universität wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Der Zweite Weltkrieg im US-Spielfilm - Soldatentum und Männlichkeit im Wandel der Zeit“

verfasst von / submitted by

Georg Kainrath

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 190 313 344
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramtsstudium UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung/UF Englisch
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

Filmauswahl, Fragestellung und Aufbau der Arbeit 2

Der Kriegsfilm als Genre 6

Systematische Filmanalyse nach Korte 7

To Hell and Back 9

The Longest Day 21

A Bridge Too Far 32

Saving Private Ryan 42

Fury 53

Conclusio 63

Literaturverzeichnis 67

Primärquellen 68

Onlinequellen 69

Kurzfassung 72

Abstract 72

Einleitung

Durch die Linse der Kamera erzählen Filmschaffende Geschichten von Triumph und Misserfolg, Freundschaft, Liebe und Verlust. Der Film ermöglicht es, vergangene Erfolge zu feiern und vergangene Ereignisse, sowie die Personen, die an ihnen teilgenommen haben, darzustellen. Insbesondere Männlichkeit ist ein Thema, das im Film gründlich und regelmäßig untersucht wird, vor allem in Filmen über den Zweiten Weltkrieg. Es gibt kaum einen Schauplatz, an dem Männlichkeit besser ergründet werden kann. Männer, die Krieg führen, erleben die extremsten menschlichen Emotionen und üben die radikalsten menschlichen Handlungen aus. Die Kriegsführung zwingt Männer, soziale Normen in Bezug auf Mord, Diebstahl und Missbrauch zu brechen, und verstärkt die traditionellen männlichen Merkmale von Aggressivität und emotionaler Distanziertheit. Ein Großteil der amerikanischen Bevölkerung betrachtet Soldaten, insbesondere die der Generation des Zweiten Weltkriegs, als Inbegriff idealisierter Männlichkeit. Diese haben ihr Leben geopfert und möglicherweise den angesehensten und bekanntesten Kampf der jüngeren Vergangenheit geführt und gewonnen. Regisseure benutzten diese Männer, um zu demonstrieren, wie die jeweilige zeitgenössische amerikanische Gesellschaft Maskulinität unmittelbar nach dem Krieg und in den folgenden Jahrzehnten betrachtete. Diese Betrachtung, sowie das Konzept von Männlichkeit sind nicht nur einem permanenten historischen Wandel unterworfen, sondern unter anderem auch von der geographischen Verortung abhängig. In der folgenden Arbeit soll explizit das angloamerikanische Konzept der Maskulinität und seine Veränderung im Verlauf der letzten 70 Jahre in einem dezidierten Rahmen untersucht werden: anhand der Darstellung US-Amerikanischer Soldaten in Filmen über den Zweiten Weltkrieg, die man heute als Action-Blockbuster oder Kriegsepos bezeichnen würde. Um eine historische Verlaufskontrolle durchführen zu können, wurden fünf verschiedene Hollywood-Produktionen ausgewählt, die einen zeitlichen Publikationsrahmen von 1955 bis 2014 abdecken. Die Schwierigkeit in diesem Unterfangen besteht darin, dass sich alle ausgewählten Filme inhaltlich bzw. historisch im selben Zeitfenster bewegen und daher denselben Typus des Mannes portraitieren. Es stellt sich daher die Frage, ob bzw. in wie weit sich der historische, gesellschaftliche und geopolitische Produktionskontext auf diese Darstellung auswirken. Um diese Frage angemessen beantworten zu können, werden zusätzlich zu einer Erläuterung über die theoretischen Hintergründe des Männlichkeitsbildes und des Kriegsfilmes, die fünf ausgewählten

Filme anhand der systematischen Filmanalyse nach Korte untersucht und ausgewertet.

Filmauswahl, Fragestellung und Aufbau der Arbeit

Um bei der Auswahl der zu analysierenden Filme eine gewisse Vergleichbarkeit zu schaffen, wurden einige Kriterien herangezogen, die sich zum Teil an den Definitionen des WW2 Kriegsfilms von Janine Basinger orientieren. Zum einen wurde beschlossen, sich rein auf den europäischen Schauplatz des Zweiten Weltkriegs zu konzentrieren und den Krieg im Pazifik von der Analyse auszuschließen. Dies soll eine direktere Vergleichbarkeit ermöglichen und gleichzeitig einen stärkeren Bezug zum räumlichen und geographischen Kontext der Erstellung dieser Arbeit herstellen. Gleichzeitig ist jedoch zu betonen, dass ausschließlich US-amerikanische Produktionen analysiert werden. Um einen filmhistorischen Längsschnitt erstellen zu können, wurden Filme ausgewählt, die den Zeitraum von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis hin zur jüngsten Vergangenheit des frühen 21. Jahrhunderts abdecken. Lose lässt sich hierbei eine Gliederung in Nachkriegszeit, Vietnam-Ära und Moderne des Kriegsfilmes unternehmen. Hierbei wurde weiters darauf geachtet, eine möglichst gleichwertige zeitliche Verteilung der Filme auf diesen Zeitraum mit Rücksichtnahme auf die übrigen Auswahlkriterien vorzunehmen. Die nicht zu vernachlässigende Rolle der Rezeptionsanalyse wurde mit dem Kriterium des kommerziellen Erfolges abgedeckt. Es wurden bewusst Filme ausgewählt, die man heute als Blockbuster bezeichnen würde, denn ein verhältnismäßig hohes Produktionsbudget, aber vor allem, hohe finanzielle Erfolge der Filme lassen auf ein großes Publikum schließen, was dem Film im Folgeschluss eine gewisse Relevanz als Baustein eines Nationalnarratives oder des kulturellen Gedächtnisses bescheinigt. Letztendlich wurde eine inhaltliche Trennung unternommen zwischen Filmen, die den Krieg als zentralen Bestandteil ihres Narratives verstehen und Filmen, die ihr Narrativ primär in den Hintergrund des Krieges einbetten. Filme, die in die zweite Kategorie fallen wie z.B. Michael Bays *Pearl Harbour* (2001) oder Robert Aldrichs *The Dirty Dozen* (1967) wurden somit ebenfalls von der Auswahl ausgeschlossen.

Unter Berücksichtigung der genannten Kategorien ergab sich die folgende Auswahl von zu analysierenden Filmen:

1) *To Hell and Back* – Jesse Hibbs (1955)

2) *The Longest Day* – Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck, Bernhard Wicki, Gerd Oswald (1962)
3) *A Bridge Too Far* – Richard Attenborough (1977)
4) *Saving Private Ryan* – Steven Spielberg (1998)
5) *Fury* – David Ayer (2014)

Die genannten Filme, die sich chronologischen in Basingers dritte bis fünfte Welle des WW2 ‚combat films' (140-198) einordnen lassen, sollen in Folge nach spezifischen Kriterien untersucht und verglichen werden. Die systemische Filmanalyse nach Korte soll mit einigen Faktoren ergänz werden, so werden die Filme auf ihren Umgang und ihre Darstellung des zur Zeit des Zweiten Weltkrieges dominanten Männlichkeitsbildes hin untersucht. Dies schließt selbstverständlich eine Analyse der Rolle der Frau und des Umgangs mit Frauen in diesen Filmen mit ein. Ebenso ist es notwendig sich mit der Thematik der Segregation innerhalb der Filme zu beschäftigen und zu untersuchen wie diese Faktoren einander beeinflussen.

Einleitend werden in dieser Arbeit in Folge prägnante Impulse zum Männlichkeitsbild in den Vereinigten Staaten vor Kriegsbeginn, zum Genre des Kriegsfilms und zur Methode der systemischen Filmanalyse präsentiert. Den Hauptteil bilden die Analysen der fünf ausgewählten Filme in chronologischer Reihenfolge sowie eine abschließende Gegenüberstellung der Ergebnisse. Dies soll letztendlich die Fragen beantworten, ob bzw. inwieweit sich die unterschiedlichen historischen und sozialen Umstände, unter denen diese Filme produziert wurden, auf die Darstellung der prototypischen Männlichkeit auswirken und welche Funktionen einerseits Frauen bzw. das Konzept von Weiblichkeit und andererseits die Segregation innerhalb der gezeigten Streitkräfte einnehmen. Um sich mit Männlichkeit bzw. Maskulinität auseinanderzusetzen benötigt es zuallererst eine Definition dieser Begriffe, jedoch werden diese von etlichen Unschärfen bzw. Definitionsproblemen begleitet. Eine normative Definition, männlicher, kriegerischer Qualitäten fassten Stouffer, et. Al. 1976 folgendermaßen zusammen:

> Be a man. Conceptions of masculinity vary among different American groups, but there is a core which is common to most: courage, endurance and toughness, lack of squeamishness when confronted with shocking or distasteful stimuli, avoidance of display of weakness in general, reticence about emotional or idealistic matters, and sexual competency (Donald 126).

Während diese Zuschreibungen wohl für lange Zeit kulturelle Gültigkeit besaßen und gleichzeitig als Blaupause für ein soldatisches Rollenmodel dienten, wird hier jedoch

in Anlehnung an Connel auf solch eng gefasste Definitionen verzichtet. Statt Männlichkeit als Objekt (Charaktertyp, Norm, Verhalten) zu definieren, gilt es, die Prozesse und Beziehungen zu betrachten, durch die Männer und Frauen geschlechtsspezifisch handeln und leben und die Effekte die diese Praktiken auf körperliche Erfahrung, Persönlichkeit und Kultur haben (vgl. 71).

Insbesondere die kulturelle Wahrnehmung wurde durch die Glorifizierung der ‚Greatest Generation' stark geprägt. Diese Generation, die die Weltwirtschaftskrise erlebte und sich heldenhaft geopfert hatte, um den Zweiten Weltkrieg zu gewinnen, stellt ein bemerkenswertes Thema dar, das in der US-amerikanischen Gesellschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde. Diese Verehrung fand nicht nur in Filmen und Bestseller-Büchern statt, sie wurde auch in der umstrittenen Entscheidung gesehen, ein Weltkriegs Denkmal für die Summe von 100 Millionen US-Dollar in der Mall in Washington DC zu errichten, um die 400.000 Männer und Frauen zu ehren, die in diesem Krieg starben, sowie die 16 Millionen Amerikaner, die in Uniform dienten (vgl. Auster 99). Besonders die Weltwirtschaftskrise hatte großen Einfluss auf die Empfindung von Männlichkeit vor und zu Beginn des Zweiten Weltkrieges. Denn nach dem großen Optimismus der ‚roaring twenties' wirkte sich die wirtschaftliche Depression der 1930er Jahre auf alle Aspekte des alltäglichen Lebens aus. Ebenso beeinflusste sie maßgeblich das Männlichkeitsempfinden der US-Amerikanischen Bevölkerung. Laut Jarvis führte die Wirtschaftskrise zu einer regelrechten Krise der Maskulinität[1]. Ungefähr ein Viertel der arbeitsfähigen, männlichen Bevölkerung war von Arbeitslosigkeit betroffen und die explosiv ansteigenden Zahlen an Beschäftigungslosen führten zeitgleich zu heftigen Zweifeln an der amerikanischen Männlichkeit (8). Kimmel konstatierte, dass amerikanische Männer niemals zuvor eine derart massive und systemische Erschütterung ihrer Fähigkeit erfuhren, Männlichkeit durch die Versorgung der Familie zu demonstrieren. Doch auch für Männer, die noch einer Lohnarbeit nachgingen, wurde es deutlich schwerer ihre Männlichkeit unter Beweis zu stellen. Denn durch den rasant ansteigenden Wettbewerb am Arbeitsmarkt

[1] Eine gleiche ‚crisis of masculinity' wurde von Allen bereits Ende des 19. Jahrhunderts identifiziert, bedingt durch die Verbreitung urbaner „unmännlicher" Subkulturen. Sie spricht unter anderem von der Sichtbarwerdung von Homosexualität, Ablehnung bürgerlich-maskuliner Wertvorstellungen, Etablierung der Büroarbeit, Befürwortung des Frauenwahlrechts, pazifistischen Bewegungen, der „neuen Frau" und einer allgemeinen Unschärfe sorgfältig konstruierter dichotomer Geschlechterunterschiede (vgl. 199). Cuordileone meint jedoch, dass diese Krisen der Männlichkeit ein sich wiederholendes Element der Moderne sind, da speziell gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts große Ängste über die Entwicklung von „Männlichkeit" in der amerikanischen Bevölkerung entstanden, bedingt durch Bürokratisierung, Urbanisierung, Kommerzialisierung und Sozialreformen (vgl. 525).

änderte sich auch die ethnische Zusammensetzung der Arbeiterschaft. Viele bedienten sich an Ausländerfeindlichkeit und Rassismus, um ihrer fragilen Männlichkeit ein neues Fundament zu mauern, indem nicht-weißen Männern entweder die Männlichkeit abgesprochen oder eine wilde Hypermaskulinität angedichtet wurde (vgl. Manhood 192-194). Dies äußerte sich unter anderem während des Kriegseinsatzes wenige Jahre später im Ausschluss Schwarzer von der Teilhabe am Frontgeschehen, wodurch sich erneut der weiße Männlichkeitsanspruch definierte. Diese strenge Segregation innerhalb der Streitkräfte wird weitläufig als Jim Crow Militär bezeichnet[2].

Die Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre fungierte somit als Grundlage und auch als Antrieb der späteren Erneuerung der amerikanischen Körperpolitik während des Zweiten Weltkriegs. Die Auswirkungen dieser Krise manifestierten sich somit auch konsequent in der körperlichen Darstellung des amerikanischen Mannes. Schmächtige Männer in abgetragenen Anzügen waren der Regierung in einer Phase anwachsender geopolitischer Konflikte nicht zuträglich, schließlich fehlten der US-Army 1940 über 10 Millionen Soldaten für den Kriegseinsatz. Daher mussten aus diesen ausgehungerten und schwachen Männern körperlich leistungsfähige Soldaten gemacht werden. Es galt jedoch, diese Transformation des symbolischen männlichen Körpers nicht auf einzelne Individuen zu beschränken. Es galt, die Körperpolitik der gesamten Nation, geführt von einem Präsidenten, der an den Rollstuhl gefesselt war, neu zu erfinden. Die amerikanische Regierung als auch die Medien nutzten schließlich den menschlichen Körper als symbolische Repräsentation der Nation. Dieser symbolische männliche, muskulöse, jugendliche und zumeist weiße Körper fungierte als Antwort auf die Furcht vor einer durch die Depression verursachten Verweiblichung und Verweichlichung der Vereinigten Staaten. Er versinnbildlichte ein einfach zu interpretierendes Bild nationaler Stärke und Macht (vgl. Jarvis 10f).

[2] Sowohl die U.S. Marines als auch das U.S. Army Air Corps weigerten sich die längste Zeit Afroamerikaner zu akzeptieren. Dies änderte sich erst später im Verlauf des Krieges. In der US-Navy wurden sie ausschließlich als Kantinenkräfte und in der US-Army größtenteils in nichtkämpfenden Funktionen eingesetzt. In Summe waren ca. 1,2 Millionen Afroamerikaner in diversen Funktionen im Zweiten Weltkrieg im Einsatz (vgl. Wormser).

Der Kriegsfilm als Genre

Nationale Stärke und Macht wurden bzw. werden auch nach wie vor durch das Genre des Kriegsfilms vermittelt. Seit dem Jahr 1898 wird die amerikanische Bevölkerung mit Bewegtbildern aus Kriegseinsätzen beliefert. Die damaligen *actualities* waren stationär gefilmte Bestandsaufnahmen die den Alltag der Soldaten im Spanisch-Amerikanischen Krieg zeigten. Ebenso wurden damals bereits Kampfhandlungen nachgestellt und fanden als *reenactments* großes Interesse in der Öffentlichkeit. Im Folgejahr erschien schließlich die dritte Variante der filmischen Kriegsberichterstattung, ein Film, der eine Geschichte erzählte. James H. Whites *Love and War* (1899) gilt als das erste amerikanische Kriegsfilmnarrativ und ebenso als der erste Film mit dem Begriff „*War*" im Titel, was das Verständnis des thematischen Konzepts für die Filmschaffenden sowie die Rezipientinnen und Rezipienten präzisierte (vgl. Eberwein 5-7).

Dieses Genre entsprang dem kommerziellen Impuls, die amerikanische Bevölkerung mit Informationen über die damaligen Ereignisse in Kuba und später auf den Philippinen zu versorgen. Die Tatsache, dass die Geburt dieses Genres in Verbindung mit einem bestimmten historischen Ereignis stattfindet, unterstreicht die Relevanz der Beobachtungen von Thomas Schatz zu den Ursprüngen des Genres im Allgemeinen. Er bezieht sich auf die Ideen von Claude Lévi-Strauss und unterbreitet den Vorschlag, dass Mythen entstehen, wenn eine Kultur versucht, mit den Widersprüchen umzugehen, die sie erlebt. Bestimmte Genres funktionieren demnach wie Mythen und werden zu bestimmten Zeitpunkten immer beliebter, da ihre Erzählungen und Schlussfolgerungen Möglichkeiten bieten, aktuelle Erfahrungen zu verstehen und zu verhandeln (vgl. Eberwein 7). Genrefilme dienen, ähnlich wie die Volkserzählungen primitiver Kulturen dazu, Bedrohungen für die Menschen zu entschärfen und soziale Ordnung und damit eine logische Kohärenz zu dieser Ordnung zu schaffen (vgl. Schatz 262f). Der Konsum dieser Filme sollte daher nicht als reine Neugierde abgetan werden, sondern eher als eine Erweiterung der amerikanischen Erfahrung verstanden werden. Das Publikum verlangte nach realistischen Darstellungen der Konflikte, diese Filme erfüllten wiederum eine wichtige Rolle als visuelle Zeitung sowie als Propagandawerkzeug, welches den Gemeinschaftssinn der nationalen Identität formte (vgl. Grievson, Krämer 35). Gleichzeitig boten dieses neue Medium und Genre eine neue Möglichkeit das Erlebnis des Krieges zu verarbeiten. Die Darstellung erschien einerseits zeitlich unmittelbarer als Fotos oder Zeitungsberichte, aber wirkten

gleichzeitig als Quelle der Distanzierung, indem das Betrachtete zum Spektakel gemacht wurde, das gemeinsam in einem dezidierten Ausstellungsraum angesehen wurde (Eberwein 7-9).

Um diese Funktionen erfüllen zu können, vereinte die klassische Ausführung des Kriegsfilms nun die drei Basisformate der *actualities*, *reenactments* und des narrativen Films, wobei das Letztgenannte die dominante Ausprägung darstellt. Unter Zuhilfenahme spezifischer Inhaltsangebote[3] sowie häufig genutzter personeller Stereotype[4] konstituierte sich ein Filmgenre, welches das Männlichkeitsbild in der amerikanischen Wahrnehmung aufgreift, tradiert aber auch beeinflusst. Die fünf in Folge zu analysierenden Filme werden zeigen, wie präzise diese Kategorisierung der Charaktere zutrifft und gleichzeitig inwiefern sich die Filme selbst in das Genre des amerikanischen Kriegsfilmes einfügen. Dieses Genre wurde laut Jeanine Basinger vom Zweiten Weltkrieg geprägt wie kein anderes, denn es resultierte in einer narrativen Blaupause, die als ‚combat genre' bekannt und anerkannt wurde und in Verfilmungen diverser Kriegsszenarien eingesetzt wird. Es bezieht sich auf die verschiedenen Arten von Charakteren, zumeist eine ethnisch und geografisch gemischte Gruppe von Soldaten, sowie einen Helden der sich aufgrund seiner Führungsverantwortung distanziert; ein konkretes Ziel; interne Konflikte innerhalb der Gruppe; einen gesichtslosen Feind; wenige bis keine Frauen; Erinnerungen an die Heimat; ein letztes, teilweise hoffnungsloses Gefecht; Propaganda; alltägliches Verhalten wie singen oder Briefe schreiben; und den Tod (vgl. Eberwein 13).

Systematische Filmanalyse nach Korte

Eine gewissenhafte Analyse dieser Filme verlangt selbstverständlich eine weitläufigere Beschäftigung mit dem Quellenmaterial. Es ist nicht ausreichend, die Filme ausschließlich aus der Perspektive der produzierenden Personen bzw. Studios zu betrachten, sondern es ist ebenso notwendig die Auswirkungen auf das zeitgenössische Publikum zu untersuchen. Denn nachdem das Publikum im Lauf der

[3] Krieg als direkter Brennpunkt des Werkes (Schlacht, Vorbereitung, Nachwirkungen, etc.), die Aktivitäten der Agierenden (Rekrutierung, Training, Freizeit, Rekonvaleszenz, etc.) und die Auswirkungen des Krieges auf menschliche Beziehungen (Heimatfront, Einfluss auf Familie und Geliebte, etc.) (vgl. Eberwein 11).

[4] 1. Älterer, erfahrener Anführer. 2. junger Rekrut. 3. Der Platoonclown. 4. Frauenheld. 5. Frischverheirateter oder junge Vater. Oft eine Figur ohne Überlebenschancen. 6. Regionale oder ethnische Stereotype. 7. Stereotype Figuren sozialer Klassen (vgl. ebd. 11f).

Zeit nicht mehr als ‚gefügiger' Adressat massenmedialer Signale, sondern als wesentlicher Faktor eines interaktiven Rezeptionsprozesses verstanden wurde, prägten sich zwei zentrale Forschungsinteressen: Erstens, die historisch-kulturelle Kontextanalyse, welche die sozioökonomischen und ästhetischen Faktoren, ausschlaggebend für Produktion und Rezeption, untersuchte. Zweitens, die Kategorisierung von Publikumsinteressen im Umgang mit einem Werk sowie den verschiedenen Aneignungsformen bzw. Lesarten (Prädispositionen wie etwa politische Einstellung, soziale Situation oder Geschlecht) (vgl. Korte 21) Diese Aspekte bilden einen Grundbestandteil der folgenden Analyse der fünft ausgewählten Filme.

Um diese Filme und ihr inhärentes Kommunikationsangebot in der gesamten Bandbreite zu erfassen, ist es notwendig, neben dem Werk selbst, den Rezeptionsprozess durch vorwiegend qualitative Methodologie zu untersuchen. Korte hat diese systematische Analyse des Films und seiner Kontextfaktoren in vier einander überschneidende Aspekte unterteilt:

> *„Filmrealität* – Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen (immanente Bestandsaufnahme), also Inhalt, formale und technische Daten Einsatz filmischer Mittel, inhaltlicher und formaler Aufbau des Films, handelnde Personen, Handlungsorte, Handlungshöhepunkte, Informationslenkung und Spannungsdramaturgie etc.
>
> *Bedingungsrealität (Kontext 1)* – Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinfluss haben, also Aufarbeitung der historisch-gesellschaftlichen Situation zur Entstehungszeit des Films, Stand der Filmtechnik, der filmischen Gestaltung, Stellung des Films im Vergleich zu anderen inhaltlich oder intentional ähnlichen Filmen, den weiteren Arbeiten des Regisseurs, seines Teams. Der Produktionsfirma. Ggf. Bezug zur literarischen Vorlage etc.: Warum wird dieser Inhalt in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?
>
> *Bezugsrealität (Kontext 2)* – Erarbeitung der inhaltlichen historischen Problematik, die im Film thematisiert wird: In welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des gemeinten Problems, zu den zugrundeliegenden (historischen) Ereignissen?
>
> *Wirkungsrealität* – Publikumsstruktur, Publikumspräferenzen einschließlich Einsatzorte, Laufzeiten des Films. Intentionen der Hersteller etc. Aufarbeitung der Rezeptionsdokumente zur Entstehungszeit des Films (zeitgenössische Rezeption), ggf. der Rezeptionsgeschichte und der entsprechenden heutigen Daten" (23f).

Besonders bei älteren Filmen, gestaltet sich die Untersuchung gewisser Aspekte schwierig bis unmöglich, gleichzeitig muss jedoch nicht allen dieser Dimensionen die exakt gleiche Aufmerksamkeit geschenkt werden. Um diese Methode den fachlichen

und zeitlichen Voraussetzungen dieser Arbeit anzupassen, wird auf Kortes Minimalmodell zurückgegriffen: sich,

> [a]usgehend von den Erkenntnissen der Produkt- und Kontextanalyse (>dominante Botschaft<) unter Einbeziehung der erreichbaren Rezensionen und Informationen über Vermarktung, Zielpublikum etc. sich mit dem Konstrukt eines >kompetenten Betrachters< dem Rezeptionsprozess tendenziell zu nähern (25).

Dieses Modell lässt sich letztendlich herunterbrechen auf drei Kernpunkte: die Beschreibung potentieller sowie beabsichtigter Wirkung der zeitgenössischen dominierenden Rezeptionsangebote und Lesarten; die Differenzierung nach Wirkungsfaktoren in Film, Subjekt und Kontext, sowie die Differenzierung von (kollektiver) Rezension in Bezug auf das jeweils relevante Publikum (vgl. ebd. 28). Anhand dieser Aspekte werden nun in Folge, die fünf ausgewählten Filme analysiert.

To Hell and Back

Bei *To Hell and Back* handelt es sich um die gleichnamige Verfilmung der 1949 erschienenen Autobiographie von Audie Murphy, dem höchstdekorierten US-Soldaten des Zweiten Weltkriegs aus dem Jahr 1955. Unter der Regie von Jesse Hibbs erzählt der zur Zeit der Dreharbeiten inzwischen 30-jährige, sich selbst verkörpernde Audie Murphy in diesem 106 Minuten langen Kriegsfilm, von seiner Entwicklung vom verarmten Bauernsohn zum Kriegshelden. Durch den Einsatz von Technicolor, überwiegend statischer Kameraführung und des ungewöhnlich fröhlichen, orchestralen Soundtracks von Bert Gold und Ken Hart, mag *To Hell and Back* für heutige Rezipienten und Rezipientinnen überaus kurios erscheinen im Vergleich mit moderneren Kriegsepen. Gleichzeitig hinterlässt jedoch das Wissen, dass es sich bei dem im Film gezeigten um Nachstellungen der tatsächlichen Aktionen des Mannes vor der Kamera handelt, einen bleibenden Eindruck. Ebenso wird das Publikum von der Person des Audie Murphy selbst verunsichert, denn obwohl der Großteil von Murphys Werken seine Identität als starker, maskuliner Mann bestätigt, beruhen diese Qualitäten auf einem Paradoxon, denn sein außergewöhnlicher Status als Kriegsheld steht im Widerspruch zu seinem auffällig jungenhaft anmutenden Auftreten (vgl. DeBona 72).

Die minimale zeitliche Distanz zwischen der Premiere des Films und dem Ende des Zweiten Weltkriegs wird greifbar beim Betrachten zeitgenössischer Nachrichten: Eine der ersten Aufführungen von *To Hell and Back* ging einher mit einer Parade der

Veterans of Foreign Wars National Convention in Boston, welche von einer halben Million Zuseher begleitet wurde. Der Anlass diente außerdem der Vergabe weiterer Auszeichnungen an den Kriegshelden und Filmstar Audie Murphy durch die V.F.W. sowie der Gründung eines Audie Murphy Platoons zu seinen Ehren (U.S.S Forrestal 1955). Murphys Berühmtheit zur Zeit der Premiere lässt sich jedoch nicht exklusiv auf seinen Status als Kriegshelden zurückführen. Im Herbst 1954, zu Beginn der ca. sechswöchigen Dreharbeiten, hatte Audie Murphy bereits in 15 Filmen, überwiegend Western, mitgewirkt. Dieser Hintergrund seines filmischen Schaffens macht sich auch immer wieder in *To Hell and Back* bemerkbar. Die Figur des Audie Murphy fällt häufig auf durch ein Auftreten, das mehr an einen Wildwesthelden als an einen regulären Infanteriesoldaten erinnert.[5] Dies manifestiert sich weiters darin, dass die Figur des Audie Murphy Jahrzehnte später als Inspiration für die Figur des John Rambo dienen sollte (IMDb) und ebenfalls auffällige Parallelen in David Ayers *Fury* zu entdecken sind. Zum Zeitpunkt seines Unfalltodes im Mai 1971 wird Murphy in über 40 Filmen mitgewirkt haben.

Audie Murphys damals bereits erfolgreiche Karriere als Filmstar erhielt durch den Film erheblichen Aufwind. Die Kritiken der Presse fielen überwiegend positiv aus, so wurde von *Variety* besonders Audie Murphy gelobt, für seine überzeugende Darstellung eines bescheidenen, pflichtbewussten, aber auch angsterfüllten Helden (Brogdon 20.07.1955). Abe H. Weiler, Kritiker für die *New York Times* und Vorsitzender der *New York Film Critics Association* lobte ebenfalls im Besonderen Murphy dafür, dass er dieser Autobiographie Statur, Glaubhaftigkeit und Würde verlieh (23.09.1955). In Harrison's Reports schrieb man, dass *To Hell and Back* ein interessanter, gut produzierter Kriegsfilm sei aber gleichzeitig "no more than a fairly good war picture entertainment-wise." (Harrison 23.07.1955). Eine negative Kritik schrieb John McCarten für *The New Yorker*: "I am told that [Audie Murphy] is a modest man, and he behaves modestly here. However, the events described in the picture have a factitious air about them. Maybe the spontaneity of actual heroism just can't be duplicated in the movies." (01.10.1955).

[5] Passend zu dieser Beobachtung weisen Carpenter und Smith darauf hin, dass Kriegsfilme in vielen Belangen genaugenommen Westernfilme sind, die nicht im Wilden Westen spielen. Letztendlich handelt es sich bei beiden Formaten im Wesentlichen um melodramatische Darstellungen von Männern, die maskuline, mutige Taten vollbringen, um hilflose Zivilisten vor einem Angreifer zu schützen. Ob es sich bei diesen Bösewichten um landhungrige Viehbarone handelt, marodierende Ureinwohner oder um räuberische Nazis, Japaner und Vietcong, die Ergebnisse (das Gute siegt über das Böse) sind dieselben (vgl. Donald 125f).

Eine deutlich differenziertere Betrachtung erfuhr der Film im britischen *Guardian* im Dezember 2009. 54 Jahre nach der Prämiere des Films, nahm Matthew Sweet die Neuveröffentlichung von *To Hell and Back* auf DVD zum Anlass einer späten Kritik. Sieht man den Film ohne dem Hintergrundwissen, dass Murphy seine eigenen Heldentaten nachspielt, wird er rasch zu einem entfremdenden Erlebnis. Die Bereitschaft, die katastrophalen psychologischen Auswirkungen des Krieges darzustellen, steht in seltsamer Weise im Widerspruch zu den heftigen patriotischen Elementen. Auch Murphy selbst wirkt oft verloren in der weiten, horizontalen Welt des CinemaScope Formats; wie ein kleiner khakifarbener Fleck in einer weiten Landschaft aus Schlamm und zerschossenen Bäumen. Sweet stellt auch die Frage, wie es Murphy persönlich ergangen sein muss diesen Film zu drehen. Obwohl er in seiner Kampagne durch Europa Heldentaten beging und mit unzähligen Medaillen ausgezeichnet wurde, kam er mit physischen sowie markanten psychischen Wunden aus dem Krieg zurück. Er litt nach dem Krieg an einer Kriegsneurose, nach heutiger Nomenklatur an einer posttraumatischen Belastungsstörung, die sich unter anderem in Medikamentenmissbrauch, Glücksspiel und Schulden, wiederkehrende Alpträume oder dem Schlafen mit einer geladenen Waffe unter dem Kopfpolster äußerte. Der Film bekommt einen unangenehmen Beigeschmack, wenn man bedenkt, dass dieser traumatisierte Mann zehn Jahre nach dem Ende des Krieges nun vom Studio in aufwändig rekonstruierte Kulissen geschickt wurde um die Gräuel des Krieges ein weiteres Mal, diesmal vor der Kamera zu durchleben. Von Seiten des Studios wurde, in Bezug auf Freud, sogar die Mutmaßung angestellt, dass dieser Prozess eine erlösende, läuternde Auswirkung auf Murphy haben könnte (vgl. Sweet 03.12.2009).

Dieser Effekt dürfte offensichtlich nicht eingetreten sein. Obwohl das Studio auf einen hohen Grad von Realismus setzte – gedreht wurde größtenteils auf einer Armeebasis in Washington, von der aus Panzer[6], Lastkraftwägen, Statisten und viele weitere Requisiten zur Verfügung gestellt wurden[7] – kritisierte Murphy viele Kampfszenen als „powder-puff battles“. Während ihn einerseits diese „blassen Imitationen der Realität“ beunruhigten, kam es dennoch häufig vor, dass seine antrainierte Kampferfahrung ihn

[6] Im Widerspruch zum Anspruch an Realismus wurden mehrmals im Laufe des Films amerikanische M41 Walker Bulldog Spähpanzer mit aufgemalten eisernen Kreuzen versehen und als feindliche Wehrmachtspanzer ausgegeben.

[7] Die Kooperation zwischen dem US-Militär und Hollywood hat eine lange Tradition. Nachdem 1947 die verschiedenen Sparten der Streitkräfte im Verteidigungsministerium vereint wurden, schaffte der erste Verteidigungsminister James Forstall eigens das Public Affairs Office um diese Kooperationen zu professionalisieren. Parallel dazu wurde 1949 das Motion Picture Production Office unter Donald Baruch gegründet, um militärische Assistenz für die Filmindustrie zu regulieren (vgl. Suid 217f).

übermannte. Der Regisseur Jesse Hibbs beschrieb, dass Murphy in Kampfszenen plötzlich nicht mehr an Schauspielerei zu denken schien, dass plötzlich eine primitive Wachsamkeit über ihn kam und er instinktiv auf jede Explosion und jedes Geräusch von Maschinengewehrfeuer reagierte. Murphy rechtfertigte dies als eine Art Abwehrreaktion: Der Verstand spielt etwas ab, das man nicht mehr hören, sehen oder fühlen möchte (vgl. Grimsley 08.11.2019).

Diese Schilderung wird greifbar in einer der Schlüsselszenen des Films (ab 01:28:40): Man sieht wie Murphy ein erbeutetes deutsches Maschinengewehr ergreift und damit in Folge 22 deutsche Soldaten ausschaltet. Dies tat er teilweise als Reaktion auf den Tod seines besten Freundes, Lattie Tipton, der im Film in Brandon umbenannt wurde. Brandon wurde von Charles Drake gespielt, den Murphy bewusst ausgewählt hatte, einerseits weil sie bereits in früheren Filmen gemeinsam gespielt hatten, und andererseits, weil Drake ihn an den verstorbenen Tipton erinnerte. Murphy hatte große Probleme damit, den Tod seines Freundes noch einmal zu durchleben, und Hibbs musste letztendlich die Dreharbeiten für diese Szene pausieren lassen, bis Murphy mental bereit war. Als die Dreharbeiten begannen, hatte Hibbs das Gefühl, dass „Audie nicht sonderlich schauspielte, er spielte es so, wie er es fühlte. Seine Lippen zitterten und seine Augen füllten sich mit Tränen. Von dem Moment an als Charles Drake getroffen wurde und ‚Murphy' rief, schauspielte Audie nicht mehr" (vgl. Grimsley 08.11.2019).

Die Auswirkungen, die die Dreharbeiten zu *To Hell and Back* auf Murphy hatten, werden auch auf einer weiteren Ebene bemerkbar: im Unterschied zu den meisten seiner bisherigen Filme, brachte sich Murphy deutlich aktiver in die Produktion ein. Obwohl er den Ruf hatte, sich bei Dreharbeiten eines lockeren Laissez-faire Stils zu bedienen, fungierte er bei diesem Film unter anderem auch als technischer Berater und genoss entscheidendes Mitbestimmungsrecht bei Fragen des Castings, Drehbuchkorrekturen, Requisiten- und Kostümentscheidungen. Laut dem Militärhistoriker Mark Grimsley war es Murphy ein großes Anliegen, dass das Drehbuch die Kriegserfahrungen aller Infanteristen wiedergäbe und nicht nur seine eigenen. Zehn Jahre nach dem Ende des Krieges, rechnete er mit einer hohen Anzahl von Veteranen im potenziellen Publikum, die den Film nach ihren eigenen Maßstäben beurteilen würden (vgl. Grimsley 08.11.2019).

Bedenkt man die schwieriger werdenden Bedienungen, unter denen die Filmbranche in den 1950er Jahren zu leiden hatte, war es nicht nur in Murphys persönlichem Interesse, ein möglichst großes und zufriedenes Publikum zu generieren. Denn seit dem Jahr 1946, in dem 90 Millionen wöchentliche Kinobesuche erfasst wurden, halbierte sich dieser Wert im Lauf der folgenden zehn Jahre. Das Kino hatte während der Kriegsjahre praktisch eine Monopolstellung in der Unterhaltungsindustrie inne, doch mit dem Beginn der 1950er Jahre setzte unter anderem der Siegeszug des heimischen Fernsehgerätes ein (vgl. Encyclopedia). Weiters wurde das alte Studiosystem in seinen Grundfesten erschüttert als der Supreme Court der Vereinigten Staaten das Urteil „United States v. Paramount Pictures, Inc." Auch bekannt als „Hollywood Antitrust Case of 1948" bestätigte. Bis zu dieser Entscheidung besaßen die fünf größten Studios (Paramount, MGM, Fox, Warner, RKO) eigene Theaterketten, in denen sie ihre Filme direkt oder in Partnerschaften zeigten. Da die Studios dadurch sämtliches Personal unter Vertrag hatten, die physische Produktion kontrollierten, den Druck und die Verteilung auf ihre eigenen Kinos kontrollierten, galten sie als „vertikal integriert" und waren ein De-facto-Oligopol. Diese Strukturen wurden schließlich am 3. Mai 1948 in höchster Instanz für gesetzeswidrig erklärt und zwangen die geklagten Studios zur Loslösung ihrer Kinoketten (vgl. Justia). Das Ende dieser monopolistischen Praktiken, wie z.B. die daraus folgende Trennung von Produktion und Ausstellung hatte große Auswirkungen auf die Filmproduktion. Durch die Zustimmungsverordnung wurde jeder neue Film zum Risiko für Produzenten sowie für Aussteller, nachdem etwaige Verluste nun nicht mehr von einem integrierten Großunternehmen abgefedert werden konnten.

Zum Glück für Universal Pictures gestaltete sich *To Hell and Back* als der größte kommerzielle Erfolg für das Studio bis zum Release von Steven Spielbergs *Jaws,* 20 Jahre später im Jahr 1975 (vgl. Niemi History in the Media 90). Dieser Erfolg wurde offensichtlich benötigt, da sich das alte System der Filmstudios in mehr als nur einer Krise befand. Zugleich war zur Zeit der Dreharbeiten das Ende des Koreakrieges, welches einen radikalen Wandel in der Asienpolitik der Vereinigten Staaten manifestierte, erst etwas über ein Jahr vergangen. Ebenso wurde der amerikanische Kriegsfilm und sein Publikum vom Koreakrieg stark beeinflusst. Das zeigte unter anderem der Rückgang positiver Darstellungen von Kommandostrukturen innerhalb der US-Armee, die wiederum bestrebt war, ihr öffentliches Image aufzubessern (vgl. Kelly 24). Parallel dazu unterstützte die amerikanische Regierung bereits seit

längerem die französischen Militärbestrebungen im ersten Indochinakrieg (1946-1954), der sich in den 19 Jahre andauernden Vietnamkrieg weiterentwickeln sollte. Drittens lassen sich die Premiere und die Dreharbeiten in der Blütezeit der Roten Angst (Red Scare) verorten, jener Phase von 1947 bis 1957 die von antikommunistischer Massenpropaganda und Stigmatisierung der politischen Linken geprägt war (vgl. DeBona 57). Wenige Monate vor dem Beginn der Dreharbeiten wurde von Präsident Dwight D. Eisenhower der Communist Control Act verabschiedet, der die Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten kriminalisierte. Ein Jahr zuvor begann Senator Joseph McCarthy, der als treibende Kraft hinter der Roten Angst galt, auf seiner Suche nach Kommunisten und Spionen die amerikanischen Streitkräfte zu attackieren. Um sich von jeglichem weiteren kommunistisch anmutenden Gedankengut zu distanzieren und ein entsprechenden Nationalnarrativ aufrechtzuerhalten, sowie das öffentliche Image der Streitkräfte zu verbessern und die Werbetrommel für die Rekrutierungsbüros zu rühren, waren Filme wie *To Hell and Back* geradezu prädestiniert. Daher ist es nicht verwunderlich, dass z.B. die US Armee und das US-Verteidigungsministerium die Dreharbeiten großzügig durch Logistik, Material und Personal unterstützten. Diese Unterstützung wird schließlich mit dem ersten Satz des Abspanns gewürdigt: „We gratefully acknowledge the cooperation of the Department of Defense, the Department of the Army, and especially the officers and men of Fort Lewis, Washington." (01:45:45).

Doch der Kalte Krieg und die Angst vor dem Kommunismus waren nicht die einzigen Krisen, die es zur Zeit von Audie Murphy und *To Hell and Back* zu bewältigen galt. Denn der Film- und Medienwissenschaftler Steven Cohan postulierte für die Nachkriegszeit bereits die nächste „crisis of masculinity", die explizit mit den Filmen dieses Jahrzehnts einher geht. Als Ursache nennt er unter anderem die Wiederherstellung der Geschlechterverhältnisse nach dem Zweiten Weltkrieg, die Auswirkungen der Kinsey-Berichte über das menschliche Sexualverhalten, die aufstrebende obere Mittelschicht, sowie die Politik des Kalten Krieges. All diese Faktoren deuten laut Cohan auf eine noch tiefgreifendere und gleichzeitig weniger wahrnehmbare Veränderung des kulturellen Verständnisses des männlichen Geschlechts in Bezug auf die männliche Sexualität hin (vgl. Masked Men VII). In Folge lässt sich beobachten, dass Literatur und Film häufig zu Werkzeugen wurden, die diesen Krisen entgegenwirken sollten. Dies wird besonderes offensichtlich bei der

Betrachtung von gewissen Filmen die den Vietnamkrieg als Hintergrund nutzen, wie z.B. bei der Rambo Reihe[8] (1982-2019) (vgl. Jeffords XI).

To Hell and Back beginnt und endet mit der gleichen imposanten Militärparade, die, wie sich am Ende des Films herausstellt, zu Ehren Audie Murphys abgehalten wird. Der nicht enden wollende Strom junger, uniformierter Männer demonstriert bereits zu Beginn die (wieder)erlangte Macht der US-Streitkräfte. In Folge wird der Film von einer Rede des pensionierten Generals Walter Bedell Smith eingeleitet, in der er auf die Gefahren und die Gewalt hinweist, der sich Männer im Krieg aussetzen und zuletzt erläutert, dass es sich beim gezeigten Film um eine wahre Geschichte handelt. Kurz darauf wird erkennbar, dass Audie bereits mit 12 Jahren die Versorgerrolle für die Großfamilie übernehmen muss, nachdem diese vom Vater verlassen wurde. Bereits in der siebenten Filmminute werden klare Geschlechterrollen etabliert, als der junge Audie den benachbarten Farmer Ben Houston um eine Vollzeitanstellung bittet. Nachdem seine Frau Edna protestiert, dass es nicht richtig wäre einen 12-jährigen anzustellen, der eigentlich die Schule besuchen müsse, wird sie kurzerhand von ihrem Mann mit den Worten „This is men's talk. Now will you please go to the house and let me run the farm?" (0:06:30) weggeschickt. Daraufhin schwärmt Houston von seiner Zeit bei den Marines während des Großen Krieges und von der guten Bezahlung. Nachdem Audie seiner Mutter die Botschaft seiner neuen Anstellung überbringt, erklärt sie ihn zum „head of the family". Rückblickend auf Kimmel, der die Fähigkeit der Versorgung einer Familie als dezidierten Aspekt von Männlichkeit definiert (vgl. Manhood 192), stellt der junge Audie Murphy bereits zu Beginn des Films einen Prototypen maskuliner Eigenschaften dar. Ein Zeitsprung erfolgt direkt im Anschluss an diese Szene, und der 16jährige Audie Murphy wird nun vom echten, mittlerweile 29 Jahre alten Audie Murphy verkörpert. Durch den Tod der Mutter von der Verantwortung für seine Geschwister entlassen sowie durch den mittlerweile andauernden Krieg entschließt sich Audie, bestärkt durch Mr. Houston, Soldat zu werden. Erneut werden die gute Bezahlung, die hervorragende Ausbildung und die Chance der Karriere beim Militär erwähnt, wie es in einer Rekrutierungswerbung nicht subtiler möglich wäre (0:13:00).

[8] Audie Murphy gilt sogar als direkte Inspiration für den Charakter des John Rambo. In Sylvester Stallones *Rambo* (2008) wird diesem Umstand ein Denkmal gesetzt, indem Rambo sich dutzenden Soldaten mit einem .50-Kailber Fahrzeuggeschütz entgegenstellt – genauso wie es Murphy im Finale von *To Hell and Back* (1:40:50) tat (IMDb).

Es ist auffällig das Murphy zu Beginn seiner Karriere in der Army noch in einen strengen Kontrast zu den ‚wirklichen' Soldaten gesetzt wird. Nach der Ablehnung durch die Navy und die Marines, muss er in Nordafrika, als frisch ausgebildeter Infanterist bereits sein zukünftiges Platoon inspizieren, dessen Veteranen sich bereits über sein junges Alter und Auftreten amüsieren. Hier lernt das Publikum auch sogleich einige der von Eberwein vorgestellten archetypischen Rollen kennen: die des jungen Rekruten, personifiziert von Murphy und die des Platoonclowns und Frauenhelden in Personalunion, Johnson, einer der Veteranen der seinem Nebenmann unmittelbar vor der Inspektion Sand in den Gewehrlauf streut (0:16:05). Weiters wird Murphy vorgehalten, dass er die erste Woche der Grundausbildung im Spital und auch die meiste Zeit der Überfahrt auf der Krankenstation des Schiffes verbrachte. Auch im Tanzlokal, während die Soldaten ihren Fronturlaub genießen, wird Murphy äußerst unbeholfen dargestellt: er kann nicht tanzen, tritt schüchtern auf und setzt seinen jugendlichen Habitus fort[9]. Dass er nach wie vor von einem beinahe 30-jährigen gespielt wird, lässt diese Szenen daher eher komödiantisch wirken. Allerdings lässt sich spekulieren, dass dies nur dazu dient, seine Entwicklung zum Kriegshelden umso kontrastreicher und beeindruckender zu inszenieren. Im Kontext dieser persönlichen Entwicklung, beinhaltet *To Hell and Back* auch einige Elemente einer typischen ‚Coming of Age' Geschichte: Obwohl er bereits als Jugendlicher deutlich erwachsene Charakterzüge zeigt, wird er erst in der Armee zu einem Soldaten und damit einem „richtigen" Mann gemacht.

[9] In dieser Szene wird dem heutigen Publikum auch subtil bewusst gemacht, dass *To Hell and Back* noch unter dem strengen Reglement des Production Codes entstand. Küsse, Affären, Prostitution und weiteres was man häufig mit Soldaten auf Fronturlaub assoziiert, wird ausgespart. Auch Kampfhandlungen und Todesszenen werden verhältnismäßig „steril" gehalten indem z.B. kaum Blut oder gröbere Verletzungen zu sehen sind.

Abb. 1 To Hell and Back 0:30:02

In Minute 29 kommt es bereits zu seiner ersten Heldentat: Als seine allererste kriegerische Handlung im Film schaltet Murphy todesmutig ein deutsches Maschinengewehrnest aus. Die Bildsprache inszeniert ihn bereits als Helden: mit seinem Gewehr in den Händen und in makellos sauberer und gebügelter Uniform steht er auf einem Berghang, schräg der Kamera zugewandt, die ihn aus der Untersicht einfängt während er wachsam den sizilianischen Horizont absucht. Obwohl er der frischgebackene Rekrut aus dem Reservekontingent ist, sehen seine beiden Begleiter bereits wortwörtlich zu ihm auf. Im folgenden Dialog wird der soldatische Mut jedoch gleich, beinahe beiläufig entschärft. Murphy wird gesagt, dass er es nur durch die nächsten drei oder vier Tage schaffen müsse, um ebenfalls zum Rest der Einheit zu zählen und als Veteran zu gelten („Get through the first three or four days, you'll be just like us"). Brandon fährt fort mit der Aussage: „That's what it means to be a veteran: You're scared all the time." (0:30:13). Dass er diesen Monolog breit grinsend führt vertieft den Kontrast zwischen der Bildsprache und dem Gesprochenen noch weiter. Während einerseits Murphy als Mann der Stunde inszeniert und gefeiert wird, thematisiert diese kleine Randbemerkung die permanente Angst, in der die Soldaten leben, die sie sich aber kaum anmerken lassen. Gefühle wie Angst geraten in *To Hell and Back* allerdings eher in den Hintergrund, denn Abseits des Kampfgeschehens dominiert den Alltag der Soldaten eine überwiegend fröhliche Grundstimmung, in der selbst negative und unliebsame Themen stets mit einem Lächeln auf den Lippen besprochen werden. Parallel dazu werden Heldentum und Männlichkeit in der Figur des Audie Murphy quasi in Personalunion mit kaum wahrnehmbaren Abgrenzungen dargestellt.

Die spärlich vorhandenen Momente der Wut und des Kontrollverlustes beschränken sich interessanterweise fast ausschließlich auf die beiden ethnischen Minderheiten: den Polen Kovak (Novak in der Romanvorlage) und den Cherokee Swope, genannt „Chief“. Zusammen mit Valentino, einem Soldaten mit italienischen Wurzeln, stellen diese Drei die einzigen auffälligen ethnischen Stereotype dar.[10] Kovak ist ein polnischer Immigrant, der amerikanischer Staatsbürger werden möchte. Er wird gezeigt wie er im Feldlager in Afrika die Präambel der US-Constitution auswendig lernt (0:17:10) und schwärmt im Laufe des Films regelmäßig von den Vorzügen des Lebens in den Vereinigten Staaten. Dies weckt Assoziationen mit dem Topos des American Dream kann aber auch als eine bewusste Positionierung im Ost-West-Konflikt interpretiert werden. Kovak verliert, während sich die Einheit auf Fronturlaub in Neapel befindet und auf eine Schar verwahrloster Kinder trifft seine Beherrschung und brüllt seine Kameraden aus dem Nichts heraus an (0:50:20). Nur 21 Filmminuten später verliert er sein Leben im Rahmen der Operation Shingle bei Anzio weil er mit der Tasche seines Benzinkochers an einem Zaun hängen bleibt und erschossen wird. Chief, der eine besondere Verbundenheit zu Kovak zeigte, muss von Murphy und einem zweiten Soldaten zurückgehalten werden, um seinem gefallenen Freund nicht ins Gewehrfeuer zu folgen (1:11:00). Während sich eine Handvoll Soldaten wenig später über den verstorbenen Kovak unterhalten, sieht man Chief apathisch an der Wand lehnend in die Leere starren. Der Moment wird unterbrochen von einem neuen Rekruten, der den Raum betritt und stolz den gefundenen Benzinkocher von Kovak präsentiert, um sich und den Männern Kaffee zu kochen. Dramatische Musik setzt ein, während Chief den Mann wortlos niederringt, ihm den Kocher entreißt und taumelnd das Gebäude verlässt. Im Anschluss sieht man den Cherokee wie er mit Tränen in den Augen den Benzinkocher mit bloßen Händen vor dem Haus begräbt (1:14:00). Dies steht streng im Kontrast mit der Buchvorlage, in der diese geschilderten Szenen einerseits gar nicht existieren und in der andererseits Chief als stoischer, ruhiger Soldat mit „Nerven aus Stahl“ (Murphy *To Hell and Back* Ebook Kapitel 3) beschrieben wird. Eine der Haupteigenschaften des Stereotyps des amerikanischen Kriegers ist, dass er ein Mann weniger Worte aber großer Taten sein soll, der in der Lage ist Entbehrungen und Schmerzen zu ertragen und den Krieg als Belastungsprobe zu überstehen. Interpretiert man das Zeigen von Emotionen als eine feminine Eigenschaft

[10] Ein einziges Mal und nur für ca. zwei Sekunden wird ein schwarzer Soldat gezeigt. Es handelt sich hierbei jedoch um Archivaufnahmen einer christlichen Messe auf einem Transportschiff (1:24:41)

(vgl. Donald 130) wird die Person des Chiefs von den Filmemachern zu einer Kontrastfigur degradiert, mit dem simplen Zweck Audie Murphy positiver und maskuliner darzustellen – eben als den Stereotyp des amerikanischen Kriegers.

Mit Minute 48 beginnt der Fronturlaub der Einheit in Neapel. Die Kulissen die in einem generischen mitteleuropäischen Baustil entworfen und sporadisch mit einem Portrait Mussolinis oder einigen italienischen Begriffen versehen wurden, erinnern hier erneut daran, dass dieser Film in einem Studio anstelle der Originalschauplätze gedreht wurde. Ebenso wirken die Kleidung und die Frisuren der Komparsen wild zusammengewürfelt und erinnern eher an die zeitgenössischen Vereinigten Staaten als an das Italien der Kriegsjahre. In Neapel verteilen die Soldaten ihre Schokoladerationen an bettelnde Straßenkinder (0:54:00), was an die Rolle des Versorgers (vgl. Kimmel 192) erinnert und anknüpft. Gleichzeitig ist die Darstellung der Zivilbevölkerung typisch für die „traditionelle“ Generation des US-Kriegsfilmes: Während in späteren Filmen expliziter auf das Leid und die Rolle der Zivilbevölkerung eingegangen wurde, waren in den traditionellen Kriegsfilmen, zu denen *To Hell and Back* gerade noch zählt, Zivilpersonen entweder völlig abwesend oder nur als freundliche, umgängliche Personifikationen der Befreiung anwesend. Die tatsächlichen zahlreichen Opfer innerhalb der Zivilbevölkerung werden vom Film jedoch ausgespart (vgl. Kelly 18f).

Der erstrebenswerte „typisch maskuline“ Stoizismus des amerikanischen Infanteristen wird ebenso in Neapel durch eine kurze Unterhaltung zur Schau gestellt: Auf die bettelnden Kinder blickend bemerkt Kerrigan sarkastisch: „Boy, they sure picked a great time to be born, didn’t they?”, woraufhin Kovak emotional antwortet: “By George, they no start Hitler’s war. Look what it does to them!”. Kerrigan endet mit einem distanzierten “Well, we didn’t start it either. Let’s get rolling“ (0:49:49). Der folgende Gefühlsausbruch Kovaks untermauert erneut das Bild des ruhigen, besonnenen und unerschütterlichen amerikanischen Soldaten im Gegensatz zur Kontrastfigur des unbeherrschten Polen Kovak. Die Interaktion stellt auch unmissverständlich dar, dass zivile Opfer ein natürlicher Bestandteil des Krieges sind und außerhalb der expliziten Verantwortung beider Seiten liegen und das insbesondere die kämpfenden Männer diese Tatsache akzeptieren und ertragen können müssen (vgl. Kelly 19).

Im Anschluss an eine kurze und amikale Kneipenrauferei zwischen den Infanteristen und einigen Soldaten der Luftwaffe (0:52:00) wird gezeigt wie Murphy, Kerrigan und

Johnson ihren restlichen Aufenthalt in Neapel verbringen – mit Frauen. Murphy wird zu einer lokalen Familie zum Essen eingeladen woraufhin sich Maria, die Tochter des Hauses sogleich in ihn verliebt. Dies gipfelt darin, dass sie während eines Fliegerangriffs zurück zu Murphy in das evakuierte Haus läuft und sich die beiden nach einer kurzen Unterhaltung in die Arme fallen. „When war is close, a woman wants someone to hold" (1:00:00). Johnson, der im Verlauf des Films ununterbrochen von seinen zahlreichen Romanzen und Eroberungen erzählt, karikiert beinahe das Reglement des Production Codes, als er sich mit seiner neuen Bekanntschaft ins Bett legt und ihr seine Pläne für die Nacht anvertraut: er möchte über seine Freundin reden (0:56:10). Dieser klare Bruch mit der Erwartungshalten des (heutigen) Publikums sorgt erneut für Unterhaltung und erweckt ein weiteres Mal den Eindruck, dass es sich bei *To Hell and Back* eventuell doch um einen Familienfilm handeln könnte. Auch Kerrigans Part geht völlig konform mit den moralischen Vorgaben des Production Codes: Er lässt sich von seiner neuen Bekanntschaft die Schuhe ausziehen, den Wein einschenken und sich verwöhnen. Es wird insinuiert, dass sich eine sexuelle Handlung anbahnt und kurz darauf erfährt Kerrigan bereits die Strafe dafür, indem ihm von der Frau seine Stiefel gestohlen werden. Somit gibt der Film auch an diesem Nebenschauplatz recht eindeutige moralische Trennlinien vor, die die Integrität der amerikanischen Soldaten unterstreichen sollen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass *To Hell and Back* primär eine Propagandafunktion für die US-Army einnimmt und gleichzeitig einen Großteil der amerikanischen Bevölkerung ansprechen möchte. Generell zeigen sich die Männer als brave und fähige Befehlsempfänger. Die strikte Hierarchie innerhalb der Armee wird nicht infrage gestellt, Befehle werden empfangen und ohne Widerrede ausgeführt. Heldentum und Mut werden als integrale Aspekte des in diesem Kontext rein männlichen Soldatentums gewertet. Für diese Zurschaustellung bietet sich die Biographie Audie Murphys perfekt an. Durch seine, von der Depression geprägte Kindheit in Armut lassen sich die meisten der Weltkriegsveteranen ansprechen. Die im politischen Diskurs häufig gebrauchte Phrase „to pull yourself up by the bootstraps" lässt sich durch den Werdegang Murphys exzellent illustrieren. Außerdem verleiht der große Wahrheitsgehalt der Erzählung dem Narrativ zusätzliche Überzeugungskraft. Auch wenn sich der Film viele Freiheiten in der Umsetzung der Autobiographie nimmt, sind die Schlüsselmomente (militärischer) Aktionen durch Berichte und darauffolgende Beförderungen belegt. Der Film zeigt diverse Idealvorstellungen von Männlichkeit, die

sich stark mit dem Bild des idealen Soldaten überschneiden: die Rolle des Versorgers, die sich beim jugendlichen Murphy in Texas und erneut in Neapel beobachten lässt; die Rolle des furchtlosen Kämpfers, die Murphy in den meisten Kampfhandlungen einnimmt; die Rolle des verantwortungsvollen Anführers, die er im Lauf des Films den Soldaten gegenüber einnimmt. Gleichzeitig zeigt er sich aber auch bescheiden, wenn er mehrmals Beförderungen abzulehnen versucht, sowie zurückhalten bzw. reserviert im Umgang mit Frauen. Die meisten seiner engsten Kameraden verstärken diese Qualitäten noch weiter, indem sie durch ihre stereotypisierten Rollenbilder als Kontrastfiguren fungieren. Die Person des Audie Murphy, der Kriegsheld und Filmstar, sollte auch noch lange nach *To Hell and Back* als eine Identifikationsfigur des idealen Mannes in der US-amerikanischen Populärkultur dienen.

The Longest Day

Mit 180 Minuten Laufzeit zählt *The Longest Day* (1962) zu den Prototypen des WW2 Monumentalfilmes. Unter der Schirmherrschaft des erfolgreichen Produzenten und langjährigen Studiomoguls Darryl F. Zanuck setzte der Film einen neuen Standard innerhalb des Kriegsfilmgenres. Zur Zeit seiner Premiere[11] war *The Longest Day* mit Produktionskosten von ca. 10 Millionen Dollar nicht nur der teuerste bisher produzierte Kriegsfilm, sondern auch der teuerste schwarz-weiß Film bis zur Premiere von Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993). Im Unterschied zum Großteil der bisher produzierten Kriegsfilme die den Zweiten Weltkrieg behandeln, betrachtete *The Longest Day* nicht nur die aneinandergereihten Erlebnisse einer spezifischen (amerikanischen) Einheit, sondern zeigte Kampfhandlungen und Hintergrundgeschehen amerikanischer, britischer, französischer und deutscher Streitkräfte[12], sowie der französischen Resistance im Rahmen der alliierten Landungen in der Normandie am 6. Juni 1944. Als Vorlage diente das gleichnamige Buch *The Longest Day: 6 June 1944 D-Day* des irischen Journalisten Cornelius Ryan aus 1959, der den D-Day für den Londoner *Daily Telegraph* dokumentierte und im Verlauf der nächsten zehn Jahre an die 1000 Überlebende interviewte (vgl. Ambrose 422f).

[11] Paris: 25.09.1962; New York: 4.10.1962; Los Angeles: 11.10.1962
[12] Es ist auffällig, dass die Kanadier, welche am Abschnitt Juno eine bedeutende Rolle spielten, ausgelassen wurden.

Als wäre die Darstellung der größten amphibischen Landeaktion der Geschichte, die ca. 175.000 Soldaten, 5.000 Schiffe und Landungsboote und tausende Flugzeuge inkludierte nicht aufwändig genug, stellte Zanuck einen beinahe götzenhaften Authentizitätsanspruch an sein Werk. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, bildete er sich einen wortwörtlichen Generalstab aus über 70 technischen Beratern, von denen die meisten persönlich am D-Day beteiligt waren. Weiters unterteilte er die Dreharbeiten in separat agierende Abschnitte: der Brite Ken Annakin drehte die britischen und französischen Szenen, der Amerikaner Andrew Marton die amerikanischen, der Österreicher Bernhard Wicki war für die deutschen Sequenzen zuständig und der Deutsch-Amerikaner Gerd Oswald filmte die Sainte-Mère-Église Episode. Zanuck selbst beschrieb dies 1962:

> From the beginning I had two units shooting film simultaneously, and at times there were four. It made it very difficult for me, but everything had been worked out in advance, in great detail, and I used a helicopter to drop in on my directors and supervise the work being done (Leyda 519).

All das passierte unter seinem Kommando, aber dennoch drehte er laut Eigenaussage 65 Prozent des Films selbst. Einer der fünf Drehbuchschreiber, James Jones, verglich die Dreharbeiten aufgrund ihres ungeheuren Ausmaßes direkt mit einer großangelegten Militärkampagne[13]. Um an die benötigten authentischen Requisiten zu gelangen, schickte Zanuck sein Team auf eine Schnitzeljagd quer durch Europa. Aus Francos Spanien ließen sich alte deutsche Panzer und zwei Messerschmidt Kampfflugzeuge borgen, bei der belgischen Luftwaffe fand man drei erhaltene britische Spitfire Jagdflugzeuge. Bei der britischen Firma, die während des Krieges Luftlandesegler konstruierte, wurden extra zwei Nachbauten geordert, und während der Vorbereitungen der Dreharbeiten an den Stränden der Normandie wurde zufällig ein alter britischer Panzer ausgegraben, restauriert und gleich für den Film genutzt. Während die Uniformen der Deutschen extra hergestellt werden mussten, konnte sich Zanuck in sämtlichen Belangen der US-Streitkräfte auf die traditionell positive Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Verteidigungsministerium verlassen[14]. All diese Aufwände rechtfertige Zanuck in einem Interview mit der Aussage, dass zu viele

[13] Zanuck wurde während der Dreharbeiten zitiert, dass seine Invasion der Normandie aufwändiger gewesen sei als jene Eisenhowers, „because Eisenhower had the men and he had the equipment. I had to find both" (Lev 264).

[14] Twentieth Century-Fox hatte eine gute Beziehung zum Verteidigungsministerium. Dieses stellte Berater, Equipment und Soldaten zu Verfügung und gestattete Zanuck, eine Marineübung vor Korsika zu filmen (vgl. Lev 265).

Männer dort gewesen waren, um nicht den Unterschied erkennen zu können: „too many men ‚were there' not to recognize the difference" (vgl. Suid 212-219).

Doch auch von Seiten der internationalen Politik gab es Interesse an der erfolgreichen Produktion des Filmes. Die Regierungen der Vereinigten Staaten, Englands, Frankreichs und Westdeutschlands wollten ihre militärischen Kräfte in einem positiven Licht sehen. Zanucks persönliche Bekanntschaft mit vielen hochrangigen britischen, amerikanischen und französischen Veteranen erleichterten dieses Unterfangen ursprünglich. Doch gleichzeitig war es eine verblüffende Schwierigkeit, die Darstellungen der vier Nationen auszugleichen, um Beleidigungen zu vermeiden und Stolz zu wahren. Betrachtet man die negative und zynische Review in der *London Sunday Times*, wird es offensichtlich, dass dies im Fall der Briten nicht gelungen zu sein schien[15]. Im Gegensatz zu Großbritannien wurden die Dreharbeiten von Frankreich mit höchster Priorität unterstützt. Dies ist umso beachtlicher, als Frankreich zur Zeit der Dreharbeiten in den Algerienkrieg verwickelt war. Erklären lässt sich dies einerseits dadurch, dass Zanuck seit 1956 seinen Lebensmittelpunkt in Paris hatte und dadurch über gute Kontakte zur französischen Film- und Politszene verfügte, andererseits dadurch, dass sich die Darstellung des französischen Patriotismus von 1944 komplett mit der Politik und der Ideologie der französischen Regierung von 1961-1962 abdeckten[16] (vgl. Lev 265-268).

Neben dem hohen Grad an Realismus, setzte Zanuck im speziellen auf eine zweite Idee um den Film für das Publikum ansprechend zu gestalten: er organisierte eine hochkarätige Star-Besetzung: 42 namhafte Schauspieler traten in dem Film in verschiedenen Rollen auf, oft auch nur in Cameo-Rollen. Unter ihnen waren John Wayne, Henry Fonda, Robert Mitchum, Peter Lawford, Richard Burton und Sean Connery. Diese Entscheidung sollte dem Publikum helfen, die Bewegungen der unzähligen Charaktere in der Handlung zu verfolgen, da man die berühmten Gesichter

[15] Bis zur 20. Filmminute ist keine größere Szene mit britischer Beteiligung zu sehen. Insgesamt ist zwar britische Entschlossenheit und typisch britischer Humor (siehe Cameo von Sean Connery) zu beobachten, aber es mangelt an Kampfszenen. Laut Lev lag dies an der geringen Beteiligung der britischen Regierung an der Produktion, die nur Berater und wenige bis keine Truppen zu Verfügung stellte (267). Suid erwähnt hier ausschließlich 150 versprochene Soldaten (214). Das American Film Institute spricht wiederum von ca. 500 zu Verfügung gestellten britischen Truppen (AFI).

[16] Der Film ignoriert allerdings komplett die politische Spaltung zwischen den überwiegend kommunistischen Partisanen und der konservativen Exilregierung unter Charles De Gaulle. Diese Darstellung der nationalen Einheit muss für die französische Regierung sehr attraktiv gewesen sein, nachdem sie in den letzten Jahren des Algerienkonflikts darum bemüht war, diese Einheit wiederherzustellen und das Vertrauen der Bevölkerung wiederzuerlangen (vgl. Lev 268).

erkennen konnte. Die einzige Frau, die eine Sprechrolle erhielt, war Zanucks damalige Geliebte, das französische Model Irina Demick (vgl. Toplin 26). Die Anzahl der Stars, der unzähligen Statisten und des Equipments, die aufwändigen Spezialeffekte und die authentische Verfilmung historischer Bilddokumente verhalfen *The Longest Day* zu außergewöhnlichem kommerziellem Erfolg. Mit 17.5 Millionen Dollar allein aus dem US-amerikanischen Markt, verdoppelte der Film beinahe seine Produktionskosten (vgl. Ambrose 422). Dies war dringend notwendig, obwohl Zanuck ein unabhängiger Produzent war, wurden seine Filme von seinem ehemaligen Studio, 20th Century-Fox finanziert, und dieses befand sich, bedingt durch die lange verzögerten und unheimlich teuren Dreharbeiten an *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) finanziell auf dünnem Eis. Der Film sanierte durch seinen Erfolg somit nicht nur die Finanzen des Studios, sondern gewann unter anderem zwei Academy Awards und einen Golden Globe (vgl. Toplin 25).

Ein weiteres Novum im Rahmen des amerikanischen Kriegsfilmes war es, dass die Angehörigen der unterschiedlichen Nationen ihre eigenen Sprachen verwendeten und anstelle einer englischen Übersetzung, Untertitel eingesetzt wurden. Dies war besonders relevant, als der Film ein generalüberholtes Portrait der Deutschen (im Film niemals ‚der Nazis') zeichnete. Zwar blieb das altbekannte patriotische Motiv erhalten: Der Sieg der Demokratie über die Diktatur; man sieht den Mut und die Kampfbereitschaft der amerikanischen, französischen und britischen Soldaten. Sie vertrauen auf ihre Anführer und in ihre Sache, während die deutschen Soldaten verwirrt, ängstlich und zutiefst misstrauisch gegenüber ihrer Sache dargestellt werden (vgl. Ambrose 422f). Auf der Führungsebene wird dies z.B. exemplarisch durch Generalmajor Blumentritt[17] (Curd Jürgens) demonstriert. Nachdem ihm von Generaloberst Jodl in Berlin die Unterstützung durch die Panzerreserven verwehrt wurden, wendet er sich erschöpft an seinen Adjutanten: „Tja, das ist Geschichte. Wir leben einen geschichtlichen Augenblick. Wir werden den Krieg verlieren, weil unser glorreicher Führer eine Schlaftablette genommen hat und nicht geweckt werden darf. Das ist doch unglaublich." Sein stierer Blick in die Kamera, sein sarkastischer Unterton und das immer wiederkehrende verächtliche Lachen verdeutlichen dem Publikum, dieses Misstrauen gegenüber ‚der Sache' (1:40:00). Am unteren Ende der deutschen Kommandostruktur nimmt die Figur des Sergeant (Unterfeldwebel) Kaffeekanne (Gert

[17] Der echte General Günther Blumentritt wirkte als militärischer Berater am Film mit (AFI).

Fröbe) die Funktion des *comic relief* ein. Der übergewichtige Soldat, reitet auf seinem, mit scheppernden Kaffeekannen behangenen Pferd die tägliche Route an der Küste entlang, als er plötzlich die alliierte Armada erspäht. Hektisch und überfordert greift er sich in rascher Abfolge zuerst an den Kragen, dann nach seinem Gewehr, klettert unbeholfen vom Pferd und nimmt Reißaus als die ersten Artilleriesalven um ihn herum einschlagen. Doch läuft er anfangs verwirrt im Kreis und wird abschließend wenig später unvorteilhaft von hinten gezeigt wie er unkoordiniert eine Böschung hochklettert (1:44:12). Diese Darstellung hat nichts mehr mit dem weitverbreiteten Klischee des hypermaskulinen deutschen Supersoldaten gemein, sondern erinnert auf visueller Ebene eher an die Figur des tollpatschigen Feldwebel Schulz aus der amerikanischen Kriegsgefangenen-Sitcom *Hogan's Heroes* (CBS 1965-1971).

Die Deutschen werden somit nicht als ideologisch verkommene Nazis präsentiert, im Gegenteil, der Film geht viel mehr auf die Gemeinsamkeiten der Amerikaner und ihrer Gegner ein. In dieser verhältnismäßig wohlwollenden Haltung gegenüber dem deutschen Feind spiegelt *The Longest Day* die Kultur des Kalten Krieges und die Art und Weise wider, wie der Zweite Weltkrieg bereits zu einem ideologisch aufgeladenen kulturellen Prüfstein für die amerikanische Gesellschaft geworden war. In den 1960er Jahren hatte sich Westdeutschland bereits mit den Vereinigten Staaten, Großbritannien und Frankreich im Rahmen der NATO verbündet, während die Sowjetunion und China, ehemalige Verbündete, zu Feinden geworden waren. Trotz ihrer entscheidenden Beitragsleistung zu den alliierten Operationen während des Zweiten Weltkriegs wird die Sowjetunion in *The Longest Day* nie erwähnt. Die Furcht vor bzw. Ablehnungshaltung gegenüber dem Kommunismus prägen den Film dennoch insgeheim. Auch der narrative und visuelle Stil des Films heben bestimmte Werte hervor die für die amerikanische Lebensweise stehen: die Produktion selbst dient als Beispiel amerikanischer Stärke und als Bestätigung erfolgreicher Planung und Durchführung des D-Days (vgl. Allison 104-106).

Die komplexe und bürokratische Produktion spiegelt das Ausmaß an dargestellter Information und Organisation innerhalb des Films. Zanuck konstruierte mit *The Longest Day* „a worldview of rationality, authority, and order" (Allison 96), was zu einer Differenzierung zwischen den klassischen Actionhelden des bisherigen Kriegsfilmes

und den neuen Helden am Schreibtisch führte[18]. Dies äußert sich dadurch, dass sich der Film primär auf befehlshabende Offiziere und militärische Administration konzentriert und vom bisherigen Fokus auf die gemeinen Infanteristen abrückt. Dies ist teilweise auf Zanucks eigene Biographie zurückzuführen, nachdem er als im Zweiten Weltkrieg als Offizier im Nachrichtenkorps der US-Army tätig war. Anstatt die subjektive Erfahrung des Krieges zu untersuchen, konzentriert sich Zanuck speziell auf das Management des Krieges: wie Ressourcen zugeteilt wurden, wie Entscheidungen getroffen wurden, wie Informationen kommuniziert wurden, wie Strategien und Pläne entwickelt wurden und wie Offiziere Truppen kommandierten. Durch die akkurate Nachstellung der Kriegsführung versuchte Zanuck, seine Darstellung des Krieges von den Zweideutigkeiten der Geschichte und der persönlichen, oft getrübten Erfahrung zu isolieren, die subjektiv geprägt und unzuverlässig sein konnte. Daher konzentriert sich der Film auf Fakten, Zeitverläufe, Ursachen und Wirkungen (vgl. Alison 100-102).

Der sich verschiebende Fokus vom Fußsoldaten zum Offizier zeigt sich in deren Darstellung: neben der allgemeinen Überlegenheit der Alliierten Kräfte, werden insbesondere die natürlichen Führungskompetenzen der Offiziere dargestellt. Zum einen als Schlachtenführer, die mutig und patriotisch an der Seite ihrer Truppen kämpfen und sich gleichzeitig väterlich um ihre Männer sorgen, wie z.B. John Wayne als Lt. Col. Vandervoort oder Robert Mitchum als Brig. Gen. Cota, zum anderen als weit entfernte Befehlsgeber in der Kommandozentrale wie z.B. Gen. Eisenhower oder Lt. Gen. Bedell Smith[19], die ein nobles, aber einsames Dasein, fernab ihrer Truppen fristen (vgl. Ambrose 430). Während in *The Longest Day* die konventionellen Actionhelden noch „neben“ den neuen bürokratischen Helden kämpften, sollte sich dieser Fokus mit späteren Filmen wie Franklin J. Schaffners *Patton* (1970) oder Richard Fleischers und Kinji Fukasakus *Tora! Tora! Tora!* (1970) weiter verschieben (vgl. Allison 111).

Trotz des überaus prominenten Casts von über 40 Starschauspielern[20] nehmen Wayne und Mitchum besondere Rollen ein. Bereits die Entscheidung John Wayne zu

[18] “[M]uch of the film details the collection and circulation of information.” (Allison 102), “Nearly every noncombat scene shows someone getting an order, conveying intelligence, or making a request via telephone.” (ebd. 103).
[19] Siehe einleitende Ansprache in *To Hell and Back*.
[20] Laut *LA Times* stand auch eine Rolle für Audie Murphy zur Debatte, doch Zanuck weigerte sich ihn zu engagieren, da er es für allgemein bekannt hielt, dass sich Murphy während des D-Days im italienischen Anzio aufhielt (AFI).

engagieren sendet dem Publikum noch vor der ersten Filmminute eine konkrete Botschaft in Sachen Männlichkeit voraus. Wayne kann auch in den 1960ern noch Verkörperung idealisierter Männlichkeit gesehen werden. Als Star unzähliger Western spielte er beinahe immer hypermaskuline und heroische Figuren, die ihn zum Vorbild etlicher junger amerikanischer Männer machten (vgl. Dunlap 13f). Beinahe als Begleiterscheinung für das sich abzeichnende (vorläufige) Ende des klassischen Actionhelden agiert Wayne in der Rolle des Col. Vandervoort zwar gewohnt kühl und maskulin, jedoch ungewöhnlich inaktiv. Nach der Fallschirmlandung wird ihm in der 91. Filmminute vom Sanitäter ein komplizierter Knöchelbruch diagnostiziert. Doch stoisch und pflichtbewusst befielt Vandervoort, den Stiefel wieder überzuziehen und fest zuzuschnüren. Die Schmerzen, die solch eine Verletzung mit sich bringt, lässt sich Wayne nicht anmerken. Ob dies auf die Anweisung des Drehbuchs oder seine eigene Interpretation desgleichen zurückzuführen ist, lässt sich nicht eruieren. Gestützt auf sein Gewehr, erteilt er seinen Männern neue Befehle und humpelt los in Richtung Sainte-Mère-Église (Abb. 2). Aufgrund seiner Verletzung muss sich Vandervoort allerdings den restlichen Film über von seinen Männern auf einem Karren ziehen lassen und wird somit in eine passive Führungsfigur gezwungen[21].

Abb. 2 The Longest Day 1:32:02

Mitchum, der bereits Berühmtheit im amerikanischen Kino durch seine zahlreichen Hauptrollen in klassischen Film Noir erlangt hatte, verkörperte mit General Cota nochmal den traditionellen Helden, der der Umgebung seinen Willen durch körperliche Taten aufzwingt. Das Publikum beobachtet ihn Seite an Seite mit seinen Truppen auf

[21] Dies wirkt umso bizarrer, bedenkt man, dass der 54-jährige John Wayne zur Zeit der Dreharbeiten um 28 Jahre älter war als Vandervoort zur Zeit der Landungen (IMDb).

den Landungsbooten Richtung Omaha Beach (ab 1:49:00), bei der Erstürmung des Strandabschnitts[22] und später inmitten des Schlachtfelds, sich feindlichem Beschuss stellend und sein Leben riskierend. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier die Kameraeinstellung die Jahre später von Binns und Ryder als „the quintessential D-Day shot“ (93f) bezeichnet wurde. Diese häufig in Kampfszenen genutzte ästhetische Option besteht aus der Positionierung der Kamera in einem 90-Grad-Winkel zur Bewegungsachse innerhalb der Einstellung, sodass die Kamera direkt an der Seite des Geschehens und nicht in einem häufigeren diagonalen Winkel positioniert ist . Eine der ersten Einstellungen in der Omaha Beach-Sequenz ist eine Kamerafahrt, die in einem exakten 90-Grad-Winkel zu den laufenden Soldaten und in Folge zu General Cota am Strand positioniert ist und sich im gleichen Tempo direkt von links nach rechts bewegt, was in reibungsloser und kontinuierlicher Bewegung resultiert (Abb. 3). Der wiederholte Einsatz dieser 90-Grad-Einstellung schafft einerseits Kontinuität zwischen den verschiedenen Invasionen am Strand und hilft andererseits zwischen den verschiedenen Nationen zu unterscheiden. Dies ist insofern wichtig, da die Kamera vom Geschehen oft so weit entfernt ist, dass das Publikum die meist subtilen Unterschiede der Uniformen nicht erkennen kann. Darüber hinaus hebt der 90-Grad-Winkel die Bewegung in einer klar fokussierten Richtung hervor, selbst wenn das räumliche Ziel nicht auf der Leinwand zu sehen ist (vgl. Allison 107f).

Abb. 3 The Longest Day 1:52:37

[22] Während der Dreharbeiten beschwerte sich Robert Mitchum über die Soldaten der deutschen US-Armee, die sich davor scheuten an Bord der Landungsboote zu gehen. „It was raining, the wind was blowing, the sea was rough, and these troops were afraid to board. I had to hop aboard first myself with some other actors and stuntmen before they gave in” (Ambrose 428). Während Mitchum als auch Zanuck später den Kern dieser Äußerungen bestritten, hielten die Zeitungsberichte dieses Problem der militärischen Zusammenarbeit am Leben (vgl. Suid 228).

General Cota agiert und dirigiert konstant, bewegt sich physisch im abgebildeten Raum auf das deutsche Maschinengewehrfeuer zu, weigert sich, sich zurückzuziehen und spornt seine Männer an. Er verkörpert eine spezifische Form der Männlichkeit, die den Kampf verehrt und den Tod verachtet, die niemals still bleibt und sich immer weiterbewegt. Diese Artikulation der Männlichkeit leitet sich direkt aus den Kriegsfilmen der 1940er Jahre ab, in denen der individuelle Einsatz durch aktive körperliche Beteiligung an den Kriegsanstrengungen gemessen werden konnte (vgl. Allison 111).

Doch weder die Starbesetzung, der hohe Authentizitätsfaktor, noch innovative Kameraeinstellungen konnten Zanuck und seinen Monumentalfilm vor dem Einfluss der inzwischen zahmeren, aber immer noch aktiven *Production Code Administration* bewahren. Ähnlich wie *To Hell and Back*, zeigt *The Longest Day* keine nennenswerten Wunden und kein Blut, es gibt keine Szenen, die den Schaden zeigen, den Projektile und Explosionen am menschlichen Körper anrichten können. In diesem Sinne ist der Film so weit von der Realität entfernt, dass er kaum mehr als Hollywood-Fantasie zu sein scheint. Doch selbst diese entschärften Kriegsdarstellungen waren dem *Motion Picture Association Code Office* zu blutig. Ein „excessive amount of slaughter“ wurde ebenso kritisiert wie ein „excessive amount of casual profanity”, was dazu führte, dass das Drehbuch von jedem ‚hell‘, ‚damn‘ und ‚crap‘ bereinigt wurde, was wiederum in einer äußerst unrealistischen Darstellung soldatischer Alltagssprache resultierte (vgl. Lev 268).

Dieser Eingriff äußerte sich teilweise auch in den Kritiken: Prominent in der Beschwerde der *Saturday Review*, die den „preposterous dialogue“ (Ambrose 429) beklagte. „One gets the impression that each death is instant, sanitary, and the result of a mercifully accurate shot to the heart. Nobody has the bad taste to be shot in the face or the belly” (Toplin 26) schrieb Jay Jacobs für *The Reporter*. Auch das *Time Magazine* konnte dem Film nicht viel abgewinnen: „Zanuck shamelessly sugars his bullets – men die by the thousands, but not one living wound, not one believable drop of blood is seen on the screen” (ebd.). 1963 berichtete *Time* weiters, dass *The Longest Day* von Bürgerrechtsgruppen boykottiert wurde, weil keine einzige schwarze Person im Film zu sehen war.[23] *Newsweek* beteiligte sich an der negativen Kritik: Der Film

[23] Die afroamerikanischen Soldaten, die in der Normandie eingesetzt wurden und größtenteils in segregierten Einheiten dienten, arbeiteten jedoch genauso unter Beschuss, unter anderem als Docker.

wurde als "pseudodocumentary" bezeichnet, und man beklagte „there are no heroes. This man is brave for ten seconds and that man lovable for five, but the individuals are only incidental ... D-Day, itself, is the only real subject" (Ambrose 428f). Levine und Englemeyer bezeichneten *The Longest Day* in *Film & History* als ambitionierten, aber gescheiterten Versuch die Komplexität des modernen Krieges zu erzählen.

> At its best, The Longest Day convincingly conveys the tedious, cumbersome, and unromantic business of getting men and equipment into battle. At its worst, it descends too often into shallow and syrupy human interest anecdotes, which parade the studio's stable of stars, but detract from the realism of the rest of the film (19).

Es gab allerdings auch ausreichend positive Kritiken für *The Longest Day*: *Variety* bezeichnete den Film als „solid and stunning war epic" und als gekonnte semi-fiktionale Dokumentation über die Invasion, gespickt mit kleinen ironischen, traurigen und albernen Handlungen, die den Krieg ausmachen (Variety Staff 31.12.1961). *Variety* berichtete auch im März 1963 darüber, dass eine Bürgerrechtsgruppe, bekannt als das *Hollywood Race Relations Bureau*, Filmvorführungen aus Protest gegen die Abwesenheit von Afroamerikanern in der Besetzung bestreikte (AFI). Bosley Crowther von der *New York Times* lobte den Film in höchsten Tönen. Hochspannend, aufregend, umwerfend, atemberaubend, eine perfekte Mischung aus Geschichte und Drama, waren nur einige Elemente seiner Laudatio:

> [A]ll that one sees in the three hours are the fighting men (and a few women) and the things they do in the course of one deadly, terrifying and most momentous day. […] The total effect of the picture is that of a huge documentary report, adorned and colored by personal details that are thrilling, amusing, ironic, sad (05.10.1962).

Das soldatische Männlichkeitsideal in *The Longest Day* gleicht jenem in *To Hell and Back*: die Männer sind größtenteils emotionslos, loyal ihren Vorgesetzten gegenüber, hinterfragen keine Befehle, zeigen keine Angst und ziehen euphorisch in die Schlacht. Nachdem der Film ethnische Minderheiten komplett ausschließt, müssen die Deutschen als Ersatzminderheiten, und somit marginalisierte Kontrastfiguren herhalten. Sie fungieren als die emotionalen Persönlichkeiten, die zu den stoischen und idealisierten Amerikanern in Kontrast gesetzt werden. Die Inkompetenz der Deutschen wird quer über die gesamte Rangordnung demonstriert; vom clownesken Sgt. Kaffeekanne bis hin zu Mitgliedern des Generalstabs, die es nicht schaffen, die

---

und als Flugabwehrmänner, die Sperrballons installierten, um feindliche Luftangriffe an den Stränden zu vereiteln (Waxman Time 05.06.2019).

anlaufende Invasion rechtzeitig zu erkennen. Wütende Gefühlsausbrüche, sowie Insubordination sind mehrmals bei Telefonaten zwischen dem deutschen Piloten Col. Priller und seinem Vorgesetzten, Gen. Häger zu beobachten, den er offen kritisiert und beleidigt. Ein Verhalten, dass sich keiner der gezeigten Amerikaner erlauben würde (0:28:30; 1:47:10). Eine weitere charakterliche Distinktion zeigt sich im Umgang mit der einzigen weiblichen Nebenrolle des Filmes. Während ein deutscher Soldat die Partisanin Janine (Demick) attackiert und letztendlich versucht sie in einem Fluss zu ertränken, wird sie in letzter Sekunde von einem alliierten Soldaten gerettet (1:08:00). Während die Deutschen die Unschuld der Frau(en) zu zerstören suchen, sind die Alliierten gekommen, um sie zu schützen.

Es sticht heraus, wie *The Longest Day* die Deutschen zwar gleichzeitig als ‚die Bösen' darstellt, aber dies zumeist einen komödiantischen Beigeschmack erhält. Der Feind bleibt im Film der Feind, doch die Shoah, die Kriegsverbrechen, die Menschenverachtung der Nationalsozialisten werden ausgespart. Der Topos der sauberen Wehrmacht wird hier indirekt bedient und der Film dem damaligen politischen Weltklima angepasst. Die Darstellung der Männer unterscheidet sich nicht sonderlich von jener der bisherigen amerikanischen Kriegsfilme, allerdings erweitert sich das Angebot an Attributen die als männlich und heldenhaft gelten. Neben den mutigen und opferbereiten Fußsoldaten der Befehle entgegennimmt und couragiert ausführt gesellt sich der planende und vorbereitende Offizier, der die Befehle gibt, die Bürde der Verantwortung trägt und in Distanz zum Kampfgeschehen verbleibt. Die tapferen Fußsoldaten gehen in *The Longest Day* in der Menge unter. Bis auf einige Cameos, wie z.B. Paul Anka und George Segal als anonyme Army Rangers oder Sean Connery als Pvt. Flanagan, verlagern sich die Schicksale der einfachen Soldaten in den Hintergrund. Vandervoort und Cota vertreten eine Zwischenform der beiden Typisierungen. Beide nehmen höhere Funktionen innerhalb der militärischen Hierarchie ein, aber dennoch befinden sie sich stets an der Seite ihrer Männer im Frontgeschehen. Über den versammelten Kommandostab der Alliierten Expeditionstruppen, bis zu Gen. Gavin und Gen. Bradley zeigt der Film unzählige Männer im Generalsrang, die stets mit Sorgenfalten auf der Stirn Informationen austauschen. Nicht nur die konstante Sorge um ihre Truppen, auch ihr zumeist höheres Alter betonen die väterliche Rolle dieser Männer. Der Film zeigt Männern, wie sie handeln sollen, und präsentierten ein starkes, amerikanisches Image, um der wachsenden Stärke der Sowjetunion entgegenzuwirken. Es wird eine Sichtweise der

Männlichkeit vertreten, die Eigenschaften wie Stoizismus, unnachgiebige Loyalität und Opferbereitschaft glorifiziert. Der Film untermauert somit die Konstruktion eines männlichen Ideals, das die amerikanische Psyche beeinflussen soll.

A Bridge Too Far

Zeitgleich mit dem Silberjubiläum von Queen Elizabeth II., feierte die Amerikanisch-Britische Coproduktion *A Bridge Too Far* am 15. Juni 1977 Premiere. Regie führte Richard Attenborough, das Drehbuch stammte aus der Feder des Drehbuchautors und Schriftstellers William Goldman und produziert wurde das Projekt von Joseph E. Levine. Unter dem Einsatz von Panavision und Technicolor erzählt der Film die Geschichte der Operation *Market Garden* im Herbst 1944. Nachdem der Vormarsch der Alliierten in Belgien ins Stocken geraten war, plante die alliierte Führung eine riskante Luftlandeaktion in Holland, um eine Reihe von Brücken zu erobern, die direkt nach Deutschland führen. Die Alliierten hofften, somit den Krieg bis Weihnachten 1944 beenden zu können, da sie dachten, die Deutschen seien kurz vor dem Aufgeben. Im Rahmen dieser größten jemals versuchten Luftlandeaktion ließen die Alliierten über 35.000 Luftlandetruppen in einem Streifen von Belgien nach Arnhem landen. Anfangs waren die US-Fallschirmjäger erfolgreich, aber letztendlich wurden sie und die britischen Luftlandeeinheiten von SS-Truppen umzingelt und vernichtend geschlagen, als sie versuchten, die Brücke bei Arnhem einzunehmen. Chronologisch betrachtet, findet sich die Handlung des Films wenige Monate nach den Ereignissen von *The Longest Day* und deckt einen Zeitraum von ungefähr zwei Wochen ab. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman *A Bridge Too Far* aus 1974, der ebenfalls von Cornelius Ryan verfasst wurde. Mit einer Laufzeit von 175 Minuten und einem geschätzten Budget von 27 Millionen Dollar, reiht er sich nahtlos in den Kanon der Weltkriegsepen ein. Trotz eines Altersunterschieds von 15 Jahren, überschneiden sich *A Bridge Too Far* und *The Longest Day* in überraschend vielen Belangen.

Obwohl er innerhalb Hollywoods als Einzelgänger galt, war Joseph E. Levine einer der einflussreichsten und bekanntesten Filmschaffenden seiner Zeit. Als Produzent, Promoter, Investor, Importeur und Distributor war er im Laufe seiner Karriere in beinahe 500 Filme involviert. Wie Zanuck in den 1960er Jahren, war auch Levine in der Mitte der 1970er ein unabhängiger Produzent, allerdings ohne Finanzierungsvertrag mit einem größeren Studio im Hintergrund. Daher gestaltete es

sich deutlich schwieriger Investoren für *A Bridge Too Far*, den bis dahin teuersten Film aller Zeiten zu finden. Weiters unterschieden sich die beiden Produzenten in ihrem Arbeitsstil: während Zanuck, soweit es ihm möglich war, auf Micro-Management setzte, zeichnete sich Levine durch eine diametral andere Vorgehensweise aus: er vertraute seinem Team beinahe blind, er delegierte erfolgreich und er hatte einen tiefen Respekt vor den Rollen des Drehbuchautors und Regisseurs[24]. Als treibende Kraft war es seine Verantwortung, den nötigen Schwung zu erzeugen, um diese groß angelegte Produktion mit ihrem riesigen Budget zu realisieren. Im Unterschied zu seinem üblichen Arbeitsstil, gleichzeitig an diversen Filmen zu arbeiten, widmete er seine ungeteilte Aufmerksamkeit diesem Großprojekt. Nachdem es sich bei *A Bridge Too Far* um eine Britisch-Amerikanische Kooperation handelt, und US-Studios zu dieser Zeit eine gewisse Antipathie für englische Besetzungen hegten, sah Levine sich gezwungen, den Film selbst zu finanzieren. Doch bereits Monate vor Beginn der Dreharbeiten, hatte er einen alternativen Finanzierungsplan aufgestellt: „By the time Dickie Attenborough ... starts filming next April, distributors from all over the world will have invested in what's gonna be a hell of a picture". Durch eine exzessive Marketingkampagne während der Pre-Production war Levine in der Lage, einen Bieterwettbewerb zwischen potenziellen Filmverleihen zu entfachen, dessen hohe Erlöse er erneut für Werbezwecke, in der Fach- und der Massenpresse verwendete. Diese Strategie ging auf und noch während der Dreharbeiten zahlte z.B. *United Artists* 17 Millionen Dollar für die nordamerikanischen Vertriebsrechte (vgl. McKenna 212-219). Bis zur Fertigstellung des Filmes, hatte Levine bereits 26 Millionen Dollar gesammelt und den Film somit vier Millionen Dollar in die Gewinnzone geschoben, noch bevor er überhaupt veröffentlicht worden war (IMDb).

Um mit diesem Plan Erfolg zu haben, bediente sich Levine einer ähnlichen Strategie wie Zanuck und setzte auf eine hochkarätige Besetzung. Ein Cast aus 14 Stars sollte das Interesse der Verleihe sichern und somit tourten Levine und Attenborough durch Hollywood was von Goldman später als ‚The Raid' bezeichnet wurde. Mit der immensen Summe von 2 Millionen Dollar für vier Wochen Drehzeit wurde Robert Redford verpflichtet[25] und weitere Stars wie James Caan, Elliott Gould, Gene

[24] Als Beispiele dafür dienen seine Entscheidungen, die Pre-Production noch ohne fertiges Drehbuch zu beginnen, sowie Richard Attenborough als Regisseur zu engagieren, obwohl dieser *vor A Bridge Too Far* lediglich zwei, kommerziell erfolglose Filme gedreht hatte (vgl. McKenna 216).

[25] Dies war für die damalige Zeit nicht nur eine erstaunlich (wenn auch nicht unbekannt) hohe Gage, sondern auch ein erstaunlicher Betrag, für einen Schauspieler, der keine Hauptrolle übernahm. In Bezug

Hackman und Ryan O'Neil vervollständigten die amerikanische Liste. Die Erfüllung der britischen Starquote wurde weitgehend Attenborough überlassen, und bis Ende 1975 waren Zusagen von Sean Connery, Michael Caine, Anthony Hopkins und Laurence Olivier eingegangen. Ebenso wurden für die deutschen Sprechrollen mit Hardy Krüger und Maximilian Schell keine unbekannten Namen engagiert. Diese Schauspieler erhielten enorme Summen, mussten jedoch nicht den Erfolg des Films im Alleingang stemmen, und Levine konnte eine Liste von Starnamen verwenden, um Gelder zu lukrieren, wobei Robert Redford die größte Verlockung für potenzielle Verleihe darstellte. Dieses kostspielige Unterfangen[26] stieß jedoch auch auf Kritik von Seiten der Medien. Der *Economist* warnte davor, dass Hollywood wie in den 1960er Jahren erneut den inflationären Weg zum Ruin gehen könnte, weil nur wenige extrem teure Filme Profit machen (McKenna 215).

Den bereits bei *The Longest Day* beschrieben Trend, des sich verschiebenden Fokus auf die Offiziersebene lässt sich in *A Bridge Too Far* hervorragend beobachten. Mit den Ausnahmen von James Caan, der einen Staff Sergeant verkörpert und Laurence Olivier in der Rolle eines holländischen Arztes, personifizieren alle der oben genannten Stars ranghohe amerikanische, britische, sowie deutsche Offiziere. In der Tradition von John Wayne, Robert Mitchum und Henry Fonda vereinen sie die Rollen der planenden, um die Lagekarte versammelten Stabsmitglieder mit den Rollen der kämpfenden und vor Ort delegierenden Anführer. Bereits in der 12. Filmminute werden die alliierten Generäle vorgestellt. Vier der fünf anwesenden Offiziere in Gen. Brownings Hauptquartier (Maj. Gen. Taylor, Brig. Gen. Gavin, Maj. Gen. Urquhart und Maj. Gen. Sosabowski) wird das Publikum im Lauf des Filmes als Anführer der unterschiedlichen Einheiten im Kampf beobachten. Ebenso versucht der Film ein ganzheitliches Narrativ zu vermitteln, indem auch die Besprechungen, Diskussionen und Führungsentscheidungen der deutschen Befehlshaber gezeigt werden. Noch vor den alliierten Generälen, erfolgt ab der achten Minute die Exposition des deutschen Führungsstabs um Feldmarschall von Rundstedt (Wolfgang Preiss). Als dritte Partei werden schließlich (noch vor den Deutschen) der holländische Widerstand und die Zivilbevölkerung vorgestellt. Denn das zivile Leid wird nicht mehr wie zur Zeit Audie Murphys ausgespart, sondern nimmt in der Ära des Vietnamkriegs und des ‚Anti-

auf die Filmminuten, ist der Star des Films Sean Connerys Figur des Maj. Gen. Robert Urquhart (vgl. ebd. 215).

[26] Laut Levine wurden insgesamt neun Millionen Dollar des 25-Millionen-Dollar-Budgets von *A Bridge Too Far* rein für die Besetzung aufgewendet (AFI).

Kriegs Kriegsfilmes‘ eine besondere Rolle ein (vgl. Kelly 18). Insgesamt erfolgt die Erzählung zwar primär aus der alliierten Perspektive, dennoch wird das Publikum über die taktischen Entschlüsse beider Streitkräfte informiert und verfügt dadurch zu jeder Zeit über eine Gesamtschau sowie eine halbwegs konkrete Erwartungshaltung.

In vielen weiteren Belangen orientiert sich *A Bridge Too Far* sichtbar an der narrativen und ästhetischen Struktur, die, ausgehend von *The Longest Day* Anfang der 1960er Jahre bis ca. in die Mitte der 1970er Jahre großen Einfluss auf das Genre des amerikanischen Kriegsfilms hatte. Dieses Modell beinhaltet die Nachstellung einer einzelnen Schlacht oder Kampagne innerhalb des Krieges; miteinander verbundene Episoden die verschiedene Gruppen anstelle eines einzelnen Protagonisten oder Platoons behandeln; das Casting vieler bekannter Stars, um die Vielzahl an Charakteren zu besetzen; kolossale Nachstellungen mit Hunderten bis Tausenden von Statisten sowie massenhaft militärischen Materials von Panzern, über Flugzeuge bis hin zu Schiffen. Ebenso eine Bildästhetik, die das Kampfgeschehen aus entfernten Standpunkten übersichtlich darstellt und Narrative, die das Sammeln von Informationen, das Treffen von Entscheidungen und die Machthierarchien innerhalb der Institution des Militärs untersuchen (vgl. Allison 95f).

Die nachgestellten Schlachten möglichst realistisch wirken zu lassen, war für Levine inzwischen schwieriger sowie kostspieliger geworden. Während Zanuck es verhältnismäßig einfach hatte, noch originales Kriegsgerät zu beschaffen, gestaltete es sich über 30 Jahre nach Kriegsende bereits deutlich schwieriger. *Newsweek* beschrieb detailliert, wie der größte Teil der Kosten für die Suche oder die Konstruktion des Materials aus dem Zweiten Weltkrieg aufgewendet wurde, welches für die Wiederholung der Arnhem-Kampagne erforderlich war. Veraltete amerikanische Sherman-Panzer und Segelflugzeuge mussten komplett umgebaut werden, und Levine musste sieben Douglas C-47 Transportflugzeuge kaufen, die einst für Fallschirmspringereinsätze genutzt wurden. Weiters errichtete das Filmteam acht komplette Häuser im niederländischen Deventer, die Kostümbildner schufen 2.200 Militäruniformen und fünfzig britische Schauspieler wurden in ein militärisches Boot Camp[27] geschickt (AFI). Ein Großteil der Panzer, Transporter und Jeeps ließen sich von der griechischen und türkischen Armee besorgen, allerdings konnte Levines Team

[27] Dies war der erste Kriegsfilm, in dem Schauspieler vor den Dreharbeiten ein Boot Camp durchmachen mussten. Attenborough schickte viele der Statisten durch ein Mini Boot Camp und ließ sie während der Dreharbeiten in Baracken unterbringen (IMDb).

nur vier Sherman Panzer auftreiben. Die deutlich höhere benötige Anzahl dieser Modelle wurde schließlich erreicht, indem man Kunststoffgüsse der Panzer auf *Land Rover* Geländewägen montierte. Auch für das technische Gerät der Deutschen wurde in die Trickkiste gegriffen. Anstelle echter Tigerpanzer wurden modifizierte zeitgenössische Leopard Panzer eingesetzt und für den klassischen deutschen Kübelwagen kamen Fahrgestelle des VW Käfer zum Einsatz (IMDb). Abseits der eigenen Anstrengungen zur Materialbeschaffung konnte sich Levine, so wie viele Produzenten und Regisseure vor ihm auf rege militärische Unterstützung verlassen. Der Abspann beinhalt Danksagungen an unter anderem das britische, das amerikanische, das niederländische und das belgische Verteidigungsministerium, sowie an die britische, dänische und finnische Air Force.

Wie umfassend die Unterstützung des US-Militärs ausfiel, lässt sich schwer eruieren. Allerdings gilt es zu bedenken, dass die offizielle Unterstützung immer von der positiven filmischen Darstellung der amerikanischen Truppen abhing. Während *To Hell and Back* und *The Longest Day* noch als amerikanische Propagandafilme durchgehen können, verändert sich dieser Sachverhalt in den 1970er Jahren stark. Zum einen, weil *A Bridge Too Far* keine erfolgreiche Operation behandelt[28] und zum anderen, weil das Bild des gehorsamen, nicht widersprechenden Soldaten rasch schwindet. In der Geschichte Audie Murphys war noch eine reibungslose Abfolge von erteilten Befehlen und deren unmittelbarer, gehorsamer Ausführung zu beobachten, in *A Bridge Too Far* endet dieses Schema schon zu Beginn des Filmes. In der bereits erwähnten Exposition der alliierten Generäle wird zugleich auch der grobe Umriss der Operation Market Garden vorgestellt und im Rahmen dieser Schilderung sind es der amerikanische Gen. Gavin und der polnische Gen. Sosabowski, die erste Bedenken äußern (12:00). Dies steigert sich, als im nächsten Briefing weitere Absurditäten der Mission von einem R.A.F. Offizier offenbart werden und Sosabowski daraufhin die Abzeichen des Offiziers mustert und seine Ausführungen mit „Just making sure whose side you're on" kommentiert (21:10). In Folge der weiteren Vorbereitungen verkörpert der junge britische Maj. Fuller die Fraktion der Zweifler, indem er darauf drängt erneute Luftaufklärungen durchzuführen, um die Berichte des holländischen Widerstands über die erhöhte Präsenz deutscher Truppen zu bestätigen (18:00). In dieser kurzen Szene

[28] Im kollektiven kulturellen Gedächtnis wurde die Operation Market Garden größtenteils verdrängt oder mit den Worten Bernard Montgomerys als partieller Erfolg betitelt. Die Veröffentlichungen von Ryans Buch und Levines Film wenige Jahre darauf änderten dies nachhaltig (vgl. Munteán 76).

wird Fuller, der schon einen Ruf als ‚over-anxious' besitzt, als aufgeregter und nervöser junger Mann in starkem Kontrast zum archetypisch britischen Gen. Browning, dem Inbegriff der ‚stiff upper lip', gesetzt. Obwohl sich Fullers Befürchtungen rechtzeitig bewahrheiten, werden seine Warnungen ignoriert und er wird durch zwangsweisen Fronturlaub abgestraft. Gleichzeitig bietet der Film auch ein Beispiel positiven soldatischen Fehlverhaltens. Ab Minute 94 beobachtet man Ssgt. Dohun, wie er im Alleingang seinen für tot befundenen Captain von einem Schlachtfeld birgt und auf dem Rückweg mit seinem Jeep von deutschen Truppen eingekreist wird. Sein Mut wird belohnt, denn nach einer wilden Verfolgungsjagt schafft er es unversehrt zurück zum Feldlazarett, doch der anwesende Arzt weigert sich, den schwer verwundeten zu begutachten. Dohun zwingt ihn daraufhin mit vorgehaltener Waffe, den Mann zu untersuchen, was dazu führt, dass dem Captain das Leben gerettet wird. Gleichzeitig hat Dohun damit eine schwere Straftat begangen, für die ihm das Kriegsgericht droht. Doch Dohuns Insubordination, war sie doch in guter Absicht, bleibt ohne Konsequenzen, wie der folgende Dialog zwischen dem Arzt und einem herbeigerufenen Militärpolizisten (MP) demonstriert:

> Doctor: Sergeant Dohun pulled a gun on me and threatened to kill me unless I did precisely what he ordered. I want you to put him under arrest.
> MP: Yes sir.
> Doctor: I want you to keep him there. I want you to keep him there for at least ten seconds.
> MP: I'm not all that sure I understand, Colonel.
> Doctor: Count to ten, Lieutenant, fast.
> MP: One, two, three, four, five, six, seven, eight, nine, ten. Like that, sir?
> Doctor: Thank you, Lieutenant (1:41:43).

Einen solchen Vorfall[29] zu zeigen wäre in älteren Kriegsfilmen, wie *To Hell and Back* undenkbar gewesen und es wird dadurch der Wandel innerhalb des Genres sichtbar. Strikter Gehorsam, Respekt vor Befehlsverhältnissen und Widerspruchslosigkeit werden in Kriegsfilmen der Vietnamära deutlich häufiger in Frage gestellt bzw. direkt abgelehnt und Soldaten werden nicht mehr glorifiziert, sondern auf ein weniger schmeichelhaftes Niveau an Grobheit und Einfachheit reduziert.

Wie in *To Hell and Back* ist es in *A Bridge Too Far* erneut ein Pole, der als überemotionale Kontrastfigur herhalten muss. Sein sichtbar steigender Unmut über die zahlreichen Planungsfehler der Operation erreicht in der 24. Filmminute nach einem

[29] Laut Cornelius Ryan hat sich dieses Ereignis tatsächlich so zugetragen, mit dem einzigen Unterschied, dass der echte Dohun für eine volle Minute arrestiert wurde (IMDb).

erneuten Einsatzbriefing seinen Höhepunkt. In einem Wutausbruch konfrontiert er den gewohnt beherrschten Gen. Browning über die Gefahren der Mission und äußert harsche Kritik an der Strategie der Amerikaner und Briten (23:15). Sosabowski zeigt, wie das Infragestellen von Befehlen Leben gerettet haben könnte, während solch ein Verhalten in der Vergangenheit verteufelt und mit dem Tod bestraft wurde. Er ist der einzige Mann, der die Mission offen in Frage stellt, obwohl die übrigen Kommandanten ebenso Bedenken hinsichtlich des Sinns von Operation Market Garden haben. Weil keiner der britischen oder amerikanischen Befehlshaber den höchsten Entscheidungsträgern widerspricht, stirbt eine Unmenge an Soldaten, und im Endeffekt gibt es kaum nennenswerte Gewinne für die Alliierten. Die Polen nehmen den ganzen Film über eine marginalisierte Nebenrolle ein. Dies zeigt sich am Ausschluss Sosabowskis aus den Planungsvorgängen (bei der ersten Besprechung werden er und seine Männer beinahe vergessen), an der Ignoranz gegenüber seinen berechtigten Einwänden und ebenso am ständigen zurückhalten der polnischen Einheiten. Das alliierte Kommando vereitelt konsequent die Versuche der Polen, aktiv an der Operation teilzunehmen, indem sie die polnischen Landungen mehrmals stornieren. Als die Polen dann endlich über Holland abspringen können, erfolgt dies am helllichten Tag auf freier Fläche inmitten deutscher Truppen, die ein Massaker anrichten. Trotz ihrer ohnehin schon schweren Verluste meldet Gen. Sosabowski seine Männer freiwillig für eine Rettungsmission, von der die Briten bereits im Vorhinein wissen, dass sie zum Scheitern verurteilt ist. Die Polen überqueren einen Fluss in desolaten Schlauchbooten, um eine Gruppe britischer Soldaten zu evakuieren. Jedoch entdecken die Deutschen das Unterfangen und eröffnen das Feuer auf die im Fluss treibenden Polen (2:34:40). Sosabowski und seine Männer illustrieren somit einen tiefgehenden Wandel in der amerikanischen Mentalität. Durch den langjährigen US-Einsatz in Vietnam, begann sich eine neue Betrachtung des Krieges zu etablieren: weg vom gerechten und guten Krieg, hin zum ruhmlosen Krieg, der nichts außer Verlust und Tod bringt.

Dieses Verständnis äußert sich auch in der Bildsprache. *A Bridge Too Far* ist mehr als nur ein Effektfeuerwerk, es lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums gekonnt auf diverse Aspekte menschlichen Leidens. Es gibt unzählige Szenen, die die blutigen und zerstörerischen Folgen von Schlachten auf Menschen und Umgebung darstellen. Verwüstete Landschaften zeigen entwurzelte und brennende Bäume, verkohlte, blutige Erde, verstümmelte Leichen während die wenigen Überlebenden in Sicherheit

taumeln. Hier ist zu bemerken, dass sich eine weitere Trendwende im Genre des Kriegsfilmes bemerkbar macht (vgl. Kelly 18): die zivile Bevölkerung erhält mehr Aufmerksamkeit. In *To Hell and Back* fungierte die italienische Zivilbevölkerung schlicht als freundliche Repräsentation der Befreiung, in *The Longest Day* erweiterte sich diese Darstellung durch die Integration der französischen Resistance und in *A Bridge Too Far* spielen sowohl der lokale Widerstand als auch die niederländische Bevölkerung schließlich essentielle Rollen. Nachdem das historische Setting zu Beginn des Films durch eine Collage im Wochenschaustil etabliert wurde, werden Mitglieder des Widerstands als die ersten Akteure des Films gezeigt. Die Freude der Befreiten über die Ankunft alliierter Truppen in Eindhoven ab der 90. Filmminute wird kaum eine halbe Stunde später von Bildern des zerstörten Arnheim abgelöst. Die Kamera schwenkt über einen sichtlich mitgenommen britischen Soldaten im Dachstuhl, über die Leiche eines weiteren Soldaten neben ihm, zu einem schwelenden Loch im Boden, dass den Blick auf die darunterliegenden Ebenen freigibt. Gefallene werden durch den Raum getragen, verwundete, erschöpfte Soldaten wohin man blickt und in der Mitte die alte Besitzerin des Hauses, die in Folge ihrer Verzweiflung und/oder geistigen Verwirrung, an ihrem verletzten Sohn vorbei auf die verwüstete Straße läuft um sich ein Taxi zu rufen. Sie wird umgehend von einer deutschen Maschinengewehrsalve niedergeschossen (1:56:00). Unmittelbar darauf beobachtet man, wie Soldaten das Haus einer weiteren Zivilistin besetzen, um es in ein Feldhospital umzuwandeln. Während die verletzten Männer zwischen den Spielsachen und den Kindern des Hauses umhergehen, konzentriert sich die Kamera auf die Modelleisenbahn eines Kindes und das Blut, das von einem darübersteigenden Soldaten auf den weißen Teppich tropft (1:58:50). Dieselben Kinder erscheinen auch am Ende des Films. Nach einer Einstellung, die die apathischen, verwundeten britischen Soldaten zeigt, die auf ihre Gefangennahme warten (Abb. 4), sieht man die Kinder zwischen den Gräbern der kürzlich verstorbenen Soldaten laufen, während sie ihr Haus endgültig verlassen (2:51:40; Abb. 5). Der Film verdeutlicht hier einerseits, wie sich Kriegsführung selbst auf die unschuldigsten Mitglieder der Gesellschaft, die Kinder, auswirkt: diese können den Krieg nicht beeinflussen, aber sie sind auf unbeschreibliche Weise davon betroffen. Anderseits illustriert er den Wandel der Kriegsdarstellung: weg vom individuellen Leid, hin zum Krieg als massenhafte Abschlachtung (vgl. McKenna 219).

Abb. 4 A Bridge Too Far 2:51:23

Abb. 5 A Bridge Too Far 2:51:49

Diese schonungslos brutale Darstellung des Krieges wurde nicht nur durch Entwicklungen in der Film- und Effekttechnik ermöglicht, sondern auch durch das Ende des *Production Codes*, der 1968 durch das *Motion Picture Association of America film rating system* ersetzt wurde. Der Film erhielt ein PG Rating, welches besagt, dass einige Inhalte möglicherweise nicht für Kinder geeignet sein können. Dies wirkt gerechtfertigt, denn, die nun gestatteten Schimpfwörter kommen in keinem übertrieben Ausmaß zu Gebrauch und obwohl *A Bridge Too Far* bei weitem blutiger ist als *To Hell and Back* oder *The Longest Day*, kommt es noch lange nicht an das Niveau von *Saving Private Ryan* heran. Während Zanucks Film von der Presse noch dafür kritisiert wurde, dass Schlacht und Tod zu steril und unblutig wirken, wurde Levine nun von Kritikern für seine realistischere Darstellung ebenso gerügt. Roger Ebert bezeichnete den Film als ein Beispiel erbärmlichen Exzesses, als gedankenlose Serie von Routineszenen und als langweilig-brutales Schwelgen in all dem Blut, Gedärmen und Stöhnen das

sich auftreiben lies. Für Ebert handelt es sich um „the longest B-grade war movie ever made“ (17.06.1977). Vincent Canby von der *New York Times* verglich den Film direkt mit Zanucks *The Longest Day*, beschrieb ihn als technisches Wunderwerk, als massiv, formlos, oft überraschend bewegend, verwirrend, traurig, lebendig und sehr, sehr lang (16.06.1977). In der *Philadelphia Daily News* bezeichnete J. Baltake den Film nicht als Film, sondern als „a business investment that’s been recorded on celluloid“ (McKenna 219). Der *CBS* Nachrichtensprecher Walter Cronkite, der 1944 vor Ort über Market Garden berichtete, lobte die Authentizität des Films: „For one who was there, the realism is almost too much. Joe Levine has produced the ultimate war movie. The horror, and the courage, are graphic beyond words“ (ebd. 221). Die eher verhaltene Kritik der Fachpresse ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass Levine Kritiker gerne als seine Feinde betrachtete. Er war nie einer ihrer Lieblinge und er besaß ein gewisses Talent, Filmkritiker durch lautstarke Opposition zu vergraulen (vgl. ebd. 220). Gleichzeitig hatte er auch nicht den Anspruch an sich selbst, seine Produktion an positivem Feedback der Presse auszurichten:

> When talking of the potential audience for A Bridge Too Far, Levine identified demographics not known for looking to the quality American press for guidance: teenagers, because of their hatred of the Vietnam War; and the Japanese, because ‘they love to see white men kill each other’ (ebd. 221).

Einige britische Kritiker beschwerten sich über die stereotypisierte Darstellung ihrer Landsleute und warfen dem Film vor, primär für den US Markt produziert worden zu sein. Gleichzeitige klagten US-Kritiker über die stereotypisierte Darstellung der amerikanischen Truppen. Ein Punkt, in dem sich alle Seiten einig waren, war die zu hohe Länge des Films. Zusätzliche Kritik kam jedoch auch von einigen Veteranen der Operation Market Garden und deren Angehörigen: der Sohn von Field Marshal Montgomery, dem Architekten von Market Garden, beschwerte sich, dass sein Vater nicht im Film porträtiert wurde. Die Witwe von Gen. Browning warf den Filmemachern vor, ihren verstorbenen Mann zum Sündenbock der gescheiterten Operation zu machen. Einige weitere künstlerische Freiheiten in dem ansonsten historisch äußerst akkuraten Epos wurden bemängelt, aber von Levine als notwendig gerechtfertigt. Letztendlich war *A Bridge Too Far* weder ein Misserfolg noch ein überwältigender kommerzieller oder künstlerischer Erfolg (vgl. ebd. 217-220).

Zusammen ergeben die hier beschriebenen Veränderungen eine deutlich andere Auffassung von Männlichkeit und Heldentum im Zweiten Weltkrieg. Nachdem die Vereinigten Staaten nun durch den Konflikt in Vietnam große Verluste erfahren hatten,

begannen sie, ihre Vorstellungen und Betrachtungen von Männlichkeit und Glorifizierung militärischer Stärke zu erforschen. *A Bridge Too Far* zeigt misslungene Missionen und Soldaten, die ihre Vorgesetzten nicht respektierten und sie offen bedrohen, und untersucht somit indirekt den stattfindenden gesellschaftlichen Wandel. Weiterhin bedient sich der Kriegsfilm jedoch auch an Kontrastfiguren, die durch andere nationale Zugehörigkeiten auffallen und durch die der Aspekt männlicher Emotionalität untersucht wird. Die amerikanische Bevölkerung hatte zu dieser Zeit nicht nur das Vertrauen in ihren Kampfgeist, sondern auch in ihren inhärenten Altruismus verloren, zwei der Grundlagen amerikanischer Kriegsführung. Ebenso ging das Vertrauen in die Männer auf dem Schlachtfeld verloren. Die Soldaten des Zweiten Weltkriegs waren nun keine emotionslosen und gehorsamen Übermenschen mehr, die durch ihre zweifellose Loyalität glänzten, stattdessen wurden sie zu unmoralischen und verweiblichten Figuren. Sie waren jedoch auch nicht ohne positive Eigenschaften, da die meisten Männer ihr Bestes gaben, um die zugewiesenen Missionen zu erfüllen. Die tragischeren Darstellungen zeigen allerdings Anführer, die inkompetent und nicht mit dem Soldaten vor Ort in Kontakt zu sein scheinen. Kriegsfilme der Vietnam-Ära *wie A Bridge Too Far* fungierten letztendlich als Dekonstruktion der idealisierten Männlichkeit, die während der siegreichen Nachkriegsjahre entstanden war.

Saving Private Ryan

Steven Spielbergs Kriegsdrama aus dem Sommer 1998 stellt eine Trendwende im Rahmen des Genres, als auch der kulturellen Wahrnehmung des Zweiten Weltkrieges dar. Mit einem Budget von ca. 70 Millionen Dollar und weltweiten Einnahmen von über 480 Millionen Dollar zählt *Saving Private Ryan* zu den teuersten und erfolgreichsten Kriegsfilmen seiner Zeit. Die Coproduktion des vier Jahre jungen Studios *DreamWorks* und des weltweit fünftältesten Studios *Paramount* erzählt die Geschichte von Cpt. Miller (Tom Hanks), der nach der erfolgreichen Landung in der Normandie einen Spezialauftrag erhält. Die Mission führt ihn mit einem kleinen Trupp US-Rangers durch das von Nazis besetzte Gebiet, um den Fallschirmspringer James Francis Ryan (Matt Damon) zu finden und nach sicher nach Hause zu bringen, nachdem seine drei Brüder alle innerhalb kurzer Zeit gefallen sind. Sein R Rating[30] erhielt der Film unter anderem durch die bisher nicht dagewesene Zurschaustellung von Gewalt, Verwundungen und

[30] R – Restricted: Under 17 requires accompanying parent or adult guardian. Rated for intense prolonged realistically graphic sequences of war violence, and for language.

Tod. Die Kampfsequenzen im gesamten Film sind sowohl optisch als auch emotional intensiv. Besonders die erste und die letzte halbe Stunde des 169 Minuten langen Films zeigen brutale und realistische Kampfhandlungen, trommelndes Gewehrfeuer, dröhnende Explosionen, brutale Nahkämpfe, grafische Darstellungen schwerster Verletzungen sowie Soldaten, die qualvoll ihren Wunden erliegen.[31] Der Film gilt seither als einer der besten und realistischsten Kriegsfilme aller Zeiten, was sich sowohl in den Kritiken als auch in der populären Rezeption widerspiegelt.

Die erneut erwachte Faszination für die Generation der Weltwirtschaftskrise und des Zweiten Weltkriegs fiel mit den 50 jährigen Jubiläen vieler Kriegsereignisse, sowie einer Reihe von epochalen Vorfällen in den 1990er Jahren zusammen: dem amerikanischen Sieg im Kalten Krieg durch den Zerfall der Sowjetunion, den von den USA angeführten militärischen Siegen in den Jugoslawienkriegen und gegen den Irak im Golfkrieg. Obwohl diese Triumphe Amerikas Status als einzige verbleibende Supermacht bestätigten, ging keiner mit jener Form von siegreichem Ende einher, wie den V-E oder V-J Feierlichkeiten, die als Kennzeichen früherer gewonnener Konflikte galten. Obwohl es weder im Irak noch am Balkan zu unmittelbaren Lösungen der Konflikte kam, entlasteten diese Siege das amerikanische Militär nach dem Vietnamkrieg und ermöglichten eine viel positivere Darstellung der US-Streitkräfte im Film. Aber die Filme ließen niemals ein Gefühl des amerikanischen Triumphs aufkommen (siehe z.B. David Russell's *Three Kings* (1999)). Infolgedessen suchte Hollywood einen Ersatz für den amerikanischen Triumph im Kalten Krieg und für die folgenden Siege. Der entscheidende Moment für diese Suche war der kritische und kommerzielle Erfolg von *Saving Private Ryan*, der die langjährige Ruhephase der aufwändigen Weltkriegsepen seit Samuel Fullers *The Big Red One* aus dem Jahr 1980 beendete (vgl. Auster 100). In dieser Zeit erheblicher Turbulenzen für das amerikanische Militär bot *Saving Private Ryan* einen Rückzug aus dem Schmelztiegel zeitgenössischer Bilder amerikanischer Männlichkeit an. Diese veränderte Männlichkeit wurde unter anderem verkörpert von Präsident Clinton, der kurz vor dem Beginn seines Amtsenthebungsverfahrens stand, nachdem er den Weltkriegsveteranen Bob Dole besiegt und eine zweite Amtszeit gewonnen hatte. Mit Ausnahme von Ronald Reagan war Clinton der erste gewählte Präsident ohne

[31] Der ungeschönte Realismus ging so weit, dass das amerikanische Department of Veterans Affairs eine eigene Telefonnummer einrichtete, um einer Vielzahl ehemaliger Soldaten zu helfen, die durch den Film retraumatisiert wurden (IMDb).

persönliche Kampferfahrung seit fast fünfzig Jahren. Und Reagan hatte zumindest Militärs im Kino gespielt und in den Armeereserven gedient. Clinton stellte einen ganz anderen Männlichkeitsstil dar, der eher der ‚neuen' sensiblen Männlichkeit entsprach, die z.B. Tom Hanks in den meisten seiner Filme aus den 1990er Jahren repräsentierte. Während seine Rolle des Cpt. Miller das Bild des sensiblen Baby-Boomers aus den 1990er Jahren maskuliner gestaltet, fungieren die jungen Rekruten, gespielt von seinerzeit größtenteils unbekannten Schauspielern, innerhalb des Films der Schauplatz eines neuen Affekts, den Spielberg in diesem Film kreiert. Die Sorge des Publikums, die in Kriegsfilmen so häufig auf Frauen projiziert wird, hängt hier nun mit dem männlichen Körper zusammen. Gleichzeitig wird Spielberg jedoch die Absicht zugeschrieben, mit seinem Film endgültig die Zweifel und Ängste überwinden zu wollen, die seit Vietnam gewütet hatten, und den US-Soldaten als heldenhafte Ikone an seinen rechtmäßigen Platz zurückzubringen (Hagelin 75-77). Mit dem thematischen Rückgriff auf den „Good War" (Hasian 338), sollte Spielberg jedenfalls vom etablierten Trend der kritischen post-Vietnam Filme abkehren und den Trend der Hollywood-Kriegsfilme der Folgejahre stark beeinflussen. Er hat dadurch nicht nur ein Hollywood-Genre, das weithin als todgeweiht galt, reanimiert, sondern es auch mit einer tragischen Ernsthaftigkeit ausgestattet, die man in WW2 Kriegsfilmen selten findet. Darüber hinaus nutzte er die generischen Konventionen des Genres, um die moralischen Ambiguitäten dessen zu untersuchen, was Terkel als „last good war" bezeichnet hat. Ambiguitäten, die von diesen Konventionen üblicherweise verschleiert oder verdrängt wurden:

> From the screen-filling image of the American flag which opens the film and recalls the opening of Franklin Schaffner's *Patton* (1970), to the story line adapted from Lewis Milestone's *A Walk in the Sun* (1945), to the characterization of Captain Miller which is modeled Lt. Walker (Robert Mitchum) in William Wellman's *The Story of G.I. Joe* (1945), *Saving Private Ryan* is filled with appropriations from and allusions to a genre it both emulates and calls into question (Landon 59).

Demnach benötigt es noch vor der Kenntnis der Geschichte des Krieges, eine vertiefte Kenntnis der Geschichte des Kriegsfilmes, um die Auswirkungen und Errungenschaften von *Saving Private Ryan* zu verstehen (vgl. ebd.)

Spielberg hatte mit *Empire of the Sun* (1987) und *Schindler's List* (1993) bereits das Setting des Zweiten Weltkriegs behandelt, somit kam es nicht überraschend, dass er sein Interesse bekundete, nachdem ihm das Drehbuch, verfasst von Robert Rodat und inspiriert von Stephen Ambroses *D-Day: June 6, 1944: The Climactic Battle of World*

War II vorgelegt wurde. Während sich Spielberg in den beiden älteren Beiträgen zu dieser inoffiziellen Trilogie des Zweiten Weltkriegs mit dem größeren Krieg und den unergründlichen Gräueltaten der Shoah auseinandersetzte, befasst er sich hier mit einem Mikrokosmos und minimiert einen ausufernden Konflikt in eine repräsentative Moralgeschichte, die sich fast ausschließlich auf die Natur des Krieges konzentriert, wie viel Tribut er verlangt und wie man das für sich selbst rechtfertigt. Allerdings betrachtete er *Saving Private Ryan* als ein reines Leidenschaftsprojekt, das er als Geschenk an seinen alternden Vater, einen Weltkriegsveteranen, sah. Er behauptete weiter, dass er ihn ohne größere kommerzielle Ambitionen gedreht habe, in der Annahme, dass es kein breites Publikum für einen Kriegsfilm mit diesem Ausmaß an grafischer Gewalt geben würde, war jedoch positiv überrascht, als er zu einem Blockbuster-Hit wurde (IMDb). Seine Leidenschaft für das Thema, sollte er nun durch *Ryan*, als auch in der kurz darauffolgenden erneuten Zusammenarbeit mit Tom Hanks an den WW2-Miniserien *Band of Brothers* (2001) und *The Pacific* (2010) weiter vertiefen.

Diese Produktionen zeigten inzwischen eine viel realistischere Darstellung von Männlichkeit, denn das idealisierte Männerbild der Vergangenheit stellte das Publikum nicht mehr zufrieden. Männer konnten nun emotional, fehlerhaft und ängstlich sein, gleichzeitig ihre Missionen erfüllen, Leben retten und Verluste erleiden. Die Soldaten hinterfragen nun ihre Pflicht, finden aber letztendlich einen Grund, warum zahllose junge Männer auf fremden Kontinenten kämpfen und sterben müssen. Diese moderne Ära der WW2 Filmproduktion ist eine Synthese der Nachkriegs- sowie der Vietnamära, da Männer gleichzeitig nicht perfekt dargestellt werden, aber immer noch Heldenrollen einnehmen. Dies wird beispielhaft anhand der Figur des Cpt. Miller dargestellt, einem typischen spielbergischen Helden, gespielt von Tom Hanks, der Verkörperung der amerikanischen Männlichkeit. Miller, im Zivilberuf Lehrer, ist ein gebildeter Jedermann, ein edler und tapferer Held, der immer versucht das Richtige zu tun, und ein engagierter Familienvater, der sein Zuhause und seine geliebte Ehefrau verehrt. Gleichzeitig ist er für seine Männer undurchschaubar und distanziert, erst spät im Film erfahren sie, was der ursprüngliche Beruf ihres Kommandanten ist. (vgl. Bullock) Die Randbemerkung, dass Miller aus den Ersatzkörperteilen toter GIs zusammengesetzt wurde, lässt sich auf die zahlreichen Heldenstereotype Hollywoods ummünzen, aus denen die Figur Millers, des „uncommon common man“ (Auster 102) zusammengesetzt wurde. Er dient auch deshalb als Idealbeispiel des amerikanischen

Mannes, weil er in Kontrast zu den anderen Mitgliedern seiner kleinen Gruppe gesetzt wird. Im Unterschied zu *The Longest Day* und *A Bridge Too Far*, konzentriert sich *Ryan* nun wieder auf die kleine, bunt zusammengewürfelte Einheit, statt auf die Offiziere. Millers Einheit ist eine exemplarische Darstellung einiger der von Eberwein (vgl. 11f) beschriebenen häufig repräsentierten Kriegsfilmcharaktere: Miller als erfahrener Anführer, Carparzo (Vin Diesel) als italienischstämmiger Vertreter der Arbeiterklasse, Mellish (Adam Goldberg) als nazihassender Jude, Reiben (Ed Burns) als Einzelgänger aus Brooklyn, Jackson (Barry Pepper) als ein bibelfester Scharfschütze aus den Südstaaten, Wade (Giovanni Ribisi) als der mitfühlende Sanitäter, der nüchterne Sgt. Horvath (Tom Sizemore) und Cpl. Upham (Jeremy Davies) als junger, unerfahrener Schreiber. Upham nimmt in diesem Gefüge eine Sonderrolle ein, denn er kommt als fremder Ersatzmann in die Einheit. Er hat keine Kampferfahrung, war nicht an der Landung beteiligt, hat seine Waffe seit der Basisausbildung nicht mehr abgefeuert. Er ist ein belesener, nachdenklicher junger Mann, der seine Vorstellung von Krieg der Literatur entnimmt und ihn als Initiationsritus bezeichnet. Während er unbeholfen hinter den kampferprobten GIs, von denen er mit Verachtung gestraft wird, hinterherstapft nimmt er die Rolle des Mediators zwischen der militärischen Einheit und dem Publikum ein. Upham ist ein Beispiel für die Hollywood-Version des Zweiten Weltkriegs, die vom Film dekonstruiert wird. Anstatt dem Publikum die moralischen und ideologischen Richtlinien für die Interpretation der Erzählung zur Verfügung zu stellen, vertritt er Einstellungen gegenüber dem Krieg und der Natur des Heroismus, die er als Person jedoch untergräbt. Während der finalen Schlacht um die (fiktionale) Brücke von Ramelle, in der Upham mitten im Kampfgeschehen ist, lehnt sein untätiges Verhalten alle seine früheren Äußerungen ab (Abb. 6). Er wird zu einem verängstigten Zuschauer, wie das Publikum als es den Kampf um Omaha Beach zu Beginn des Films beobachtet hat (vgl. Landon 61). Im Kontrast dazu, ist Pvt. Ryan ein frischer, unberührter amerikanischer Bauernjunge[32], der in den Schrecken des europäischen Krieges geraten ist. Auster bezeichnet ihn als „the American who existentially creates himself in war“ (103). Die ethnische, religiöse, regionale und soziale Diversität dieser kleinen Gruppe soll nicht nur als Metapher für die amerikanische Bevölkerung stehen,

[32] Diese Zuschreibung hätte durch das Casting des bisher unbekannten Matt Damon noch verstärkt werden sollen, jedoch erhielt Damon einen Oscar (Best Actor) für *Good Will Hunting* (1997) und wurde noch vor der Premiere von *Saving Private Ryan* zum Weltstar (IMDb).

sondern auch für die Essenz der amerikanischen Zivilisation und ihrer Werte (vgl. ebd. 102).

Abb. 6 Saving Private Ryan 2:20:45

Ryan ist durch und durch ein amerikanischer Film. Während in *The Longest Day* noch die Beiträge der britischen, französischen und kanadischen Alliierten gewürdigt wurden, beschränkt sich Spielberg exklusiv auf die amerikanischen Truppen. Der britische General Montgomery wird beiläufig als ‚overrated' bezeichnet und die Zivilbevölkerung wird verkörpert durch eine verängstigte französische Familie, die sich in einer Häuserruine versteckt, während sich Jackson und ein deutscher Scharfschütze duellieren (0:50:50). Auch auf die nähere Darstellung des deutschen Feindes wird verzichtet. Denn im Unterschied zu *A Bridge Too Far* und *The Longest Day* kämpfen die alliierten Soldaten gegen einen größtenteils gesichtslosen Feind, mit den Ausnahmen des gefangengenommenen Soldaten, den Miller gegen den Willen seiner Männer laufen lässt (was ihn letztendlich das Leben kosten wird) und eines weiteren Soldaten, der gegen Ende des Filmes Mellish in einer intensiven Szene des Nahkampfs tötet[33]. Neben dem Verzicht auf zusätzliche deutsche Sprechrollen, hält Spielberg auch an der genrespezifischen Tradition der Abwesenheit von Frauen fest. Frauen sind nur peripher zu beobachten: zum filmumrahmenden Beginn und Ende des

[33] Die Tatsache, dass niemand versucht den Tod des einzigen jüdischen Soldaten der Einheit aufzuhalten, dass niemand davon Zeuge ist und dass die Soldaten, die darüber getrauert hätten, bereits tot sind, ist für Hagelin eine politisch schlagkräftige Anklage gegen die Untätigkeit der USA in den frühen Jahren der Shoah (86).

Films, auf dem Friedhof in der Normandie der Gegenwart, an Schreibmaschinen in den Militärbüros, ‚zu Hause' wie Mrs. Ryan auf ihrer Farm in Idaho, sowie in der bereits erwähnten Sequenz, in der eine französische Familie in einer ausgebombten Häuserruine ausharrt. Intensivere Auseinandersetzung mit der Zivilbevölkerung, insbesondere mit Frauen, wie sie in *To Hell and Back* zu beobachten war, findet in *Saving Private Ryan* nicht statt. Das amerikanische Militär wird jedoch deutlich differenzierter dargestellt als es noch zu Zeiten Audie Murphys der Fall war. Die Gefangennahme eines deutschen Soldaten und die Weigerung von Captain Miller, seine Hinrichtung anzuordnen, nachdem Upham vehement protestiert, bringen die schwelende Spannung innerhalb der Truppe auf den Punkt (ab 1:31:40). Frustriert von einer Mission, die ihr Leben aufs Spiel setzt, um einen einzigen Mann zu retten, und ihrer Rachsucht, die durch den Tod des Sanitäters Wade während des Angriffs auf die deutsche Position ausgelöst wurde, wollen die Männer nichts anderes, als den Gefangenen zu erschießen. Die Entscheidung von Miller, den Soldaten zu verschonen, löst beinahe eine Meuterei aus, die erst dadurch abgewendet wird, das Miller beginnt über sein Privatleben zu erzählen, was ihn in den Augen seiner Männer zu einer realen Person macht, anstelle eines bisher reinen Befehlsgebers (Abb. 7). In der Einheit gibt es seit Jahren eine Wette, wer es schafft den Zivilberuf des Captains zu erfahren und Miller löst auf indem er erzählt, dass er ein Lehrer aus Pennsylvania ist, eine Person, die junge Menschen fördern und erziehen sollte, anstatt sie in den Tod zu führen. Auch fragt er sich, ob ihn seine Frau überhaupt wiedererkennen wird, weil ihn der Krieg so stark verändert hat und endet seinen Monolog mit „Just know that every man I kill, the farther away from home I feel". Er entschärft die Situation und rehabilitiert sich, indem er seine Emotionen gegenüber seinem Squad preisgibt. Während dies in früheren Kriegsfilmen zu seiner Marginalisierung und seinem Tod geführt hätte, macht es ihn nun jedoch zu einem guten Anführer, der weiß, wie er mit seinen Männern umgeht und sie an der Mission motiviert, die sie zu erfüllen versuchen. Dieser Moment unterstreicht auch den Unterschied zwischen dem amerikanischen GI und anderen Armeen und ist eine weitere Quelle des amerikanischen Triumphs bei der Rettung von Pvt. Ryan. Obwohl die Amerikaner wild entschlossen kämpfen und im Nebel des Krieges auch Grausamkeiten begehen, wie z.B. das beinahe heitere Massaker an einigen sich ergebenden deutschen Soldaten auf Omaha Beach, ist dies eher die Ausnahme als die Regel. Denn in den meisten anderen Instanzen herrscht

die amerikanische Stimme des Gewissens und des Bekenntnisses zu den Regeln des Krieges vor (vgl. Auster 102).

Abb. 7 Saving Private Ryan 1:40:01

Die Verbundenheit mit seinen Männern, die Miller auszeichnet, wird dem Publikum von Beginn des Filmes an vermittelt. Noch während der Erstürmung von Omaha Beach, sieht man ihn, ganz in den Fußstapfen Robert Mitchums in *The Longest Day*, Seite an Seite mit seinen Männern in Richtung der deutschen Stellungen stürmen. Der ‚quintessential D-Day shot' kommt unzählige Male zum Einsatz, ergänzt durch hektische und verwackelte Handkamerabilder und regelmäßige Schulterperspektiven der deutschen Maschinengewehrstellung. Doch Miller bleibt immer an der Seite seiner Untergebenen, im Unterschied zum Großteil der Infanteristen im Zweiten Weltkrieg bewundern und beschützen daher die Männer in *Saving Private Ryan* ihren Kommandanten. Miller fügt sich in eine organische Befehlskette ein, die sich nahtlos bis zu General George Marshall erstreckt, der den Befehl zur Rettung Ryans ausgibt. Und auch wenn Miller sich gelegentlich zurückzieht um seinen Tränen freien Lauf zu lassen und den ganzen Film über von einem wiederkehrenden Zittern der rechten Hand geplagt wird, wirkt er als Beispiel für die natürliche Entstehung einer kriegerischen Aristokratie, für die der Krieg eine Prüfung von Männlichkeit und Mut ist. Sein Heldentum und das der Männer in seiner Truppe stehen in scharfem Kontrast zu

der Feigheit von Upham[34], dem Intellektuellen, der, laut Richard Goldstein (1999), die große Alterskohorte der Baby-Boomer symbolisieren soll, die ‚ihren' Krieg durch universitär gerechtfertigte Aufschübe aussaßen und sich weigerten, im ‚Schmelztiegel der Schlacht' getestet zu werden. Millers Verhalten wird von Spielberg selbst im Tod belohnt: Während der Film hochgelobt wurde für die vielen realistischen Todesszenen, einschließlich des blutigen Endes von Wade dem Sanitäter, der mit Panik in den Augen nach Morphium fragt und nach seiner Mutter ruft als er stirbt; entspricht der Tod von Cpt. Miller am ehesten den alten filmischen Mythen Hollywoods. Die Figur von Hanks stirbt einen konventionellen, unblutigen Filmtod, er schreit weder nach seiner Mutter noch nach seiner Frau, stattdessen widmet er seine letzten Worte der Erteilung lebensverändernder Ratschläge an einen jungen Mann, den er kaum kennt. Miller opfert sich, damit Ryan leben kann und stellt somit eine idealisierte väterliche Imago dar, die den vermissten Vater und die drei verlorenen Brüder von Private Ryan vertritt. Laut Gabbard argumentiert der Film, anhand der Figur des Cpt. Miller, dass der ‚Gute Krieg' eine notwendige, lebenswichtige Erfahrung war, die Babyboomer und Generation X-er niemals erfahren werden. Für Spielberg, selbst ein Babyboomer, war es letztendlich äußerst lohnend, seine eigene Generation als Gruppe von hohlen Männern darzustellen, die im Schatten ihrer Väter stehen (vgl. 178f).

Spielbergs Lohn kam nicht nur in der Form finanziellen Erfolgs als der umsatzstärkste amerikanische Film von 1998, sondern auch durch überdurchschnittlich positive Kritiken der Fachpresse. Die *New York Times* bezeichnete den Film als „the finest war movie of our time" (Maslin 24.07.1998) und die *Los Angeles Times* sprach von einem „powerful and impressive milestone in the realistic depiction of combat" und einer Erfahrung, die durchlebt wird, statt einem Film, der auf der Leinwand betrachtet wird (Turan 24.07.1998). Währenddessen bezeichnete Andrew Sarris im *Observer* den Film als „tediously manipulative despite its Herculean energy" (27.07.1998), doch für Gene Siskel vom *Chicago Tribune* erreichte Spielberg etwas, das sie nicht für möglich gehalten hätte: einen actionreichen Antikriegsfilm bzw. zumindest einen, der in keiner Weise den Krieg verherrlicht oder darüber lügt, zu drehen (24.07.1998). Auch Roger Ebert war voll des Lobs als er schrieb:

[34] Interessanterweise sah Spielberg sich selbst in Upham, und der Drehbuchautor Robert Rodat konzipierte ihn ‚als Stellvertreter für das Publikum'. Spielbergs Kommentar dazu erschien in einem Interview, in dem er die Opfer von Millers und Ryans Generation lobt und bezweifelt, dass er ihrer Tapferkeit hätte gewachsen sein können (vgl. Landon 61).

> Spielberg and his screenwriter, Robert Rodat, have done a subtle and rather beautiful thing: They have made a philosophical film about war almost entirely in terms of action. "Saving Private Ryan" says things about war that are as complex and difficult as any essayist could possibly express, and does it with broad, strong images, with violence, with profanity, with action, with camaraderie (24.07.1998).

Bei den Verleihungen von Filmpreisen des Jahre 1998 war *Saving Private Ryan* ebenso ein großer Gewinner. Bei den 71. Academy Awards wurden dem Film fünf Oscars verliehen und im weiteren Verlauf des Jahres erhielt er noch zwei Golden Globes, einen BAFTA Award, einen Grammy und unzählige weitere Auszeichnungen.

Ein Integraler Aspekt dieses Erfolges waren neben Spielbergs Regie, auch sein Fokus auf ein Maximum an realistischer Darstellung, sowie das Ausreizen technischer Möglichkeiten. Um ein Bild zu schaffen, das an farbiges Wochenschau-Filmmaterial aus den 1940er Jahren erinnert, ließ der Kameramann Janusz Kaminski die Schutzschichten von den Kameralinsen entfernen, was zu einer diffuseren, weicheren Bildqualität führte. Weitere chemische Prozesse entzogen dem Bild zusätzlich Farbe und der Einsatz von 90-Grad- bzw. 45-Grad-Blendenverschlüssen für viele der Kampfsequenzen erzeugte ein gewisses Staccato in den Bewegungen der Soldaten (SPROE). Um die Landung auf Omaha Beach realisieren zu können, in der sich Spielberg stark auf Robert Capas berühmte *Magnificent Eleven*-Sammlung von D-Day-Fotografien stützt, wurden 12 Millionen Dollar, etwa 1500 Extras (viele davon Angehörige der irischen Armeereserve), Tonnen an Sprengstoff und hunderte Liter Kunstblut benötigt. Für die Szenen schwerstverletzter Soldaten kamen Amputierte aus ganz Irland und Spezialeffekte zum Einsatz und selbst zwei der Landungsboote waren originale, wenn auch (historisch) falsche Transportmittel aus der Zeit des Krieges, die übrigen Zehn Stück waren nur wenige Jahre jünger (vgl. Feehan 07.06.2006). Bei den eingesetzten deutschen Panzern musste die Produktion sich einiger Hilfsmittel bedienen. Während es sich bei den Fahrgestellen einiger gezeigter Jagdpanzer um originale tschechoslowakische Fabrikate handelt, wurden die Aufbauten für den Film rekonstruiert. Ebenso kam ein schwedisches Sturmgeschütz zum Einsatz und aufgrund der Seltenheit funktionstüchtiger Tigerpanzer, wurden, in einer historisch bizarren Wendung, zwei sowjetische T-34 Panzer als Tiger verkleidet (SPROE). Wie schon in *A Bridge Too Far*, mussten auch für *Ryan* einige Schauspieler ein militärische Bootcamp absolvieren. Die Besetzung erlebte einen anstrengenden, einwöchigen Kurs, der vom technischen Berater, dem pensionierten US-Marine Cpt. Dale Dye geleitet wurde und neben intensiven Fitnessübungen auch das Campen unter nassen

Bedingungen inkludierte. Die Männer durften sich nur mit den Namen ihrer Charaktere ansprechen und wurden von Dye konstant beleidigt. Alle Hauptdarsteller absolvierten dieses Training, mit Ausnahme von Matt Damon, der verschont wurde, damit die anderen Schauspieler ihm das übelnehmen und dieses Gefühl in ihren Auftritten vermitteln konnten (IMDb). Während durch Methoden wie das Bootcamp eine besonders realistische schauspielerische Leistung und durch die Verwendung aufwändigster Spezialeffekte eine besonders realistische visuelle Darstellung ermöglicht wurden, endete die realistische historische Erzählung spätestens nach der erfolgreichen Etablierung des Brückenkopfes auf Omaha Beach. Obwohl die Geschichte der verstorbenen Brüder auf wahren Personen basiert, ist die übrige Handlung des Filmes frei erfunden und höchstens mit historisch verbrieften Elementen geschmückt.

Zusammenfassend lässt sich bereits ein Trend im historischen Verlauf erkennen. Obwohl sich freilich kein Kriegsfilm exklusiv auf historisch belegbare Sachverhalte reduzieren lässt, kann man beobachten, dass die künstlerische Freiheit mit dem Verlauf der Zeit zunimmt. Dies ist jedoch nicht als Vorwurf zu verstehen, denn mit den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Veränderungen im Verlauf der Jahrzehnte, ging selbstverständlich auch ein Wandel in der Filmproduktion einher. Mit der Kombination aus historischer Genauigkeit, generischem Abenteuernarrativ, Rückbezug auf etablierte Elemente des Genres und deren gleichzeitiger Infragestellung haben Spielberg und Rodat schließlich den WW2-Kriegsfilm erfolgreich wiederbelebt und ins 21. Jahrhundert geführt. Das Ende des Kalten Krieges erlaubte den Filmemachern sich ausschließlich auf den amerikanischen Triumphalismus zu konzentrieren, ohne Rücksicht auf andere Alliierte Nationen, die Sowjetunion als Feind oder Deutschland als neuen Bündnispartner nehmen zu müssen. Gleichzeitig integrierten die Filmemacher Aspekte der ‚neuen Männlichkeit', die sich durch den Generationenwandel immer weiter etabliert hatte, in die klassisch vorgeformten Rollenbilder der soldatischen Darstellung im Film. Tom Hanks' Cpt. Miller vereint in seiner Figur altbekannte Elemente des väterlichen, besorgten Anführers und des überwältigten, verwundbaren Fußsoldaten, um den herum die Welt in Flammen steht. Seine zitternde Hand, die an die Schüttelneurotiker des Ersten Weltkriegs erinnert, seine beinahe beiläufigen Nervenzusammenbrüche und seine Gespräche über seine Gefühle wären in älteren Kriegsfilmen nicht ohne negative Konsequenzen geblieben. Dadurch reduziert sich auch die genretypische Kontrastierung zwischen männlich und

weiblich konnotiertem Verhalten, denn die auffälligste Gegenüberstellung in *Ryan* ist nun jene zwischen dem Mut und der Aktivität Millers und der Angst und Passivität Uphams.

Fury

Am 15. Oktober 2014 feierte *Fury* seine Premiere auf Jamaika. Der 135 Minuten lange amerikanisch-britische Kriegsfilm wurde von *Columbia Pictures* produziert und von *Sony Pictures* vertrieben. Für die Regie sowie das Drehbuch war David Ayer verantwortlich, der sich einerseits durch seine Großväter, beide Weltkriegsveteranen, andererseits durch seine eigene Vergangenheit in der US-Navy während des ersten Golfkriegs inspirieren ließ. Der Film dreht sich um den kampferprobten Sergeant Don 'Wardaddy' Collier (Brad Pitt), der einen M4 Sherman-Panzer namens Fury und seine vierköpfige Crew befehligt. Im April 1945, als die Alliierten ihren letzten Vorstoß in Europa unternehmen, erhält die Besatzung von Fury einen riskanten Auftrag, der sie hinter die feindlichen Linien führt. Die Mission wird nicht nur durch die zahlenmäßige Unterlegenheit, sondern auch durch die Zuteilung eines unerfahrenen Rekruten verkompliziert, aber weil der Sieg über Nazideutschland in greifbarer Nähe liegt, schwört der Sergeant, diesen mit allen erforderlichen Mitteln zu erreichen. *Fury* war ein Erfolg an den Kinokassen mit weltweiten Einnahmen von über 211 Millionen US-Dollar, einer Verdreifachung des Budgets von 68 Millionen US-Dollar. Auch die Rezeption viel überwiegend positiv aus, was jedoch eher der technischen Raffinesse des Films als auf das Drehbuch zurückzuführen ist.

Denn während sowohl Charakterdesign als auch Handlung größtenteils auf genretypischen Klischees basieren, beeindruckt Fury durch die Liebe zum Detail und die praktischen Effekte, die im Zeitalter beinahe grenzenloser CGI-Möglichkeiten herausstechen. Laut Andrew Menzies, dem Produktionsdesigner war es David Ayers Ziel, so authentisch wie möglich zu sein. Es wurden Veteranen der 2nd Armoured division befragt und Tausende von Fotos studiert, um jedes kleinste Detail festzuhalten, bis hin zu den Nähten an den Jacken der Soldaten. Trotz der immensen Schwierigkeiten hatte es sich gelohnt, denn Schauspieler und Crew haben den Realismus angenommen, den sich die Produktion vorgenommen hatte, und es dürfte ihnen in der Umsetzung ihrer Rollen geholfen haben. Diese Authentizität erstreckte sich auch auf die beiden Nachbildungen von Fury, dem Panzer, den Brad Pitt und sein

Team Film hinter den feindlichen Linien manövrieren. Es wurden Glasfaser-Aufbauten konstruiert, von denen einer am Fahrwerk eines modernen Panzers angebracht war, damit sich Fury wie ein echtes 29-Tonnen-Vehikel aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs bewegen konnte. Das andere Modell, welches hauptsächlich für den zweiten Stab verwendet wurde, wog nur fünf oder sechs Tonnen. Abseits davon waren die beiden bis auf die kleinste Beule identisch. Laut Menzies bestand die größte Herausforderung bei der Gestaltung des Interieurs darin, authentische Stücke zu finden, denn sie mussten abnehmbar sein damit man die Kamera in gewisse Positionen bringen konnte. Es war alles zerbrechlich, musste aber stabil angebracht werden, da die Konstruktion auf einer kardanischen Aufhängung montiert war und herumgeworfen wurde, um Kampfhandlungen zu simulieren (vgl. Gray Variety). Ein weiteres Aushängeschild des Films war die Verwendung von Tiger 131 des britischen Panzermuseums Bovington für die Dreharbeiten. *Fury* ist somit nach Terence Youngs *They Were Not Divided* (1950) der zweite Film in der Geschichte des WW2 Kriegsfilmes der einen echten, funktionsfähigen Tigerpanzer einsetzte (IMDb). Was die Vorbereitung der Schauspieler anging, folgte Ayer der Tradition von Levine und Spielberg, indem auch er seine Hauptdarsteller in ein militärisches Bootcamp steckte. Denn er verlangte von seinen Stars „to be acting while on autopilot“ (Bowles). Doch intensivierte er diese Erfahrung, indem er Teile des Trainings von Navy SEALs planen und durchführen ließ und es über die Länge mehrerer Monate konzipierte. Die Schauspieler mussten sich im Ring prügeln, sich gegenseitig erniedrigen und weite Teile ihres Alltags, eingeschlossen in einem Panzer verbringen. Laut Pitt wurden die Schauspieler gebrochen. Sie mussten frieren, erschöpft im Nassen leben, kaltes Essen zu sich nehmen und sich elend fühlen. Im Oktober 2014 kommentierte Logan Lerman die Dreharbeiten rückwirkend: „As a person it left some scars […] and some wounds maybe I’m still healing from” (Fitzherbert 12.10.2014). Ayer stellte somit den Anspruch, seine Darsteller einem Bruchteil der psychischen und physischen Belastungen der damaligen Panzermannschaften auszusetzen, um sie in größtenteils authentischen Fahrzeugen zu schauspielerischen Meisterleistungen zu bewegen. Was die Vorbereitungen zu den Dreharbeiten eines WW2 Kriegsfilms angeht, sollte dies ein neues Niveau darstellen. Doch nicht nur der Authentizitätsanspruch und die einhergehende aufwändige Vorbereitung verbinden Ayers *Fury* mit Spielbergs *Private Ryan*.

Denn ähnlich wie *Private Ryan*, ist auch *Fury* ein fiktionales Werk eingebettet in ein historisches Setting, Ayer entschied sich jedoch dazu, keine berühmte Schlacht oder Kampagne zu verfilmen. Er verzichtet bewusst auf große Events wie die Landung in der Normandie, die Operation Market Garden oder die Evakuierung von Dünkirchen. „I wanted something different—the emotional toll. I wanted to show how claustrophobic war can be. A tank was a great vehicle to tell that story" (Bowles 16.12.2014). Stattdessen begleitet *Fury* einen einsamen Panzer, der durch das zerschmetterte Dritte Reich schlängelt. Eine kleine amerikanische Speerspitze in deren Umfeld junge Männer anonym kämpfen und sterben, die noch am Ende des Krieges ihr Leben verlieren und ihr Ziel, die Befreiung Europas, nicht mehr erleben. *Fury* greift die Schlachten auf, die nach dem Event des klassischen Kriegsfilmes kommen, nicht davor: die Schlachten, denen die offensichtliche Teleologie fehlt, der großen Perspektive zu dienen. Obwohl der Krieg quasi gewonnen ist, zeigt der Film die Erschöpfung des US-Militärs zu dieser Zeit, den Personal- und Materialmangel und ebenso die Transformation der alliierten Soldaten von den Befreiern zu den Invasoren. Laut Ayer sollte dies auch Parallelen zu einigen zeitgenössischen Konflikten aufzeigen. Diese Parallelen sind ebenso in Ayers filmischem Schaffen zu erkennen, denn bevor er sich Fury widmete, war er hauptsächlich durch seine polizeizentrierten Drehbücher aufgefallen (z.B. *Training Day* (2001) oder *End of Watch* (2012)). Die Gemeinsamkeiten finden sich hier in den von der Gesellschaft getrennten Personengruppen innerhalb der Strafverfolgung sowie des Militärs. Beide Personengruppen werden von der Öffentlichkeit berechtigt, in ihrem Namen Gewalt auszuüben. Die Trennung von der Gesellschaft schafft besondere Formen der Verbundenheit und Brüderlichkeit. Diese Brüderlichkeit verlagert sich nun vom improvisierten Zuhause des Polizeifahrzeugs in das improvisierte Zuhause des Panzers[35]. Dieses Zuhause wird, der Tradition des US-Kriegsfilms entsprechend, von einer ethnisch und stereotypisch diversen Familie bewohnt. In dieser mimt Shia LaBeouf als bibelfester Richtschütze Boyd ‚Bible' Swan den anständigen ältesten Sohn der Gruppe, der Fahrer Trini ‚Gordo' Garcia, gespielt von Michael Peña wäre das mittlere Kind, das regelmäßig für die komische Auflockerung sorgt während der Ladeschütze Grady ‚Coon-Ass' Travis (Jon Bernthal) der lautstarke Unruhestifter und

[35] Für die zugrundeliegende, oft wiederholte Handlung des Einfindens in einer neuen Gruppe könnte es sich ebenso um ein Uboot, ein Bomberflugzeug oder eine Gruppe Infanteristen (siehe *To Hell and Back*, *Saving Private Ryan*) handeln. Die Wahl des Panzers hebt den Film jedoch von den meisten seiner Vorgänger ab.

somit das Problemkind darstellt. Über sie wacht der stolze Vater Don ‚Wardaddy' Collier, ein abgehärteter Veteran, dessen durchdringender Blick auf die Schrecken hinweist, die er gesehen hat. Alle sind sie Profis in dem was sie tun, sie sind ein eingespieltes Team und vertrauen einander, denn die unterbrechungslose Gefahrensituation, in der sie sich befinden hat sie zusammengeschweißt. In diese gut funktionierende Einheit bzw. Familie wird nun als Ersatz für den gefallenen Bugschützen ‚Red' der Neuling Norman Ellison (Logan Lerman) adoptiert, dessen Angst unter Beschuss ihn zum Kriegsäquivalent eines ängstlichen Kindes macht. Während Ellisons drei neue ‚Brüder' ihn schnell als den schwachen Nachkömmling der Familie behandeln, überwindet Collier sein anfängliches Misstrauen und bringt den jungen Mann unter seine Fittiche, um ihn ebenso abzuhärten und zum Mann zu machen (vgl. Alter 8f).

Laut Crim ist die gleichzeitig fragile und bedrohliche Männlichkeit, die in *Fury* portraitiert wird, einzigartig im Kanon der WW2 Kriegsfilme. Die Protagonisten demonstrieren gleichzeitig die Intimität der Männer in der Schlacht und die Korrosion ihrer Menschlichkeit angesichts der Schrecken des Krieges. Selbst *Saving Private Ryan* und *Band of Brothers*, die in ihren Schlachtenszenen nach maximaler Nähe zur Wirklichkeit und in ihren Protagonisten nach angekratzter Nobilität streben, ziehen sich letztendlich von der schockierenden moralischen Hässlichkeit zurück, die der Krieg bei ansonsten guten Männern hervorruft. Diese Auswirkungen auf die Menschlichkeit werden insbesondere durch die kontrastreiche Beziehung zwischen Collier und Ellison und dessen rapide Entwicklung illustriert (4). Obwohl Brad Pitt als das Aushängeschild des Films fungiert, ist es Logan Lermans Norman Ellison der die wichtigste Rolle in dieser Geschichte, die teilweise als Bildungsroman durchgehen kann, einnimmt. Charakterlich sowie optisch erinnert Ellison schnell an Cpl. Upham aus *Saving Private Ryan*. Glattrasiert und noch feucht hinter den Ohren, kommt er direkt aus der Grundausbildung und wurde eigentlich als Schreiber eingesetzt, er landet plötzlich in einer Funktion, die ihn überfordert und stößt bei den anderen Männern auf Ablehnung, von denen er nur als Belastung angesehen wird. Ebenso fungiert er als der Stellvertreter des Publikums und wird von Ayer benutzt um das Publikum mit der Materie vertraut zu machen, mit der Norman so heillos überfordert scheint (vgl. Debruge 10.10.2014). Seine bevorstehende psychische Veränderung wird bereits zu Beginn angedeutet, als Bible ihn warnt „wait until you see, what a man can do to another man" (0:15:00). Genau wie bei Spielbergs Cpl. Upham werden daraufhin

Normans ethische Grundsätze in Frage gestellt und in Folge negiert. Zu Beginn, als er beobachtet wie Wardaddy einen gefangengenommenen SS-Soldaten verprügelt, oder kurz darauf an Bord des Panzers, als Gordo die ausbeuterische Haltung der Crew gegenüber deutschen Frauen offenbart: während der Fahrt erblickt Norman eine geflohene junge Frau und sieht sie voll Empathie an, doch Gordo kommentiert es mit einem lapidaren „She'll let you fuck her for a chocolate bar" (0:22:00). Norman will es nicht glauben, doch wenig später kann er selbst beobachten wie Gordo und Coon-Ass eine deutsche Frau mit Hilfe von Lebensmitteln in den Panzer locken.

Sein unfreiwilliger Wandel vom Pazifisten zum Krieger beginnt mit Minute 25 als er aus seiner Position im fahrenden Panzer Personen im Gebüsch bemerkt, sich jedoch entschließt nicht zu schießen, aus Angst es könnte sich um Kinder oder Zivilisten handeln. Schnell stellt sich heraus, dass es sich tatsächlich um Kinder handelte, jedoch Kinder, die mit Panzerfäusten bewaffnet waren und die damit das Führungsfahrzeug der Amerikaner zerstörten und dessen Besatzung bei lebendigem Leib verbrannten. Norman wird für die Tode verantwortlich gemacht und seine Entschuldigungen fallen auf taube Ohren. Die Botschaft lautet, dass humanes Verhalten im Krieg katastrophale Auswirkungen hat und unmittelbar bestraft wird. Dennoch sträubt sich Norman auch wenig später die Schießbefehle auszuführen. Wardaddy versucht ihn zu belehren, doch Norman weigert sich weiterhin, die, seiner Meinung nach, barbarischen und unnötigen Gewalttaten durchzuführen. Daraus resultierend zwingt Wardaddy Norman mit den Worten „I need you to perform" (0:39:34) in die ‚richtige' Einstellung zum Krieg, indem er ihm befiehlt, ‚seinen Job zu machen' und einen entwaffneten deutschen Soldaten aus nächster Nähe zu erschießen. Der Soldat fleht um Gnade und zeigt Bilder seiner eigenen Familie und Norman will diese Verantwortung ablehnen indem er „Kill me!" schreit, doch seine moralischen Standards sind hier bedeutungslos. Das simple Ziel besteht darin, den Feind zu töten, doch Norman versucht dies in ein komplexeres Schema einzuordnen, das von der Logik der Friedenszeit, mit klaren Trennlinien zwischen Gut und Böse diktiert wird. Doch es gibt für ihn keine andere Option und Wardaddy drückt die Waffe fest in seine Hand und betätigt den Abzug unter Normans Finger, während der Rest der Einheit dieses Verbrechen gleichgültig beobachtet (Abb. 8).

Abb. 8 Fury 0:40:32

Doch die entscheidende Szene, die Normans Disposition endgültig verändern soll beginnt bei Minute 54, nachdem die Truppe die SS-Besatzung eines kleinen Dorfes ausgeschalten hat. Als das Dorf eingenommen ist, bemerkt Wardaddy eine Frau in einem Fenster im zweiten Stock. Er nimmt Norman die Treppe hinauf und was sie entdecken, ist das exakte Gegenteil der Kampfszene draußen: ein häuslicher Mikrokosmos als markantes Gegenstück zu der engen Heimat des Panzers. Eine gepflegte Wohnung die von Irma, einer attraktiven Frau mittleren Alters, und ihrer jugendlichen Cousine Emma bewohnt wird. Diese Szene bietet das auffälligste Beispiel für Ayers Untersuchung von Ethik und Moral, denn die folgenden Interaktionen zwischen den beiden Soldaten und den beiden Frauen dient der entschlossenen Beobachtung und Erforschung der fragilen und gleichzeitig bedrohlichen Männlichkeit, die dem Film zugrunde liegt. Denn das Publikum weiß die längste Zeit nicht was diesen Zivilistinnen zustoßen wird und nach den bereits erwähnten Äußerungen Gordos über deutsche Frauen, deutet alles darauf hin, dass eine Vergewaltigung bevorsteht. Doch nachdem Wardaddy Emma unter dem Bett hervorgezogen hat, versucht er sie zu beruhigen, indem er eine sorgfältig verpackte Dose mit frischen Eiern und eine Packung Speck öffnet. Die Wohnung ist eine Insel der Häuslichkeit mit einem Klavier, das Norman zögernd spielt, während Emma singt und Irma die Lebensmittel zubereitet. Im Kontrast zur Familie des Panzers, beobachtet man hier eine improvisierte Familie, zwei Kinder und zwei Erwachsene, die auf feinem Porzellan Essen wollen. Die Ruinen des Dorfes, darunter Frauen und Kinder, die auf dem Hauptplatz von der SS erhängt wurden, scheinen verschwunden zu sein. Die drohende Vergewaltigung wird ‚gemildert', indem Norman, auf Aufforderung Wardaddys, Emma

ins Schlafzimmer bringt, das ein entschieden zivilisierterer Ort für Sex ist als das Innere des Sherman-Panzers, wo sich Gordo und Coon-Ass gerade vergnügen. Wardaddy erlebt einen seltenen Moment der zumindest teilweisen Erholung von seinem konstanten Blutrausch. Und besänftigt Irmas Ängste. Die Schlafzimmerszene zwischen Norman und Emma könnte direkt aus einer Teenager-Romanze stammen, denn sie stellt ob ihrer Flüchtigkeit eine bemerkenswerte Abkehr vom Rest des Films dar. Dieses Zwischenspiel endet abrupt, als Coon-Ass, Gordo und Bible in die Wohnung platzen und den dreien klar wird, dass Wardaddy und Norman etwas anderes vorhaben, und sie nicht eingeladen wurden. Dies stellt für sie die größte Übertretung von allen dar. Nachdem der Rest der Crew ebenfalls den Raum besetzt haben, kehrt die bedrohliche Lage zurück und die angespannte Stimmung in der Wohnzimmerszene wirkt wie aus einem Tarantino-Film ausgeliehen (Abb. 9). Dass Wardaddy die Frauen vor den sexuellen Ansprüchen der übrigen Crew beschützt verletzt Gordo und Coon-Ass. Gordo löst die angespannte Szene schließlich auf indem er Norman von ihrem ersten Tag in der Normandie erzählt, an dem sie unzählige sich zurückziehende Deutsche und ihre Pferde massakrierten. Nur wenige Minuten später, als die Crew ausrückt, um den nächsten Auftrag[36] entgegenzunehmen, wird das Haus mitsamt seinen Bewohnerinnen durch deutschen Beschuss zerstört. Coon-Ass ist grausam und verspottet Normans Qualen: „It's called war! You feel it! Who the fuck do you think you are?" Er treibt Norman in den Panzer, zurück in die "Maschine" des Krieges, von der Norman bald seinen Nom de Guerre erhalten wird. Von nun an beginnt Norman sich zu verändern und beginnt Gefallen daran zu finden, deutsche Soldaten zu jagen und zu töten (vgl. Crim 5-11).

[36] Hier bricht Fury mit den vier zuvor analysierten Filmen und zeigt mit dem Überbringer des Auftrags einen schwarzen Soldaten in einer kurzen Sprechrolle (1:13:15).

Abb. 9 Fury 1:08:08

Coon-Ass, Gordo, Wardaddy und sogar Bible sind trotz all seiner Predigten von Erlösung verdammt und das wissen sie. Ihre Männlichkeit setzt sich über die Grenzen der Zivilisation hinweg - eine Lehre, die revisionistische Western-Filme seit den 1950er Jahren wiederholen. Aber Kriegsfilme, insbesondere bei der Behandlung des Zweiten Weltkriegs, befassen sich selten mit der Art von moralischem Schaden, der notwendigerweise aus uneingeschränktem Kampf resultiert. Während in *Ryan* anhand des Monologs von Cpt. Miller angesprochen wurde, was ununterbrochener Krieg mit der psychischen Verfassung einer Person anrichtet, zeigt es Ayer in unverblümter Direktheit. Denn dies ist auch ein Film über die permanente-traumatische Belastungsstörung, ein Zustand, den keiner der Männer mit Worten ausdrücken kann. Ayer komprimiert drei Jahre Schrecken in die ersten 30 Minuten des Films, Schrecken, für deren Verarbeitung das Publikum keine Zeit bekommt. Die Kamera rast an verhungernden Frauen vorbei, die tote Pferde zerteilen, und an Räumen voller deutscher Aristokraten, die Selbstmord begangen haben, so dass *Fury* das Publikum auf einer dunklen, tierischen Ebene sich in diese erbarmungslosen amerikanischen (Anti)Helden einfühlen lässt, die sich um nichts oder niemanden kümmern können. Wardaddys Männer sind gleichgültig gegenüber ihrem Heimatland und den Familien, die sie zurückgelassen haben und die nicht erwähnt werden, als wären es Fantasien, die diese Soldaten nicht mehr sehen wollen. Sie sind grausam gegenüber den Deutschen, die einfach nicht aufgeben und gegenüber Unschuldigen wie Norman, die die Entscheidungen über Leben und Tod, die sie treffen mussten, nicht verstehen können (vgl. Nicholson 15.10.2014).

Betrachtet man die Geschichte des amerikanischen WW2 Kriegsfilmes, findet der Film ein absolut logisches Ende. Die Entscheidung von Wardaddy gegen Ende des Filmes, eine Kreuzung gegen den Ansturm hunderter deutscher Soldaten zu halten, erscheint gleichzeitig heldenhaft sowie in übertriebener Hollywood-Manier unrealistisch[37]. Aber in Bezug auf die Logik des Films ist ein suizidaler letzter Kampf für eine Crew, die nicht wieder in die Gesellschaft eintreten kann, perfekt geeignet. Denn ihre Art von Männlichkeit hat kein Zuhause außer in der Kriegsmaschine. Norman, der zum Schluss symbolisch aus dem Unterbauch des familiären Panzers geboren wurde, als er durch die Bodenluke entkommt und im Schlamm landet, ist sowohl Held als auch Bösewicht, genau wie der junge Nazi, der ihn letztendlich entdeckt und verschont. Genau wie Wardaddy und seine Crew sind die typischen Helden des amerikanischen WW2 Filmes oft an ihre Grenzen gestoßen und haben häufig Grenzen überschritten, aber letztendlich haben sie zumeist ihre Menschlichkeit bewahrt. Doch Wardaddys Crew gewinnt Schlachten, weil sie gelernt hat bzw. gezwungen wurde, zur Gänze im schaudernden Augenblick des Konflikts zu handeln, und das hat sie verzehrt. Demnach ist Fury als eine Überarbeitung der kulturellen Wahrnehmung des ‚Guten Krieges' zu betrachten. Charaktere wie Wardaddy und Coon-Ass bevölkern im Allgemeinen eher Filme über den Vietnamkrieg, aber wie Michael Cieply bemerkt, hat das Kinopublikum selten eine solche Hässlichkeit in den Helden des Zweiten Weltkriegs gesehen. *Fury* vermischt die enge Verbindung zwischen Männern im Krieg mit dem tragischen Aufstieg einer nihilistischen Männlichkeit, und das Ergebnis ist eine Provokation für ein Publikum, das zwar dem größten Konflikt des 20. Jahrhunderts gedenkt, sich aber nicht mehr an die Kämpfe dieser Männer mit sich selbst erinnern kann (vgl. Crim 11f).

Fury hatte einen erfolgreichen kommerziellen Lauf mit einem Umsatz von 85,8 Millionen US-Dollar in Nordamerika und 126 Millionen US-Dollar international. Insgesamt 211,8 Millionen US-Dollar Umsatz bei einem Budget von 68 Millionen US-Dollar gelten als ein beträchtlicher Nettogewinn abzüglich der Werbekosten. Die kritische Reaktion war weitgehend positiv, wenn auch selten begeistert. Die meisten Kritiker fanden den Film gut gemacht, aber zu stark auf die unerbittlichen Darstellungen

[37] Diese Schlacht dürfte stark inspiriert sein von der Aktion, für die Audie Murphy seine Congressional Medal of Honor verliehen wurde (siehe *To Hell and Back*).

extremer Gewalt ausgerichtet. Die Review des Filmkritikers Christopher Orr für *The Atlantic* ist repräsentativ für den kritischen Konsens:

> Fury offers a stark and unforgiving portrait of the closing days of the Good War in the European theater. Shot in hues of gray and brown, it presents a universe of steel and smoke and—most of all—mud: swimming with corpses, littered with dead trees, and endlessly crisscrossed by tank tracks. The performances are strong, and in technical terms the film is above reproach: This is almost certainly the most persuasive depiction of tank warfare yet committed to celluloid ... The problem with the film is that, over its subsequent hour and a half, it does little more than repeatedly convey that same experience, albeit at escalating levels of mayhem (Niemi 100 Great War Movies 124).

Ebenso wird anhand der Kritiken für *Fury* bemerkbar, wie sehr sich Spielbergs *Saving Private Ryan* inzwischen als Messlatte des modernen WW2 Kriegsfilms etabliert hat. So schrieb Rex Reed für den *Observer*:

> Another conventional saga about a small, isolated and battered group of GIs fighting the Nazis, the familiar, action-packed *Fury* does little to suggest an independent vision, but in his own sure way, writer-director David Ayer does raise questions of morality in war among men who are supposed to be on the same side. It never scales the cinematic heights or reaches the same groundbreaking level as *Saving Private Ryan*, but it's intensely ferocious and relentlessly rough on the senses. You'll know you've been to war, and not on the Hollywood front (15.10.2014).

Die überwiegend positiven Kritiken, sowie die Veröffentlichung von Filmen wie Christopher Nolans *Dunkirk* (2017), Mel Gibsons *Hacksaw Ridge* (2016) oder der HBO-Miniserie *The Pacific* (2010) zeigen, dass das Interesse an filmischen Auseinandersetzungen mit dem Zweiten Weltkrieg auch in den 2010er Jahren nach wie vor vorhanden ist. Gleichzeitig lässt sich festmachen, dass sich das Genre zwar noch immer recht selbstreferentiell verhält, aber ebenso von einer konstanten Evolution begleitet wird.

Letztendlich bedient sich auch Ayer an einigen der gängigsten Stereotypen und Formeln des WW2 Kriegsfilms, und betrachtet Fury, in der Tradition von *A Bridge Too Far* und *Saving Private Ryan,* als einen Antikriegsfilm. Mit der Kombination brutalster Bildsprache, praktischer Effekte und den Einblicken in die zerstörten Psychen von Veteranen redigiert Ayer endgültig die antiquierten, überzeichneten Vorstellungen des ‚guten Krieges'. Der Ausruf „Best job I ever had!", den sich die Mitglieder der Panzercrew häufig im Lauf des Films, meist nach schlimmsten Erlebnissen entgegenschreien, kann als Galgenhumor interpretiert werden und verdeutlicht die Absurdität ihrer gesamten Situation noch einmal. Der Erfolg des Antikriegsfilmes muss

natürlich im historischen Kontext betrachtet werden, nachdem sich das im vorherigen Kapitel erwähnte siegreichem Ende einer militärischen Auseinandersetzung bis heute nicht eingestellt hat, und die USA nach wie vor in unzählige bewaffnete Konflikte verwickelt sind. Das macht den Antikriegsfilms, unabhängig vom historischen Setting, weiterhin zu einem finanziell und kritisch profitablen Sub-genre. Doch neben der Glorifizierung des ‚guten Krieges' wird auch mit der Verherrlichung eines antiquierten Männlichkeitsbildes gebrochen. In einer Epoche, die sich nach der Terminologie Janine Basingers als mittlerweile sechste Welle des WW2 Kriegsfilms bezeichnen ließe, werden gänzlich andere Darstellungen von Maskulinität präsentiert als dies noch in früheren Epochen der Fall war.

Conclusio

Offensichtlich ist das Interesse an Filmen zum Zweiten Weltkrieg im Verlauf der letzten 80 Jahre konstant vorhanden. Der finanzielle Erfolg dieser Geschichten über die Taten der Menschen, die in den USA weitläufig als ‚Greatest Generation' bezeichnet werden, wird auch weiterhin dafür sorgen, dass WW2 Kriegsfilme produziert werden. Die Darstellung der Soldaten wird sich ebenso weiterhin vom historischen Kontext ihrer Produzenten beeinflussen lassen, denn spätestens durch den akuten Rückgang lebendiger Zeitzeugen und Zeitzeuginnen, erfährt auch die Erinnerung an den Krieg einen drastischen Wandel. Gleichzeitig reproduzieren diese wandelnden Erinnerungen, die sich unter anderem durch die geopolitischen Hintergründe des Kalten Krieges, des Vietnamkrieges und der militärischen Konflikte des 21. Jahrhunderts stark beeinflussen ließen, ein verändertes kollektives Gedächtnis an den Krieg. Der WW2 Kriegsfilm hat im Lauf der Jahrzehnte große Veränderungen durchgemacht, insbesondere was die Darstellung und Idealisierung von Männlichkeit angeht.

Vom amerikanischen Kriegseintritt bis etwa 1959, was in Basingers Kategorien der ‚first, second and third wave of WW2 combat films' entspricht, sahen die Zuschauer eine größtenteils idealisierte Sicht auf die US-amerikanische Teilhabe am Krieg. Soldaten waren unnachgiebig heldenhaft, unerschütterlich bei der Erfüllung ihrer Pflicht und fast emotionslos in Bezug auf Tod, Verwundung und Verlust. Emotionalität wurde primär von Minderheitscharakteren gezeigt, die im Verlauf des Films irgendwann sterben mussten, um ihren marginalisierten Status zu betonen. Amerikanische Soldaten wären in dieser Periode des Films nie auf die Idee kommen,

den Einsatz, das Zielbewusstsein und das Heldentum der Armee in diesem Krieg in Frage zu stellen. Die ‚third wave' in der sich auch *To Hell and Back* verorten lässt, war von thematischer Komplexität geprägt, nachdem Filmschaffende begannen, den alliierten Sieg zu überdenken und neu zu verstehen. Hollywood versuchte, die Thematik des Krieges endgültig zu beseitigen und gleichzeitig Fragestellungen der Nachkriegsgesellschaft adressieren. Während eine Vielzahl der Kriegsfilme dieser Ära versuchten, diese Ziele umzusetzen, ließen sich in der Geschichte Audie Murphys jedoch bereits stärkere Absichten propagandistischer Natur erkennen, was in den filmischen Behandlungen des Koreakrieges fortgesetzt wurde (vgl. Bender 5). Murphy verkörperte schlichtweg das Idealbild von amerikanischer Männlichkeit und Soldatentum.

Das folgende Jahrzehnt von 1960 bis 1970, Basingers ‚fourth wave', verschob den Fokus des WW2 Kriegsfilmes auf Detailtreue und aufwändige Nachstellungen. Die Aufmerksamkeit verlagerte sich, illustriert am Beispiel von *The Longest Day*, von der kleinen Soldatengruppe und lokalen Kampfhandlungen hin zum Gesamtbild großer Schlachten. Der ideal dargestellte Mann war nun nicht mehr der Veteran im Fronteinsatz, sondern der Offizier, der die Bürde der Verantwortung trägt und an der Planung aber auch der Umsetzung der Kampfhandlungen beteiligt ist. Dies gab den Wandel innerhalb der Arbeitswelt wieder, der durch den starken Anstieg der ‚white collar workers', der administrativen Büroarbeiter, die das gesellschaftliche Ideal ihrer Zeit darstellten, charakterisiert wurde. Insbesondere Eigenschaften wie Verantwortungsbewusstsein, väterliche Sorge um das Wohl der Soldaten und ein einwandfreier moralischer Kompass wurden in dieser Ära als essenzielle Eigenschaften des idealen Mannes etabliert.

Mit dem weiteren Verlauf der Zeit, dominierte der Vietnamkrieg den gesellschaftlichen Alltag der amerikanischen Gesellschaft, was sich offensichtlich ebenso auf die Filmproduktionen auswirkte. Filmschaffende und deren Publikum wendeten sich von den bisher propagierten Eigenschaften und Überzeugungen ab, Soldaten wurden nicht mehr als selbstlose Kämpfer für Gerechtigkeit dargestellt, sondern ebenfalls als rücksichtslose Plünderer und Gewalttäter, die gleichzeitig töteten und getötet wurden. Die amerikanischen Streitkräfte erlitten nun bemerkbare Verluste und waren bei weitem nicht mehr so effektiv und erfolgreich wie in früheren filmischen Darstellungen. *A Bridge Too Far* ist ein Beispiel dafür wie männliche Emotionalität in den Vordergrund gerückt und simultan zur Ursache bzw. Begleiterscheinung verlorener Schlachten

gemacht wird. Der Strikte Gehorsam und Respekt vor Ranghöheren wird nun häufig abgelehnt bzw. in Frage gestellt und der amerikanische Soldat hebt sich zwar immer noch durch die Kontrastierung mit Nicht-amerikanern ab, wird aber anstelle der früheren Glorifizierung nun auf seine Einfachheit und Grobheit reduziert.

Die neue Ära des WW2 Kriegsfilmes setzte mit dem Ende der 1990er Jahre ein und wurde exemplarisch durch *Saving Private Ryan* vertreten. Anhand dieses Filmes ließ sich beobachten, dass *Ryan* dem etablierten Format des Genres relativ treu blieb und sich großzügig an allerlei Versatzstücken älterer WW2 Kriegsfilme bediente. Nicht mehr von der Selbstzensur betroffen, fiel der Film durch die innovative Zurschaustellung härtester Gewalt und die Frage nach ihrer Rolle in Film und Alltag auf. Aufbauend auf den vorherigen Perioden des Films, sieht das Publikum Männer, die ihre Aufträge kritisch hinterfragen, aber dennoch ihre Pflicht erfüllen. Das inzwischen etablierte Verständnis des ‚neuen Mannes' lässt nun auch Emotionalität in höherem Ausmaß zu, diese bleibt aber nach wie vor ein Risikofaktor für den Soldaten und wird immer noch häufig bestraft. In der Figur des Cpt. Miller werden traditionell männliche und militärische Wertvorstellungen verkörpert, doch am meisten werden die väterliche Fürsorge seinen Männern gegenüber und seine moralischen Grundwerte hervorgehoben. Er ist kein unzerbrechlicher, unantastbarer Muskelprotz wie viele andere Darstellungen hegemonialer Männlichkeit, sondern ein überstrapazierter, verwundbarer Jedermann. *Saving Private Ryan* stellt somit eine zeitgenössischere Form kulturell idealisierter Männlichkeit jener der 1940er Jahre gegenüber. Im modernen WW2 Kriegsfilm werden Soldaten nun als fehlerhafte und schwache menschliche Wesen, die ihre Aufträge hinterfragen präsentiert, aber dennoch werden sie zu maskulinen Helden stilisiert.

Diese menschlichen Eigenschaften der Schwäche, der Fehlerhaftigkeit etc. werden nun von *Fury* in den Vordergrund gerückt. Was Spielberg in *Ryan* bereits zum Thema machte, wurde von Ayer nun zum Leitmotiv erkoren. Die irreparablen psychischen Schäden, die Krieg am menschlichen Geist verursachen kann werden dem Publikum von Beginn an demonstriert. Die Männer in *Fury* sind größtenteils für immer verloren und sehen sich selbst nicht mehr dazu im Stande in die Nachkriegsgesellschaft zurückzukehren. Auch wenn sie, so wie viele der Männer in den zuvor besprochenen Filmen, Heldentaten begehen, heben sie sich nicht mehr dadurch ab. Sie erledigen ihre Aufgaben, nicht mehr mit dem altbekannten Stoizismus eines Audie Murphys oder Col. Vandervoorts, sondern mit augenscheinlicher Gleichgültigkeit und Abgebrühtheit,

die sich über die Jahre im Kriegseinsatz ausgebildet hat. Emotionalität hat wie in *Ryan* tödliche Konsequenzen, führt allerdings im Unterschied zu den älteren analysierten Filmen, nicht mehr zum eigenen Tod. Obwohl sich der Film großzügig an altbekannten Versatzstücken älterer Kriegsfilme bedient, stellt er die traditionelle Verehrung der ‚Greatest Generation' vehementer in Frage als all seine Vorgänger bisher. Doch eine Identifikationsfigur wie Wardaddy beugt sich letztendlich dennoch der alten Hollywoodgepflogenheit und offenbart sich als einer der ‚Guten'.

Es lässt sich somit feststellen, dass die historische Epoche der Produktion massiven Einfluss auf das inhaltlich streng begrenzte Feld des WW2 Kriegsfilmes hat. Von den geopolitischen Hintergründen, der gesellschaftlich wandelbaren Definition und Wahrnehmung von Maskulinität, bis zu den organisatorischen Konstellationen der Filmbranche wirken unzählige Faktoren auf die Darstellung der ‚Greatest Generation' und des ‚Good Wars' ein. Selbstverständlich ließe sich durch eine breitere Filmauswahl ein noch größerer Erkenntnisgewinn erreichen, doch hätte dies das Ausmaß dieser Arbeit gesprengt. Somit lässt sich dieser Text als Ausgangspunkt für eine tiefergreifende Beschäftigung, mit der sich wandelnden Darstellung von Männlichkeit im US-amerikanischen WW2 Kriegsfilm begreifen.

Literaturverzeichnis

Allen, Judith A. “Men Interminably in Crisis? Historians on Masculinity, Sexual Boundaries, and Manhood” Radical History Review 82 (2002) 191-207.

Allison, Tanine. Destructive Sublime: World War II in American Film and Media. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press) 2018.

Alter, Ethan. “Fury duty: David Ayer directs Brad Pitt and company in WWII combat drama” Film Journal International 117/11 (2014) 8f.

Ambrose, Stephen E. “‘The Longest Day’ (1962): “blockbuster” history” Historical Journal of Film, Radio and Television 14/4 (1994) 421-431.

Auster, Albert. “Saving Private Ryan and American Triumphalism” Journal of Popular Film and Television 30/2 (2002) 98-104.

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

Binns, Daniel; Ryder, Paul. “Re-viewing D-Day: The Cinematography of the Normandy Landings from the Signal Corps to Saving Private Ryan” Media, War & Conflict 8/1 (2015) 86-99.

Cohan, Steven. Masked Men: Masculinity and Movies in the Fifties. (Bloomington: Indiana University Press) 1997.

Connel, Raewyn. Masculinities. (Berkeley: University of California Press) 1995.

Cuordileone, Kyle A. “‘Politics in an Age of Anxiety’: Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949–1960” Journal of American History 87.2 (2000) 515-545.

DeBona, Guerric. “Masculinity on the Front: John Huston's ‘The Red Badge of Courage’ (1951) Revisited” Cinema Journal 42/2 (2003) 57-80.

Donald, Ralph R. “Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films” in Men, Masculinity and the Media, Ed. Steve Craig (Thousand Oaks: SAGE Publications) 1992. 124-137.

Dunlap, Robert. "Ordinary Heroes: Depictions of Masculinity in World War II Film." PhD diss., Miami University, 2007.

Eberwein, Robert. The Hollywood War Film. (Chichester: Wiley-Blackwell) 2010.

Gabbard, Krin. “Saving private Ryan's surplus repression” International Journal of Psycho-Analysis 81/1 (2000) 177-179.

Grievson, Lee (ed.); Krämer, Peter (ed.). The Silent Cinema Reader. (London: Routledge) 2004.

Hagelin, Sarah. Reel Vulnerability: Power, Pain, and Gender in Contemporary American Film and Television. (New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP) 2013.

Hasian, Marouf J. “Nostalgic Longings, Memories of the ‘‘Good War,’’ and Cinematic Representations in Saving Private Ryan” Critical Studies in Media Communication 18/3 (2001) 338–358.

Jarvis, Christina S. The Male Body at War: American Masculinity During World War II. (DeKalb: Northern Illinois University Press) 2004.

Jeffords, Susan. The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War. (Bloomington: Indiana University Press) 1989.

Kelly, Ethan. "'To Hell and Back': Audie Murphy and the changing face of the American combat film in the 1950s." in Encounters: Politics, Society, and Culture in the Past, Vol I. ed. Heather Grossbard, Lucy Allen (https://encountersinthepast.wordpress.com/) (2019).

Kimmel, Michael. Manhood in America: A Cultural History. (New York: The Free Press) 1996.

Korte, Helmut. Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. (Berlin: Erich Schmidt Verlag) 2010.

Landon, Phil. „Realism, Genre, and Saving Private Ryan" Film & History 28/3-4 (1998) 58-62.

Lev, Peter. "Filming *The Longest Day*. Conflicting interests" Literature-Film Quarterly, 33/4 (2005) 263-269.

Levine, Steven; Englemeyer, Myrna. "the longest day" Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies, 3/1 (1973) 19-21.

Leyda, Jay. Voices of film experience: 1894 to the present. (New York: Macmillan) 1977.

McKenna, A. T. "Joseph E. Levine and A Bridge Too Far (1977): A Producer's Labour of Love" Historical Journal of Film, Radio and Television, 31/2 (2011) 211-227.

Munteán, László. "Playing in the Ruins of Arnhem: Reenacting Operation Market Garden in Theirs Is the Glory" in Politics and Cultures of Liberation. Ed. Frank Mehring, Hans Bak and Mathilde Roza (2018).

Murphy, Audie. To Hell and Back (New York: Henry Holt and Co) 1949.

Niemi, Robert. 100 Great War Movies. The Real History behind the Films. (Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO) 2018.

Niemi, Robert. History in the Media: Film and Television. (Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO) 2006.

Schatz, Thomas. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. (New York: McGraw Hill) 1981.

Suid, Lawrence. "The Making of The Longest Day" Journal of Popular Film 5/3-4 (1976) 211-232.

Toplin, Robert B. „Hollywood's D-Day From the Perspective of the 1960s and the 1990s: The Longest Day and Saving Private Ryan" Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies, 36/2 (2006) 25-29.

Primärquellen

A Bridge Too Far (Richard Attenborough) 176 Min., Metro Goldwyn Meyer, 1977, DVD.

Fury (David Ayer) 134 Min., Sony Pictures Home Entertainment, 2014, DVD.

Saving Private Ryan (Steven Spielberg) 169 Min., Dreamworks Pictures, Paramount Pictures, 1998, DVD.

The Longest Day (Ken Annakin, et al.) 360 Min., Twentieth Century Fox, 1962, DVD.

To Hell and Back (Jesse Hibbs) 106 Min., Universal, 1955, DVD.

Onlinequellen

American Film Institute. AFI Catalog of Feature Films. A Bridge Too Far. http://catalog.afi.com/Film/56111-A-BRIDGETOOFAR (Aufgerufen am 20.02.2020).

American Film Institute. AFI Catalog of Feature Films. The Longest Day. http://catalog.afi.com/Film/23731-THE-LONGESTDAY (Aufgerufen am 25.01.2020).

Bowles, Scott. Deadline 16.12.2014. 'Fury' Director David Ayer On Finding The Truth In His War Film. https://deadline.com/2014/12/david-ayer-interview-fury-war-films-1201327833/ (Aufgerufen am 18.02.2020).

Brogdon, William. Variety 20.07.1955. To Hell And Back. https://archive.org/details/variety199-1955-07/page/n133 (Aufgerufen am 07.01.2020).

Bullock, Paul. Medium.com. Saving Captain Miller: Spielberg, Private Ryan and the Morality of War. https://medium.com/from-director-steven-spielberg/saving-captain-miller- spielberg-private-ryan-and-the-morality-of-war-55588de70663 (Aufgerufen am 07.02.2020).

Canby, Vincent. The New York Times 16.06.1977. Film: It's a Long War In 'Bridge Too Far'. https://www.nytimes.com/1977/06/16/archives/film-its-a-long-war-in-bridge-too-far.html (Aufgerufen am 31.01.2020).

Crowther, Bosley. The New York Times 05.10.1962. Screen: Premiere of 'The Longest Day': https://www.nytimes.com/1962/10/05/archives/screen-premiere-of-the-longest-dayproduction-by-zanuck-opens-at-the.html (Aufgerufen am 23.01.2020).

Debruge, Peter. Variety 10.10.2014. Film Review: 'Fury'. https://variety.com/2014/film/reviews/film-review-brad-pitt-in-fury-1201324590/ (Aufgerufen am 17.02.2020).

Ebert, Roger. A Bridge Too Far. https://www.rogerebert.com/reviews/a-bridge-too-far-1977 (Aufgerufen am 31.01.2020).

Ebert, Roger. Saving Private Ryan. https://www.rogerebert.com/reviews/saving-private-ryan-1998 (Aufgerufen am 10.02.2020).

Encyclopedia.com. "The American Film Industry in the Early 1950s." History of the American Cinema. https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/american-film-industry-early-1950s (Aufgerufen am 20.02.2020).

Feehan, Conor. Independent.ie 07.06.2006. How we made the best movie battle scene ever. https://www.independent.ie/unsorted/features/how-we-made-the-best-movie-battle-scene-ever-26378208.html (Aufgerufen am 10.02.2020).

Fitzherbert, Henry. Express 12.10.2014. Brad Pitt on new war movie Fury: 'It was set up to break us down, to make us miserable'. https://www.express.co.uk/entertainment/films/521535/Brad-Pitt-war-movie-Fury (Aufgerufen am 18.02.2020).

Gray, Tim. Variety 16.10.2014. 'Fury' Production Design Tanks Up on Authenticity. https://variety.com/2014/artisans/production/fury-production-design-goes-for-authenticity-1201330130/ (Aufgerufen am 18.02.2020).

Grimsley, Mark. MilitaryTimes 08.11.2019. „Audie Murphy made a name for himself in battle and on the screen". https://www.militarytimes.com/military-honor/salute-veterans/2019/11/08/audie-murphy-made-a-name-for-himself-in-battle-and-on-the-screen/ (Aufgerufen am 15.12.2020).

Harrison, Pete S. Harrison's Reports 23.07.1955. „To Hell and Back" with Audie Murphy, Marshall Thompson and Charles Drake. https://archive.org/details/harrisonsreports37harr/page/n137 (Aufgerufen am 07.01.2020).

International Movie Database. A Bridge Too Far. https://www.imdb.com/title/tt0075784/trivia?ref_=tt_trv_trv (Aufgerufen am 29.01.2020).

International Movie Database. Fury. https://www.imdb.com/title/tt2713180/trivia?ref_=tt_trv_trv (Aufgerufen am 20.02.2020).

International Movie Database. Saving Private Ryan. https://www.imdb.com/title/tt0120815/trivia?ref_=tt_trv_trv (Aufgerufen am 10.02.2020).

International Movie Database. The Longest Day. https://www.imdb.com/title/tt0056197/trivia?ref_=tt_trv_trv (Aufgerufen am 25.01.2020).

International Movie Database. To Hell and Back. https://www.imdb.com/title/tt0048729/trivia?ref_=tt_trv_trv (Aufgerufen am 20.12.2020).

Justia. United States v. Paramount Pictures, Inc., 334 U.S. 131 (1948). https://supreme.justia.com/cases/federal/us/334/131/ (Aufgerufen am 15.12.2019).

Maslin, Janet. The New York Times 24.07.1998. FILM REVIEW; Panoramic and Personal Visions of War's Anguish. https://www.nytimes.com/1998/07/24/movies/film-review-panoramic-and-personal-visions-of-war-s-anguish.html (Aufgerufen am 10.02.2020).

McCarten, John. The New Yorker 01.10.1955. "To Hell and Back" https://archives.newyorker.com/?i=1955-10-01#folio=085 (Aufgerufen am 07.01.2020).

Nicholson, Amy. The Village Voice 15.10.2014. WWII Drama Fury Grinds Your Face in It https://www.villagevoice.com/2014/10/15/wwii-drama-fury-grinds-your-face-in-it/ (Aufgerufen am 20.02.2020).

Oliver, Robert. Saving Private Ryan Online Encyclopedia. http://www.sproe.com/s/spr-4.html (Aufgerufen am 10.02.2020).

Reed, Rex. Observer 15.10.2014. David Ayer's World War II Chronicle, 'Fury,' Is a Violent Mortar Round of a Movie. https://observer.com/2014/10/david-ayers-world-war-ii-chronicle-fury-is-a-violent-mortar-round-of-a-movie/ (Aufgerufen am 20.02.2020).

Sarris, Andrew. Observer 27.07.1998. Who Is Spielberg to Claim His Is the Real War? https://observer.com/1998/07/who-is-spielberg-to-claim-his-is-the-real-war/ (Aufgerufen am 10.02.2020).

Siskel, Gene. Chicago Tribune 24.07.1998. HEROIC `RYAN' RINGS TRUE. https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1998-07-24-9807240010-story.html (Aufgerufen am 10.02.2020).

Sweet, Matthew. The Guardian 03.12.2009. To Hell and Back: Real life to reel life. https://www.theguardian.com/film/2009/dec/03/audie-murphy-to-hell-and-back (Aufgerufen am 15.12.2020).

Turan, Kenneth. Los Angeles Times. From the Archives: Review: Spielberg's 'Saving Private Ryan' is a raw and powerful work that overcomes a conventional script. https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-archives-saving-private-ryan-review-20180724-story.html (Aufgerufen am 10.02.2020).

Universal Studios. U.S.S. Forrestal - 01.09.1955. https://archive.org/details/1955-09-01_USS_Forrestal (Aufgerufen am 12.12.2019).

Variety Staff. Variety 31.12.1961 https://variety.com/1961/film/reviews/the-longest-day-1200420071/ (Aufgerufen am 23.01.2020).

Waxman, Olivia B. Time 05.06.2019. What's the Most Accurate D-Day Movie? Here's What 3 Movies Got Right—and Wrong https://time.com/5600203/d-day-movies/ (Aufgerufen am 25.01.2020).

Weiler, Abe H. The New York Times 23.09.1955. 'To Hell and Back'. https://www.nytimes.com/1955/09/23/archives/to-hell-and-back.html (Aufgerufen am 07.01.2020).

Wormser, Richard. Jim Crow Stories – U.S. in World War II (1941-45). https://www.thirteen.org/wnet/jimcrow/stories_events_ww2.html (Aufgerufen am 20.12.2020).

Kurzfassung

In der vorliegenden Arbeit wird die Darstellung von Männlichkeit und Soldatentum in US-amerikanischen Spielfilmen über den Zweiten Weltkrieg behandelt. Anhand von Kortes systematischer Filmanalyse wird untersucht, ob und wie sich der historische, geopolitische und gesellschaftliche Kontext im Verlauf der letzten 70 Jahre auf diese Darstellungen auswirkt. Ebenso wurde die zeitgenössische Rezeption der Filme anhand von Sekundärliteratur herausgearbeitet, um etwaige intendierte oder unbeabsichtigte Effekte der Produktionen auf das Publikum beschreiben zu können. Durch die Analyse relevanter Schlüsselszenen wurden relevant erscheinende Eigenschaften stereotypen männlichen Verhaltens hervorgehoben, um einen historischen Längsschnitt bilden zu können. Dieser zeigt letztendlich, dass kontinuierliche Veränderungen in der Darstellung der ‚Greatest Generation' feststellbar sind und diese insbesonders durch die jeweiligen militärischen Konflikte, in welche die Vereinigten Staaten jeweils verwickelt waren, beeinflusst wurden.

Abstract

This paper is investigating changes within the representation of masculinity and soldiery in US WW2 combat films. For this purpose, Korte's systematic analysis of film was chosen to identify, if and how the changing historical, geopolitical, and social contexts influenced the depictions of manhood over the past 70 years. In addition, secondary literature was utilized to factor in the contemporary critical and popular reception of the films and their deliberate and/or unintended effects on the audience. By analyzing several key scenes, relevant characteristics of stereotypical depictions of masculinity were emphasized in order to create a historical longitudinal observation. This observation shows, that constant changes in the depiction of the 'greatest generation' are noticeable and that these are particularly influenced by the different military conflicts in which the United States of America were and still are involved.