Die zweite Phase ist das Verlassen dieser homosozialen Beziehung und der Eintritt in eine heterosexuelle Beziehung, welche die patriarchale Ordnung der amerikanischen Gesellschaft der Zeit symbolisiert. Es ist ein Muster, dem sich keiner der Regisseure und Produzenten entziehen kann, denn das amerikanische Publikum der späten 1940er Jahre, sowie der *Production Code* in Hollywood fordern eine solche Darstellung ein. Ohne ein ‚Happy End‘ scheint eine erfolgreiche Resozialisation der Veteranen und eine Reintegration in die Zivilgesellschaft nicht möglich, denn die Ehefrauen fungieren als Garant für das Einhalten der moralischen Werte durch ihren Mann. ‚*Crossfire*‘s Regisseur Dmytryk lässt einen seiner männlichen Darsteller nicht in die heteronormative Beziehung zu seiner Frau zurückkehren, es kann als Rebellion dieser Forderung nach einem ‚Happy End‘ gesehen werden, es kann jedoch auch als ein Unwille mancher Veteranen gedeutet werden wieder in die Zivilgesellschaft einzutreten und stattdessen im Militärdienst zu verbleiben. Diese Darstellung steht konträr zur dominanten amerikanischen Fiktion der Zeit, die eine Kernfamilie einen sicheren Job und ein eigenes Heim vorsieht. Doch auch an diesen heteronormativen Idealen wird in beiden Filmen gerüttelt. Die Familien haben sich auch ohne die Autoritätsperson des Vaters beweisen können, der Job ist entgegen der eigenen Überzeugung angelegt und, das Heim, eine Erinnerung an ein Selbst das zerstört wurde. Trotzdem wird in Dmytrys und Wylers Film die patriarchale, moralische Ordnung durch den Eintritt in eine heteronormative Beziehung, wiederhergestellt. Denn derjenige der gegen die moralischen Werte der Zivilgesellschaft verstößt kann keinen Einzug mehr finden. Wird die heterosexuelle Beziehung jedoch wieder erfolgreich erneuert oder begonnen, bedeutet dies eine ‚Heilung‘ des Veteranen, der nun da diese Voraussetzung erfüllt ist, wieder Teil der friedlichen Welt sein kann.

Die überlegte Analyse dieses Prozesses verlangte ein bewusstes Ausklammern von Aspekten, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Darunter, fallen nicht nur die minuziöse Analyse von Kameraeinstellungen und Einsatz von Filmmusik, sondern auch thematische Felder wie beispielsweise die genauere Betrachtung der beiden Filme bezüglich des möglichen homoerotischen Subtextes innerhalb der homosozialen Beziehungen. Außerdem wird in dieser Arbeit, der ethnische Hintergrund der Männer auf Anglo-Amerikaner reduziert, was nicht zuletzt auf die Abwesenheit anderer Ethnien in den Filmen zurückzuführen ist. Auch die Traumatisierung der Frau in der Heimat konnte leider nicht so ausführlich diskutiert werden ebenso wenig wie die Situation von Amerikaner*innen, die während des Krieges für das Militär tätig waren. So gereicht es nur noch zu bemerken, dass all diese Themen eng miteinander verknüpft sind und einer Aufarbeitung anhand von filmischen Quellen eine Lücke in der derzeitigen Literatur füllen würde.

7. Didaktische Aufarbeitung

Schule: AHS SEK II - 7. Klasse (Modul 6)

Dauer: 50 Minuten

Anzahl der Schüler*innen: 28

Kurzer Überblick:

In dieser Einheit sollen die Problematiken besprochen werden die Veteranen 1945 bei der Reintegration in eine friedliche Gesellschaft gegenüberstehen und wie diese sich auf die Gesellschaft auswirkt. Dabei wird die Thematik anhand von dem Film „*The Best Years of our Lives*“ aufgearbeitet bei dem vor allem die Frage um soziale Geschlechterzuschreibungen und Rollenbilder der Zeit relevant sind. Diese sozialen Konstrukte sind abhängig von Zeit und Raum in der sie entstehen und bestehen durch eine Tradierung in der Gesellschaft bis heute, wenn auch in abgeänderter Form. Ziel ist es den Schüler*innen die Darstellung in historischen Quellen wie dem Film kritisch zu hinterfragen und vorhandene Bilder zu dekonstruieren, um die gesellschaftlichen und politischen Motivationen und Funktionen dahinter erörtern zu können. Durch die Rückkehr der Veteranen aus dem 2. Weltkrieg in die USA verändert sich vor allem die Rolle der Frau. Um die patriarchale Ordnung wieder herzustellen werden die Frauen wieder aus ihrer aktiven Rolle als Versorger der Familie in den Hintergrund gedrängt. Dieses Phänomen, das sich in dieser Zeit in Nordamerika entwickelt sollte auch in den 1950ern die Gesellschaftliche Landschaft Europas prägen.

Kompetenzen¹⁶³

- Historische Fragekompetenz: an den Film als historische Quelle werden Fragen gestellt, die bei der nachhergehenden Filmanalyse beantwortet werden sollen.
- Historische Methodenkompetenz: Die Schüler*innen lernen durch die Filmanalyse ‚fertige Geschichte‘ wie ‚*The Best Years of Our Lives*‘ kritisch zu hinterfragen und die Narration zu de-konstruieren.
- Historische Sachkompetenz: Die einzelnen Kompetenzen bauen auf das „Verstehen der wichtigsten Sachverhalte“ auf, die aus den wichtigsten historischen und methodischen Begrifflichkeiten bestehen und im Zuge der Lehreinheit an Schüler*innen vermittelt werden sollen.
- Historische Orientierungskompetenz: Schüler*innen sollen verstehen, dass Geschichte eine Konstruktion ist, die von der jeweiligen Zeit und Gesellschaft produziert wird und verschiedene gesellschaftliche und politische Funktionen erfüllt.

¹⁶³ Schreiber, Waltraud. Ein Kompetenz-Strukturmodell historischen Denkens. Zeitschrift für Pädagogik 45(2) (2008) 198-212, hier: 203-206.

Planungsmatrix

Ungefäher Zeiträumen	Unterrichtsphase	Verfahren	Sozialform	Material/Medien
5	Einstieg: Aktivierung von Vorwissen	Ein Filmstill wird an die Wand geworfen, SÜS ¹⁶⁴ brainstormen, (aktivieren Vorwissen) wo und wann es stattfinden könnte und worum es darin gehen könnte	Einzelarbeit	Power Point
10	Input & Erarbeitung	SÜS analysieren eine ausgewählte Filmsequenz mithilfe eines vorbereiteten Arbeitsblattes	Plenum Einzelarbeit	DVD „The Best Years of Our Lives“ Arbeitsblatt
5	Wissenssicherung	Ergebnisse werden mit dem Nachbarn und dann im Plenum verglichen	Teamarbeit Plenum	Mitschriften Arbeitsblatt
5	Nachtrag	Überleitung zur Thematik des Kriegstraumas und dessen Einfluss auf die Veränderung der gesellschaftlichen und politischen Ordnung in den USA	Plenum	Power Point
20	Vertiefung	Europäische Perspektive: wie wird diese Problematik in Österreich dargestellt? Wird sie überhaupt dargestellt? Wie wirkt sich der Umgang mit Trauma und Traumatisierten in einer Gesellschaft aus? Welche Folgen sind heute noch ersichtlich/spürbar?	Lehrvortrag	Power Point
5	Konsolidierung	SÜS schreiben eine Erörterung des Themas basierend auf ihrer Analyse und des Lehrvortrags. Fertigstellung erfolgt zuhause.	Einzelarbeit (Mitarbeit)	

¹⁶⁴ Schüler*innen

8. Literaturverzeichnis

- Adams, Michael C. *The Best War Ever. America and World War II* (Baltimore 1994).
- Affront (Hrsg.) *Darum Feminismus! Diskussionen und Praxen.* (Münster 2011).
- Althen, Michael. *Robert Mitchum. Seine Filme, sein Leben* (München 1986).
- Bourdieu, Pierre. *Die männliche Herrschaft.* In: Dolling, Irene; Kraiss, Beate (Hrsg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis.* (Frankfurt am Main 1997) 153-230.
- Brunner, Jose. *Die Politik der Traumatisierung. Zur Geschichte des verletzbaren Individuums.* In: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 1(1) (2004) 7-24.
- Bruzzi, Stella. *Bringing up Daddy. Fatherhood and masculinity in post-war Hollywood.* (London 2005).
- Butler, Judith. *Gender trouble : feminism and the subversion of identity.* (New York 1990).
- Clum, John M. *“He’s all man”: learning masculinity, gayness, and love from American movies* (New York 2002).
- Coles, Tony. *Finding space in the field of masculinity. Lived experiences of men’s masculinities.* In: *Journal of Sociology* 44(3) (University of Tasmania 2008) 233-248.
- Connell, Raewyn. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit.* In: Kortendiek, Beate; Lenz, Ilse. u.a. (Hrsg.) *Geschlecht und Gesellschaft.* Bd 8. (4., durchges. und erw. Aufl. Wiesbaden 2015).
- Connell, Robert W., Messerschmidt, James W. *Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept.* In: *GENDER & SOCIETY* 19(6) (2005). 829-859.
- Conesa, Isabel María García; Rubio, Antonio Daniel Juan. *The consequences of a forced migration: the return home of WWII American veterans.* In: *Advances in Historical Studies* 5. (2016) 36-43.
- Coufal, Birgit. *„The Other“ Eine Film- und Figurenanalyse aus feministisch postkolonialer Sicht zur Darstellung und Repräsentation der Hauptfigur Waris Dirie im Spielfilm „Wüsentblume“* (Masterarbeit Universität Wien 2015) 2.
- Dawson, Graham. *The blond Bedouin: Lawrence of Arabia, Imperial Adventure and the Imagining of English-British masculinity.* In: Roper, Michael. Tosh, John. (Hrsg.) *Manful assertions: masculinities in Britain since 1800* (London 1991).
- Eder Silvia. *Die Sprachlichkeit des Films im Verhältnis zu den geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Machtverhältnissen: eine Untersuchung anhand der psychoanalytisch-orientierten-feministischen Filmtheorie.; Referenzfilm: “Blonde Venus“ (Josef von Sternberg, 1932)* (Diplomarbeit Universität Wien 2007).
- Edgerton, Gary. *Revisiting the recordings of wars past: Remembering the documentary trilogy of John Huston.* In: Studlar, Gaylyn und Desser, David (Hrsg.). *Reflections in a male eye. John Huston and the American experience.* (Smithsonian Institution/Washington/London 1999).
- Etges, Andreas. *The Best War Ever? Der Deutungswandel des Zweiten Weltkriegs in US-amerikanischen Filmen am Beispiel von ‚The Best Years of Our Lives‘ und ‚Saving Private Ryan‘.* In: Chiari, Bernhard (Hrsg.) *Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang. Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (München 2003).
- Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse* (Paderborn 32013).
- Field, Amanda J. *Evading the issue: Hollywood and the social problem film* (Gosport 2015).

- Flannery, R. Harvey, M. 1991. Psychological trauma und learned helplessness. Seligman's Paradigm reconsidered. In: Psychotherapy. 28. 374-378.
- Freud, Sigmund. Jenseits des Lustprinzips (1920) In: Freud, Anna (Hrsg.) Sigmund Freud Gesammelte Werke (London 1940) 50. online unter < http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd13.pdf>.
- Freud, Sigmund. 1924. „On Narcissism.“ In: Strachey, James (Hrsg.) The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Bd. 24. (London 1961) 14-88.
- Gerber, David. Heroes and misfits: the troubled social reintegration of disabled veterans in The Best Years of Our Lives. In: American Quarterly 46(4) (1994) 545-574.
- Glowatz, Wiebke. Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften. Eine Studie am Beispiel des Spielfilms „Taking Sides – Der Fall Furtwängler“. (ungedr. Dissertation Universität Düsseldorf 2009).
- Goulden, Joseph C. The Best Years: 1945-1950. (New York 1976).
- Hall, Stuart. Culture, Media, and the “Ideological Effect”. In: J. Curran u.a. (Hrsg.) Mass Communication and Society (London 1977).
- Henry, Marsha. Problematizing military masculinity, intersectionality and male vulnerability in feminist critical military studies. In: Critical Military Studies 3(2)(2017) 182-199.
- Holt, Jennifer. Hollywood and politics caught in the Cold War „Crossfire“(1947). In: Film & History 31(1) (2001) 6-12.
- Hyman Alonso, Harriet. Robert E. Sherwood: The playwright in peace and war. (Amherst/ University of Massachusetts 2007).
- Kaiksow, Sarah A. Subjectivity and imperial masculinity: a British soldier in Dhofar (1968-1970). In: Journal of Middle East Women's Studies 4(2) (2008) 60-80.
- Kelly L., How women define their experiences of violence. In: Yllo, Kersti; Bograd, Michele (Hrsg.) Feminist perspectives on wife abuse. (Beverly Hills, CA 1988) 144-132.
- Koresky, Michael. Queer & now & then: 1947. hg von: Film at Lincoln Center, 09.05.2018, online unter <<https://www.filmcomment.com/blog/queer-now-1947/>> (8.12.2019).
- Korte, Helmut. Einführung in die Systematische Filmanalyse (Berlin 2010).
- Kozloff, Sarah. The Best Years of Our Lives. (London/New York 2017).
- Krutnik, Frank. In a lonely street: film noir, genre, masculinity (London/New York 1991).
- Kühner, Angela. Trauma und kollektives Gedächtnis; Wessen Trauma? Eine theoretische Perspektive auf >kollektive Traumen< (Bonn 2008).
- Kupper, Herbert I. Back to life: The emotional adjustment of our veterans. (New York 1945).
- Landsberg Alison. Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. In: Paul Grainge (Hrsg.) Memory and popular film (Manchester 2003). 144-161.
- Leff, Leonard J. Film into story: The narrative scheme of “Crossfire”. In: Literature/Film Quarterly 12(3) (1984) 171-179.
- Lévi-Strauss, Claude. The view from afar. (New York 1985).
- Lewis Herman, Judith. Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden. (Reihe: Konzepte der Psychotraumatologie, Paderborn 2003).
- Lull, James. Hegemony. In: Gail Dines, Jean M. Humes (Hrsg.) Gender, Race and Class in Media. A Text-Reader (Thousand Oaks 2003) 61-66.

- Maltby, Richard. Film Noir: The politics of the maladjusted text. In: *Journal of American Studies* 18(1) (1984) 49-71.
- Martschukat, Jürgen; Stieglitz, Olaf. Mannigfaltigkeit: Perspektiven einer historischen Männlichkeitsforschung. In: *Werkstatt Geschichte* 29(5) (2001) 4-7.
- Mertens, Wolfgang. Männlichkeit aus psychoanalytischer Sicht. In: Walte Erhart, Hermann Britta (Hrsg.) *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* (Stuttgart/Weimar 1997).
- Michel, Sonya. Danger on the Home Front: Motherhood, sexuality, and disabled veterans in American postwar film. In: *Journal of the History of Sexuality* 3(1) (1992) 109-128.
- Miller, Gabriel. The best years of our lives. Film essay. Hg von: Library of Congress, online unter <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/best_years.pdf> (13.01.2019).
- Morag, Raya. Defeated masculinity. Post-traumatic cinema in the aftermath of war. (Reihe „Rethinking cinema“ 4/Bruxelles/Wien 2009).
- Mulvey, Laura. 1999. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, Leo; Cohen, Marshall (Hrsg.) *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. (New York/ Oxford University 1999) 833-44.
- O'Neill, William I. (Hrsg.) *American society since 1945*. (Chicago 1969).
- Park, William. What is film noir? (Lanham/Bucknell University 2011).
- Pols, Hans. War Neurosis, Adjustment Problems in Veterans, and an Ill Nation: The Disciplinary Project of American Psychiatry during and after World War II. In: *Osiris* 22(1) (2007) 72-92.
- Pratt, George K. Soldier to civilian. Problems of readjustment (NY/London 1944) 35.
- Price, Stuart. 2005. American mentality? Trauma, imperialism and the authentic veteran in mainstream Hollywood narrative. *Journal of Media Practice* 6(2). 83-91.
- Radio-Keith-Orpheum Pictures. In: *Encyclopaedia Britannica Online*, online unter <<https://www.britannica.com/topic/RKO-Radio-Pictures-Inc>> (30.12.2019)
- Romains, Jules. Verdun, Bd. 8: Men of Good Will. (London 1940).
- Rotskoff, Lori. Love on the rocks: Men, women, and alcohol in post-World War II America (Chapel Hill/University of North Carolina 2002).
- Sahn, F. Sarah. Disability, masculinity, and rehabilitation in *The Best Years of Our Lives*. In: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 11(1) (2017) 17- 112.
- Schatz, Thomas. Boom and Bust: American Cinema in the 1940s. In: Harpole, Charles (Hrsg.) *History of the American cinema*. (Berkeley/ London/ University of California 1997).
- Scholz, Sylka. Gewaltgefühle. Überlegungen zum Zusammenhang von Männlichkeit, Gewalt und Emotionen. In: *Feministische Studien* 1 (2008) 106- 121.
- Schreiber, Waltraud. Ein Kompetenz-Strukturmodell historischen Denkens. *Zeitschrift für Pädagogik* 45(2) (2008) 198-212.
- Scott, Adrian. "You can't do that" Thought control in the U.S.A., The film, the actor. Conference by Hollywood Arts, Sciences & Professions Council 5 (Los Angeles 1947).
- Silverman, Kaja. *Subjectivity at the margins* (New York 1992).
- Treiblmayr, Christoph. „Bewegte Männer“, „queere gender-Utopien“ und „deutsch-türkische Westernhelden“: Alternativen zum hegemonialen Männlichkeitsmodell? (Diss. Universität Wien 2009).
- Waller, Willard. *The veteran comes back* (New York 1944).
- Werckmeister, Anke. *Das Film-Melodrama in den 1950ern – Gesellschafts- und Sozialkritik im Hollywoodfilm* (Magisterarbeit Freie Universität Berlin 2009).

Wyler, William. No magic wand. In: The screen Writer 2(9) (1947) 6-7.

Abstract

Diese Arbeit untersucht, mithilfe der systematischen Filmanalyse nach Korte, die Filme ‚The Best Years of Our Lives‘ (1946) und ‚Crossfire‘ (1947) auf deren Darstellung von männlichem Kriegstrauma von Veteranen des 2. Weltkriegs. Die Filme, von den Regisseuren William Wyler und Edward Dmytryk umgesetzt, entstanden im Hollywood der direkten Nachkriegszeit und erlauben dadurch als historische Quelle Zugriff auf zeitgenössische Problematiken der Veteranen in der befriedeten Zivilgesellschaft. Anhand der dargestellten Charaktere im Film lassen sich nicht nur die Traumata erfassen, sondern auch die Auswirkungen auf Beziehungen zu Familie, Freunden und Zivilgesellschaft. Diese Arbeit soll den Prozess der Reintegration anhand der dargestellten Beziehungen und deren Funktion aufgreifen. Homosoziale Beziehungen, die sich während des Krieges zwischen den Soldaten entwickelt haben, dienen dabei als Ort der Re-stabilisierung der fragmentierten Identität und zur Re-etablierung der eigenen Männlichkeit in der Heimat. Trotz ihrer Bedeutung werden homosoziale Beziehungen in beiden Filmen von heteronormativen Beziehung abgelöst. Dieser Übergang entspricht der vorherrschenden dominanten Fiktion der Zeit und soll die Traumatisierten als ‚geheilt‘ und ‚resozialisiert‘ darstellen. Diese Darstellung soll dem Publikum die Sorge um eine wirtschaftliche, gesellschaftliche und moralische Destabilisierung durch Veteranen nehmen.