



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Wenn Geschichte zur Geschichte wird:
Die HBO-Miniserie BAND OF BROTHERS
als modernes Dokudrama

Verfasser

Christian Simon

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Doz. Dr. Clemens K. Stepina

Das Dokudrama-Genre ist lebendiger denn je, und findet vielfältigen Einsatz in der zeitgenössischen Fernsehproduktion. Hierbei haben die Traditionen und Konventionen des klassischen fiktionalen Films, wie auch die modernen Erzählstrategien des Event-Fernsehens starken Einfluss auf das Dokudrama, wie es sich heute präsentiert. Im Streben nach Authentizität bei dem gleichzeitigem Anspruch, ein Publikum zu unterhalten, ist der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit – die von Steven Spielberg und Tom Hanks produzierte Miniserie BAND OF BROTHERS – ein wegweisendes Beispiel für das moderne Dokudrama und letztlich für die Art und Weise, wie aus historischer Geschichte eine filmische wird.

Für ihre wertvolle Unterstützung bedanken möchte ich mich bei Clemens K. Stepina, dem Betreuer dieser Arbeit, wie auch bei Tobias Ebbrecht, der mich mit dem Dokudrama-Genre bekannt gemacht und bei der Recherche unterstützt hat.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern, für ihr Vertrauen, ihre Unterstützung und ihre Geduld. Sowie Susanne Löhnert, für ihre Besonnenheit und die vielen guten Worte zwischen Bitburg, Wien und Mainz.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	7
I. Theoretische Grundlagen	11
I.1. BAND OF BROTHERS als Dokudrama	11
I.1.1. Zur grundlegenden Definition	11
I.1.2. Historische Beglaubigung: Woher stammt die Geschichte?	14
I.1.3. Re-Kreation und filmische Repräsentation von Wirklichkeit	18
I.1.4. Zur Historiografie	23
I.1.5. Dramatisierung und Methoden der Aufbereitung	25
I.2. BAND OF BROTHERS als klassischer Kriegsfilm	27
I.2.1. Der <i>World War II Combat Film</i>	27
I.2.2. Der Infanteriefilm und seine Helden	28
I.2.3. Kriegsfilm als Schnittstelle unterschiedlicher Genres	33
I.2.4. Der <i>Why-We-Fight</i> -Gedanke	37
I.2.5. Zur Gefühlslogik des Melodramas	40
II. Die Methodik der Dokudramatisierung in BAND OF BROTHERS	43
II.1. Über diese Analyse	43
II.2. Episodenanalyse	45
II.2.1. „Currahee“	45
II.2.2. „Day of Days“	50
II.2.3. „Carentan“	53
II.2.4. „Replacements“	58
II.2.5. „Crossroads“	63
II.2.6. „Bastogne“	67
II.2.7. „The Breaking Point“	71
II.2.8. „The Last Patrol“	75
II.2.9. „Why We Fight“	79
II.2.10. „Points“	83
II.3. Auswertung	89

III. Das moderne Dokudrama	95
III.1. Kriegsfilm und modernes Event-Format	95
III.1.1. Historisches Event-Fernsehen in Deutschland	95
III.1.2. Immersionsstrategien und Wahrnehmungsräume	97
III.1.3. Das Gefühl des Dabeiseins	101
III.2. Sinnstiftung und kollektives Gedächtnis	104
III.2.1. Re-Dramatisierung von Geschichte	104
III.2.2. Statt Helden: Opfer und Überlebende	106
III.3. Schlussbemerkung	112
 Quellen- und Literaturverzeichnis	 117
Abstract	122
Lebenslauf des Verfassers	123

Einleitung

BAND OF BROTHERS, produziert von Steven Spielberg und Tom Hanks, und 2002 ausgezeichnet mit sechs Emmy Awards und dem Golden Globe als „Best Mini-Series or Motion Picture Made for Television“, gilt heute als eine der wegweisenden Produktionen der jüngeren US-Fernsehgeschichte. Mit einem Team bestehend aus Autoren, Regisseuren und ausführenden Produzenten entwickelte der US-Pay-TV-Sender HBO gemeinsam mit der BBC und Steven Spielbergs Produktionsfirma DreamWorks ein komplexes und vielschichtiges Dokudrama zum Zweiten Weltkrieg, das sich über zehn in etwa einstündige Episoden erstreckt. Mit einem Budget von 120 Millionen US-Dollar – und einer Werbekampagne im Wert von weiteren 15 Millionen US-Dollar – war BAND OF BROTHERS zum Zeitpunkt der ersten Ausstrahlung 2001 die teuerste Produktion eines TV-Senders in den USA (oder irgendwo sonst auf der Welt) überhaupt.¹

Interessant ist BAND OF BROTHERS als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand aus mehreren Gründen. Zum einen steht die Miniserie in der Tradition des 1998 durch Steven Spielbergs SAVING PRIVATE RYAN wiederbelebten Genres des Hollywood-Kriegsfilms. Zum anderen arbeitet BAND OF BROTHERS mit den Mitteln und Methoden des modernen Dokudramas, welches sich zu gleichen Teilen auf die Konventionen des dramatischen wie auch des dokumentarischen Filmemachens beruft. BAND OF BROTHERS ist hierbei keine „Doku-Fiktion“, wie sie auch in Deutschland Eingang in die zeitgenössische TV-Praxis gefunden hat. Aufgrund der realen Interviews mit Zeitzeugen, welche einer mit Schauspielern inszenierten Spielhandlung voranstehen, strebt BAND OF BROTHERS nach einer Authentizität, welche die Erlebnisse und Erfahrungen der beteiligten Soldaten im Zweiten Weltkrieg nacherlebbar machen soll.

Hauptbezugspunkt der Miniserie ist die gleichnamige Buchvorlage von Historiker Stephen E. Ambrose von 1992, welche mit Zeitzeugeninterviews die historische Reise einer Fallschirmjäger-Kompanie nachzeichnet, von ihrer Ausbildung in den USA bis zum Kriegseinsatz in Europa.² Die Verankerung der Spielhandlung in der historischen Realität

¹ Vgl. hierzu Bill Carter: „On Television; HBO Bets Pentagon-Style Budget on a World War II Saga“. The New York Times, 03.09.2001. <http://www.nytimes.com/2001/09/03/business/on-television-hbo-bets-pentagon-style-budget-on-a-world-war-ii-saga.html> (14.04.2010)

² Die in dieser Arbeit verwendete Ausgabe: Stephen E. Ambrose: *Band of Brothers. E Company, 506th Regiment, 101st Airborne from Normandy to Hitler's Eagle's Nest*. London, Sydney: Simon & Schuster, 2001. (Erstauflage 1992.)

ist ein großer Einflussfaktor der inhaltlichen Argumentation, welche die Miniserie als Dokudrama im Laufe der zehn Episoden entwickelt. Dass die Ambition des Nacherlebens von Geschichte und Geschehnissen eng verbunden ist mit Inszenierungstechniken und Erzählweisen des klassischen und modernen Kriegsfilms, macht BAND OF BROTHERS überdies als Untersuchungsgegenstand interessant.

Diese Arbeit widmet sich BAND OF BROTHERS aus verschiedenen Betrachtungswinkeln.

Kapitel I. soll zunächst eine Übersicht zum theoretischen Hintergrund des Dokudrama-Genres liefern und anhand grundlegender Texte – insbesondere der von Derek Paget und Steven N. Lipkin – die HBO-Miniserie zwischen den verschiedenen dokudramatischen Ansätzen verorten. Thematisiert werden in diesem Zusammenhang auch Fragen zum Erzählmodus der Oral History sowie zur filmischen Repräsentation von Wirklichkeit.

Anschließend soll sich der Miniserie von Seiten des klassischen Kriegsfilms genähert und dortige Konventionen und wiederkehrende Motive auf BAND OF BROTHERS bezogen werden. Wichtige Grundlagen liefern hier insbesondere Hermann Kappelhoffs Ideen zum modernen Kriegsfilm und Jeanine Basingers Studie zum *World War II Combat Film*. Interessant werden hier auch genreübergreifende Erzählmotive des klassischen Kriegsfilms sein, anhand derer auch die Nähe des Genres zum Melodrama nachvollzogen werden soll.

In Kapitel II. werden die theoretischen Grundlagen zu Dokudrama und Kriegsfilm in einer Analyse der zehn Einzelepisoden von BAND OF BROTHERS Anwendung finden. Aufgabe dieser Analyse wird es sein, nachzuvollziehen, wie die Miniserie auf dramaturgischer und inhaltlicher Ebene funktioniert und mit welchen Erzählmitteln und –motiven sie arbeitet – sowohl in Bezug auf die einzelnen Episoden, aber auch im Hinblick auf eine übergeordnete Seriendramaturgie. Weiteres Ziel der Analyse wird zudem, zentrale Themen und Konflikte herauszuarbeiten und diesbezüglich von der Miniserie vertretene moralische Positionen zu benennen.

Im abschließenden Kapitel III. sollen die Erkenntnisse der Analyse in den Kontext eines modernen Dokudramas eingebettet werden, welches sich zunehmend als Event-Format präsentiert und auch Bezüge zum aktuellen politischen und gesellschaftlichen Geschehen besitzt. Zum einen soll hier die Verwandtschaft von BAND OF BROTHERS zum „historischen Event-Fernsehen“ in Deutschland, beschrieben von Tobias Ebbrecht, angesprochen werden. Zum anderen sollen hierzu passend die modernen, um eine vielschichtige Beteiligung des Zuschauers bemühten Inszenierungsweisen moderner

Produktionen wie *BAND OF BROTHERS* und *SAVING PRIVATE RYAN* diskutiert werden. Grundlage dieser Diskussion sind Ideen und Texte von Tobias Ebbrecht und Hermann Kappelhoff, sowie von Robin Curtis, Drehli Robnik und Thomas Elsaesser.

Die theoretischen Ausführungen in dieser Arbeit wie auch den Analyseteil wird eine Besprechung zu *BAND OF BROTHERS* der Dokudrama-Theoretiker Derek Paget und Steven N. Lipkin begleiten, deren Interpretation und Lesart der Miniserie an vielen Stellen Eingang in die Argumentation dieser Arbeit gefunden hat.

Aufgabe und Ziel dieser Arbeit im Gesamten ist es, nachzuvollziehen, wie das vermeintliche Gegensatzpaar aus „Doku“ und „Drama“ in *BAND OF BROTHERS* zusammenarbeitet, um eine historische Geschichte in eine filmische zu übertragen. Die Art und Methodik moderner Dokudramatisierung wird ausführlich zu besprechen sein, wie auch der Einsatz dramatischer wie dokumentarischer Konventionen in der Inszenierung. Letztlich ist es ein Ansatz dieser Arbeit, Derek Paget beim Wort zu nehmen wenn er schreibt, es sei eines der Hauptmerkmale des Dokudramas, eine Diskussion über sich und seine Form zu provozieren.³

³ Vgl. Derek Paget: *No other way to tell it. Docudrama/dramadoc on television*. Manchester: Manchester University Press, 1998. S. 62.

I. Theoretische Grundlagen

I.1. BAND OF BROTHERS als Dokudrama

I.1.1. Zur grundlegenden Definition

Der Begriff „Dokudrama“ umfasst ein weites Feld. Als Hybridform aus Dokumentation und Spielfilm lassen sich unter dem Begriff alle Produktionen zusammenfassen, die sich mit dem Begleitsatz „Based on a true story“ schmücken. Um eine Beschreibung von Steven N. Lipkin zu verwenden, Dokudramen „ride the fence between narrative and documentary, blending the strategies of both, belonging wholly to neither.“⁴ Das Dokudrama erstreckt sich von diversen Ausprägungsformen der Dokumentation bis hin zum auf Tatsachen beruhenden, klassischen Spielfilm. Mehr noch als in der konventionellen Dokumentation konfrontiert das Dokudrama, da es noch eindeutiger von den Erzählmustern des fiktionalen Films durchzogen ist, mit Fragen nach der Repräsentation von Wirklichkeit. Was gezeigt wird, wie etwas gezeigt wird, in welchen Kontext etwas gebettet wird und auch, was „Wirklichkeit“ im Film überhaupt ist. Das Vage und oft das Unbestimmte des Dokudramas als Genre insgesamt – und was die hier zu untersuchenden Ebenen der Produktion und Rezeption angeht –, lässt oftmals viel Spielraum für mögliche Lesarten und Interpretationen. Lipkin beschreibt die Qualität des Dokudramas als Kombinationsform aus Dokumentation und Drama:

Docudrama argues with the seriousness of documentary to the extent that it draws upon direct, motivated resemblances to its actual materials. As fictions, docudramas offer powerful, attractive persuasive arguments about actual subjects, depicting people, places, actions, and events that exist or have existed.⁵

Gerade diese Fusion vom Fakt und Fiktion macht das Dokudrama interessant – und, laut Lipkin, machtvoll: Das Dokudrama argumentiert auf Basis von Fakten, jedoch mit den Methoden und dramatischen Codes einer fiktionalen Erzählung. Das wirft natürlich

⁴ Steven N. Lipkin: *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002. S. X.

⁵ Ebda. S. 4.

Fragen auf. Um die HBO-Miniserie *BAND OF BROTHERS* jedoch eingangs in diesem weiten Feld der auf wahren Begebenheiten beruhenden Filme genauer zu verorten, bietet sich die Einteilung nach Derek Pagets 1998 veröffentlichten „Codes and Conventions“ an. Als grundlegende Definition scheint die „Drama-documentary“ passend:

Drama-documentary uses the sequence of events from a real historical occurrence or situation and the identities of the protagonists to underpin a film script intended to provoke debate about the significance of the events/occurrence. The resultant film usually follows a cinematic narrative structure and employs the standard naturalist/realist performance techniques of screen drama. If documentary material is directly presented at all, it is used in a way calculated to minimise disruption to the realist narrative.⁶

In *BAND OF BROTHERS* findet sich, Pagets Definitionsvorschlag entsprechend, eine real-historische Begebenheit, die anhand von real-historischen Personen erzählt wird; jedoch inszeniert mit den Techniken des *screen drama*. Die Zusammensetzung der Serie folgt dabei einem einfachen Konzept: Einleitend sprechen Zeitzeugen – als *talking heads* – über ihre Erlebnisse als US-Infanterie-Soldaten im 2. Weltkrieg, welche daraufhin in der Spielhandlung nacherzählt werden. In dieser Spielhandlung, welche den Hauptteil im *sequencing*⁷ der zehn Einzelepisoden ausmacht, entwickelt die Serie zwei Storyebenen: Das Portrait der „Easy Company“ und ihrer Reise – von der Ausbildung in den USA bis zum Kriegsende in Europa – fungiert als „Mikro-Story“, die in Bezug gesetzt wird zu einer übergeordneten Storyebene, dem größeren Kontext der US-Army und der US-Beteiligung am Zweite Weltkrieg – der „Makro-Story“.⁸ Durch diese Einbettung ist es möglich, eine komplexe Geschichte anhand einer kleineren, leichter handhabbaren zu erzählen oder zumindest einen Einblick in diese zu ermöglichen. John Corner beschreibt dies, auch wenn er sonst nicht unkritisch über dramatische Re-Inszenierungen im TV spricht, als die mögliche Kapazität dieser „Dramatisierungen“: „to ,bring us close‘ to the local human detail within the larger themes and sphere of action being addressed.“⁹

⁶ Derek Paget: *No other way to tell it*. S. 82. Der Begriff der „Drama-documentary“ ist hier in Abgrenzung von „Documentary dramas“ (fiktive Geschichte zur Illustration einer historischen Begebenheit) und den „Factions“ (reale Events/Charaktere in fiktiver Geschichte) zu sehen.

⁷ Mit *sequencing* bezeichnet Steven N. Lipkin das Arrangieren von unterschiedlichem Bildmaterial (Dokumentarisch, Spielfilm) im Dokudrama. Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 24-25, 29.

⁸ Vgl. zu den Verhältnissen von Mikro- und Makro-Story, Paget: *No other way to tell it*. S. 62.

⁹ John Corner: *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1996. S. 35.

Wenn man sich die portraitierte Kompanie und ihre Reise anschaut, wird auch recht schnell deutlich, warum sich gerade ihre Geschichte zur filmischen Nacherzählung eignet: Die „Easy Company“ war bei der Landung der Alliierten in der Normandie dabei, bei der Operation „Market-Garden“ in Holland, sie war maßgeblich am Aufhalten der deutschen Ardennenoffensive in Belgien beteiligt, entdeckte in Landsberg ein Außenlager des KZ-Komplex Dachau und stürmte nach Hitlers Selbstmord das Kehlsteinhaus („Eagle's Nest“¹⁰) auf dem Obersalzberg bei Berchtesgaden. Die Stationen der realen Reise der Kompanie ermöglichen der filmischen Umsetzung eine thematische Behandlung zahlreicher unterschiedlicher Aspekte des Zweiten Weltkriegs – was die Einbettung der „Mikro-Story“ in die „Makro-Story“ auf breiter Basis ermöglicht. Wichtig ist festzuhalten, dass all dies als Entwicklungsgeschichte anhand einer weitgehend gleichbleibenden Personengruppe erzählt wird, was – wie sich zeigen wird – das dramatische Potenzial der Spielhandlung steigert.

Als ebenso entscheidend wie die eigentliche Reise, stellen sich die Typologie der ausgewählten Protagonistengruppe und ihre Relevanz im Kontext der alliierten Streitkräfte dar. Bei den portraitierten US-Soldaten handelt es sich einerseits um Fallschirmjäger des 506. Parachute Infantry Regiment (PIR) der 101st Airborne, einer neu gegründeten Eliteeinheit in den US-Streitkräften, die im 2. Weltkrieg erstmalig zum Einsatz kam. Zum anderen sind die Soldaten Freiwillige – normale Bürger, die sich zum Kriegsdienst und zum Einsatz bei den Fallschirmjägern freiwillig meldeten. Dass die portraitierten Charaktere keine eingezogenen Soldaten waren, wird in der Handlung wie im dramatischen Coding von zentraler Bedeutung. Sie sind *citizen soldiers*.¹¹ Und, um auf die von Derek Paget genannten grundlegenden Charakteristika des Dokudramas Bezug zu nehmen, sie werden dargestellt als normale Menschen in einer außergewöhnlichen Situation, sowie als Protagonisten der Nacherzählung einer Begebenheit von internationaler Bedeutung.¹²

¹⁰ Bei Ambrose findet sich hier eine Verwechslung. Das „Eagle's Nest“ findet sich bei ihm übersetzt als „Adlershorst“ [sic!]. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 264. Gemeint ist hier aber das Kehlsteinhaus, Teil des Obersalzberg-Komplexes mit Adolf Hitlers „Berghof“, das im englischsprachigen Ausland, also auch in *BAND OF BROTHERS*, „Eagle's Nest“ genannt wird – jedoch nicht zu verwechseln ist mit dem „Führerhauptquartier Adlerhorst“ bei Bad Nauheim im Taunus. Vgl. auch: <http://www.kehlsteinhaus.de> (05.01.2010)

¹¹ Stephen E. Ambrose thematisiert die freiwilligen „Bürgersoldaten“ auch in den späteren Veröffentlichungen *D-Day. June 6, 1944. The Climactic Battle of World War II*. und dem bezeichnend betitelten Nachfolger *Citizen Soldiers. The US Army from the Normandy Beaches to the Surrender of Germany*.

¹² Der Fokus auf „ordinary citizens“ wie auch die Nacherzählung von internationalen Begebenheiten finden sich in Pagets Grundlagen zum Dramadoc/docudrama. Vgl. Paget: *No other way to tell it*. S. 61.

I.1.2. Historische Beglaubigung: Woher stammt die Geschichte?

Im Vorwort zu „Band of Brothers“ (Auflage von 2001) schreibt Stephen Ambrose, wie sehr ihn die Bemühungen der Produzenten Steven Spielberg und Tom Hanks beeindruckten, bei der Verfilmung „akkurat“ vorzugehen.¹³ Doch wie ist das zu verstehen, „akkurat“ in Bezug auf was? Auf die historische Wirklichkeit? Auf „Geschichte“? Und wenn ja, auf welche Geschichte oder vielmehr, auf wessen? So scheint zu Beginn dieser Arbeit wichtig, die historischen Quellen der Verfilmung – also auch die Quellen von Stephen Ambrose‘ Buchvorlage – herauszustellen. Diese nachzuvollziehen ist grundlegend, um die Argumentation der Miniserie insgesamt einordnen zu können.

Historische Beglaubigung, die Verankerung der filmischen Argumentation in der Wirklichkeit, ist im Dokudrama grundlegend. Doch was genau tut BAND OF BROTHERS, damit der Zuschauer glaubt, es handele sich bei dem Gezeigten um eine „wahre Begebenheit“? Nicht nur macht die Miniserie kein Geheimnis aus der Herkunft ihrer Geschichte, viel mehr wird dies offen ausgestellt und das noch vor den Title Credits. Schnell ist klar, bei BAND OF BROTHERS handelt es sich um einen Zeitzeugenbericht. Die bereits angesprochenen, der Spielhandlung vorangestellten Interviewsequenzen mit den Mitgliedern der Easy Company erfüllen mehrere Funktionen zugleich: Einerseits etablieren sie die Spielhandlung, in dem sie die jeweils zu behandelnden Themen der Episoden (von denen später ausführlich die Rede sein wird) vorwegnehmen. Andererseits dienen sie der historischen Beglaubigung. Wenn das Bild ins Schwarze ausblendet, die Screen-Caption in weißer Schrift Ort und Zeit des nun zu Sehenden anzeigt, und die Handlung im Begriff ist, einzusetzen, dann besteht beim Zuschauer kein Zweifel, dass nun die Geschichte dieser gerade Interviewten erzählt wird. An dieser Stelle zusätzlich ein ‚Dieser Film beruht auf wahren Begebenheiten‘ oder einen ähnlich klingenden Hinweis einzublenden, würde angesichts der bedacht berichtenden älteren Herren, die hier ihre Geschichte erzählen, nahezu höhnisch wirken – und wird auch nicht gemacht. Doch warum ist das so?

In ihren Ausführungen zur Oral History in Deutschland bespricht Judith Keilbach dieses in Deutschland erst Ende der 1970er Jahre – und damit fast zwanzig Jahre später als in

¹³ Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 13.

den USA – aufgetretene Novum in der Geschichtsschreibung als „demokratische Intervention in die bisherigen Praktiken der Geschichtswissenschaft“, die sich jedoch als nicht frei von methodologischen Problemen erwies.¹⁴ Laut Keilbach ist die Untersuchung der Glaubwürdigkeit von Zeugenaussagen für eine faktenorientierte Geschichtsschreibung unumgänglich. Zeitzeugeninterviews müssten – wie andere Dokumente auch – einer Quellenkritik unterzogen werden. Berichte von Zeitzeugen galten in Deutschland aufgrund der NS-Vergangenheit lange Zeit als wenig glaubwürdig, da sie stark von Verdrängungs- und Entschuldigungsstrategien gekennzeichnet schienen, beziehungsweise waren.¹⁵ Auch wenn es sich im Fall von *BAND OF BROTHERS* um US-Amerikaner und nicht um Deutsche handelt, so stellt sich also auch hier die Frage: Wie glaubwürdig sind die Interviewten? Oder andersherum gefragt: Welchen Grund hätte man, den Veteranen aus dem Zweiten Weltkrieg nicht zu glauben? Zumindest auf den ersten Blick: Keinen natürlich. Denn sie, die Soldaten im Bild, waren dabei und wir, die Zuschauer, im Regelfall nicht.¹⁶ Die emotionale Einbindung der Zuschauer ist laut Judith Keilbach ein beliebtes Ziel zeitgenössischer TV-Produktionen: Die Sichtbarkeit des Erinnerungsprozesses bei den Interviewten, sowie die nichtverbalen Verhaltensweisen wie Schweigen und Körpersprache, gelten als „Garant der Authentizität“ und bürgen sozusagen für die Glaubwürdigkeit der verbalen Aussagen.¹⁷ Keilbach bespricht in diesem Zusammenhang eine Verschiebung im Einsatz von Zeitzeugen zwischen den Anfängen in den 1960er und 70er Jahren zu heute. Wo diese früher zur Beglaubigung von Fakten eingesetzt wurden – „in emotional distanzierter Weise“ – machen sie heute „Erfahrungsdimensionen von Geschichte nachvollziehbar [...], indem sie die Zuschauer mit ihren Emotionen affizieren“.¹⁸

In *BAND OF BROTHERS* findet sich, wie im dokudramatischen Regelfall, eine Überlagerung dieser beiden Funktionen. Einerseits dienen die einleitenden Zeitzeugeninterviews selbstverständlich der Beglaubigung der darauffolgend präsentierten Geschehnisse. Andererseits sorgt die von Keilbach genannte, mögliche Ausrichtung der Programme auf emotionale Affizierung vor allem in späteren,

¹⁴ Vgl. Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit Verlag, 2008. S. 193.

¹⁵ Ebda. S. 194-195.

¹⁶ Der Umstand, dass in absehbarer Zeit alle Augenzeugen des Zweiten Weltkriegs verstorben sein werden und was dies für die filmische Repräsentation bedeutet, wird auch thematisiert in Derek Paget, Steven N. Lipkin: „‘Movie-of-the-Week‘ docudrama, ‘historical-event‘ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. In: *New Review of Film and Television Studies* Vol. 7. London: Routledge, 2009. S. 94.

¹⁷ Vgl. Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*. S. 197.

¹⁸ Ebda. S. 198.

emotionaleren Interviewpassagen über die Kriegsrealität und Verluste und Entbehrungen für eine emotionale Bindung zum Zuschauer. So ist es auch gerade die Kombination und die Aufeinanderfolge im Sinne einer Steigerung der Emotionalität der Interviewten im Laufe der Serie, die dafür Sorge trägt, dass es keinerlei Anlass gibt, den Zeitzeugen keinen Glauben zu schenken.

Doch was, wenn man diese Überlegung nicht bei den tatsächlichen Personen ansetzt, sondern bei der Art und Weise, wie ihre Aussagen in diesen einleitenden Interviewpassagen präsentiert werden. Denn was auffällt: Die einzelnen Aussagen der Soldaten sind jeweils nur sehr kurze Eindrücke, meist nur wenige Sekunden lang, die sozusagen zu einem Einleitungs-Clip zusammengeschnitten und arrangiert werden – und dies geschieht vor dem Hintergrund eines jeweils in der Spielhandlung der Episode zu behandelnden Themas, also ganz klar zielorientiert. An dieser Methodik des Dokudramas wird – im Kleinen – deutlich, was später, bei der Untersuchung der Serie insgesamt von enormer Wichtigkeit sein wird: das Prinzip der Auswahl.¹⁹ Welche Aussagen ausgewählt, welche möglicherweise weggelassen oder nur halb eingebaut werden, und wie das Ausgewählte schließlich präsentiert wird, ist schon bei der Betrachtung des episodeneinleitenden Interviewteils von Bedeutung. Die aneinandergereihten Aussagen und Aussagenschnipsel wirken in ihrer Summe nicht unbedingt wie eine bunte Mischung verschiedenster Meinungen und Anekdoten. Vielmehr wirken sie wie eine Rede; sie ergänzen sich und nehmen Bezug aufeinander, ergeben eine homogene Einheit. Die Zeugen sprechen offenkundig von denselben Begebenheiten und gemeinsamen Erfahrungen – auch wenn das Arrangement dieser Schnipsel offensichtlich ist. Die Montage ist bewusst und zielgerichtet, und genau diese Offenheit projiziert sich auf die widerspruchsfreien Aussagen der Zeitzeugen: Sie sprechen wie mit einer Stimme, nicht wie zwanzig und mehr. Bestärkt wird dieser Eindruck durch den Umstand, dass die Zeitzeugen bis zu den Schlussminuten der letzten Episode namenlos bleiben.²⁰ Das vermehrt in der Serie abgehandelte Thema der Wichtigkeit des Kollektivs, des Zusammenhaltens und der titelgebenden Bruderschaft, wird bereits in der Art der geschickten Montage dieser einleitenden Interviewsequenzen deutlich.

¹⁹ Bei Keilbach findet sich diese Auswahl als „Auswahl der verwertbaren Passagen“. Vgl. Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*. S. 199.

²⁰ Die gesamte Miniserie abschließend „verrät“ die Screen-Caption am Ende der zehnten und letzten Episode, welche Filmfigur – deren Name dem Zuschauer bereits aus der Spielhandlung bekannt war – sich hinter dem *talking head* des Interviewteils verbirgt.

Doch auch hier gibt es keinen Grund, eine Manipulation – denn nichts anderes wären mutwillig irreführende und verfremdete Interviewpassagen – zu vermuten und die Aussagen anzuzweifeln. Natürlich gilt in den Interviews nach wie vor die Emotionalität als Garant für Authentizität. Es sind zahlreiche Zeitzeugen, doch ihr Erleben war (und ist bis heute) ein kollektives.²¹ Im Arrangement der Einzelzeugnisse entsteht, wenn man es so nennen will, eine kollektive Subjektivität. Ihre Geschichte ist eine homogene und gemeinschaftliche, und als diese ist ihre Perspektive subjektiv. Judith Keilbach schreibt über den Einsatz von Zeitzeugen im Dokumentarfilm, dass durch sie kein ‚objektiver‘ Gesamtüberblick geliefert würde, sondern „Geschichte über ihre jeweils konkrete Bedeutung für einzelne Personen, d.h. in subjektiver Perspektive, zugänglich [macht]“.²² BAND OF BROTHERS arbeitet genau mit dieser subjektiven Perspektive, was auch in direktem Zusammenhang zur emotionalen Affizierung des Zuschauers zu verstehen ist. Durch die Zeitzeugeninterviews und die homogene Art ihrer Präsentation ist von vornherein klar, dass es sich hier um die Rekonstruktion von subjektivem Erleben einer geschlossenen Gruppe handelt. Hiermit ist auch erklärt, warum sich im Fall von BAND OF BROTHERS ein Disclaimer oder Verweis auf zugrundeliegende ‚wahre Begebenheiten‘ erübrigt: Im Selbstverständnis der Serie *ist* dies schlicht und ergreifend die ‚wahre Begebenheit‘ – die Zeitzeugen produzieren ihre Quellen, wie Keilbach es erwähnt, selbst.

BAND OF BROTHERS will natürlich zeigen, was diese Menschen erlebt haben. Treffender wäre vielleicht zu sagen, BAND OF BROTHERS will zeigen, *wie* diese Menschen die geschilderten Situationen erlebt haben. Die Rekonstruktionen sind Verlebendigungen von Zeitzeugenerinnerung und damit auch eine Inszenierung dieser. Dass dies nicht ohne Bezug zur historischen Wirklichkeit bleibt, und BAND OF BROTHERS natürlich von diesem Bezug lebt, ist offensichtlich. Und natürlich, polemisch gesprochen, würde eine Lüge durch ihre zwanzigfache Wiederholung nicht wahrer. Doch durch den Modus des Zeitzeugeninterviews und den von Judith Keilbach herausgestellten Status der Subjektivität stellt sich die Frage nach dem Realitätsbezug von Beginn an gar nicht; zumindest nicht, wenn es um die Zeitzeugen geht.

Und damit ist ein Thema angesprochen, das noch über diese Problematik hinausreicht.

²¹ Man bedenke allein die zahlreichen Veteranentreffen – thematisiert in den Specials der BAND OF BROTHERS DVD – auf denen die Kriegsgeschichten immer wieder einander erzählt werden.

²² Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*. S. 196.

I.1.3. Re-Kreation und die filmische Repräsentation von Wirklichkeit

Im Folgenden soll der größere Kontext der Darstellung von Geschichte im Spielfilm angesprochen werden. Auch wenn es hier nur beim „Ansprechen“ bleiben kann, denn das Dokudrama ist als solches nur ein Teil der übergeordneten Debatte um den Dokumentarfilm und dessen Methoden, Wirklichkeit im Film zu reproduzieren.²³ Insbesondere im Dokudrama kann es zu komplexen Bezugsverhältnissen kommen, wenn unterschiedliches Bildmaterial – zum Beispiel Interviews, Archivmaterial, nachgestellte Szenen, et cetera – gleichzeitig in einem Film Verwendung finden. Ein Darstellungsmodus, der insbesondere dann komplex und kompliziert wird, wenn die Herkunft der verwendeten Bilder nicht oder nur schwer nachzuvollziehen und entsprechend schwer einzuordnen ist.²⁴ Bei *BAND OF BROTHERS* jedoch handelt es sich in der Spielhandlung, wie festgestellt, um eine eindeutige Rekonstruktion ohne Verwendung von Archivbildern, welche klar von den einleitenden Interviewszenen abgetrennt ist. Zu Verwirrungen kann es also diesbezüglich nicht kommen. Beim Betrachten der Dokumentardebate ist es dennoch sinnvoll, sich vorwiegend auf jene Aspekte zu konzentrieren, die sich mit dem Bereich der Nachinszenierungen befassen.

Diese nachgestellten Szenen, von John Corner „re-creation“ genannt, resultieren in variantenreichen Mischformen aus Drama und Dokumentation, deren kennzeichnendes Merkmal auch gleich stärkster Diskussionspunkt und ein Hauptaspekt dieser Arbeit sein wird – die Dramatisierung. Über jene hält Corner begrifflich Grundlegendes fest:

In any discussion of documentary ‘dramatisation’, it is important to register straight away the difference between using the term ‘drama’ to indicate the exciting, intensive character of an event [...] and as indicating *enactment*.²⁵

Dass diese beiden Bedeutungen der „Dramatisierung“ eine gewisse Verwandtschaft aufweisen, verdeutlicht Corner an späterer Stelle.²⁶ Dass mit „Drama“ und

²³ Ein prominentes und viel zitiertes Buch zu diesem Thema ist Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

²⁴ Vgl. zu filmischen Rekonstruktionen, die dank moderner Computertechnik wie Archivbilder aussehen sollen: Tobias Ebbrecht zum deutschen TV-Film *DRESDEN*. In: „History, Public Memory, and Media Event: Codes and Conventions of Historical Event-Television in Germany“. In: Siân Nicholas, Tom O’Malley, Kevin Williams [Hg.]: *Reconstructing the Past. History in the Mass Media 1890-2005*. London, New York: Routledge, 2008. S. 107-109. Vgl. auch Tobias Ebbrecht, Derek Paget: „Historical Event-Television: Codes and Conventions of the ‘New Docudrama’“. A Position Paper for the 2007 Visible Evidence XIV panel: ‘Historical Event-Television: Popular Docudramatization of History in Europe Since 1990’.” S. 8.

²⁵ Corner: *The art of record*. S. 32.

„Dramatisierung“ hier aber nicht die Dramatik eines Events gemeint ist, sondern dessen zielorientierte Aufbereitung scheint für diese Untersuchung wichtig. Hier geht es um den aktiven Eingriff von Produzentenseite, der in der Regel mit bekannten Techniken des Erzählens bewerkstelligt wird. Corner beschreibt dieses *enactment* durchaus kritisch als: „the bringing to documentary work of the scripting, acting and directorial approaches of fiction.“²⁷ Durch den Einfluss der Erzähltechniken des fiktionalen Films entsteht eine individuelle Hybridform aus Dokumentation und Drama. Diese Hybridformen sind oft nicht generalisierbar, die jeweiligen Filme und die zur Anwendung kommende Hybridform aus Doku und Drama müssen in der Regel individuell betrachtet werden.

Corner fasst seine Fragen zum Verhältnis zwischen Wirklichkeit und filmischer Repräsentation in vier grundlegenden Problemstellungen („issues“) zusammen. Die erste, „The ‘referentiality‘ issue“, fragt nach der generellen Ausrichtung der Re-Kreation: „What tightness of relationship does the programme claim with real events? Is it using a ‘based on’ licence or attempting as faithful as possible a ‘reconstruction’?“²⁸ Die zweite Problemstellung schließt sich hier an: „The ‘representation‘ issue. How does the programme look and sound? Is there an attempt to imitate the codes of documentary and thereby generate (if only ‘in play’) reportage values?“²⁹

BAND OF BROTHERS strebt – wie zweifelsfrei festgestellt – mit der Spielhandlung eine Rekonstruktion der Ereignisse an, was sich auch auf die Repräsentation überträgt: Zwar wird über zur Anwendung kommende dokumentarische Praktiken – wie beispielsweise der Einsatz von Handkameras und deren Bezug zu dokumentarischen *vérite*-Aufnahmen und weitere auf Realismus angelegte Inszenierungsweisen – in einem späteren Kontext noch zu sprechen sein.³⁰ Doch sind diese in BAND OF BROTHERS nicht notwendigerweise im Sinne einer klassischen Dokumentation oder einer TV-Reportage zu deuten.

Nun bietet sich an, einen Blick auf die Quellen dieser Rekonstruktion zu werfen: Die gleichnamige Buchvorlage „Band of Brothers“ (1992) von Stephen E. Ambrose erreichte internationalen Bestsellerstatus.³¹ Der 2002 verstorbene Historiker und Universitäts-

²⁶ Vgl. Corner: *The art of record*. S. 34.

²⁷ Ebda.

²⁸ Ebda. S. 42.

²⁹ Ebda.

³⁰ Corner bespricht die *vérite*-Ästhetik zwar ausführlich im dokumentarischen Kontext, doch ist ihre Anwendung (Handkameras, etc) in den letzten Jahren eher den Immersionsstrategien des modernen fiktionalen Films zuzuschreiben. Vgl. diese Arbeit, Kapitel III.1.3.

³¹ So zumindest steht es auf dem Cover der hier verwendeten Taschenbuch-Ausgabe von 2001.

Professor für Geschichte Ambrose begründete das „National D-Day Museum“³² in New Orleans und war Direktor des „Eisenhower Center“ – im Rahmen von dessen Oral History Programm Ambrose 1988 die ersten Interviews mit Veteranen der später im Film portraitierten Easy Company machte.³³ Insgesamt nennt Ambrose in den „Acknowledgments and Sources“ am Ende von „Band of Brothers“ folgende Quellen:³⁴

- Interviews mit fast allen noch lebenden Soldaten der Easy Company (einzeln und im Gruppengespräch, meist persönlich aber auch am Telefon)
- Auf Ambrose‘ Bitten niedergeschriebene Kriegsmemoiren von zehn Soldaten (deren Umfang zwischen zehn und zweihundert Seiten variiert)
- Briefe, Tagebücher und Zeitungsartikel, die Ambrose sammelte
- Interviews mit französischen Bürgern, die zur Zeit des E-Company-Einsatzes dort gelebt haben
- Interview mit Friedrich August Freiherr von der Heydte, Kommandeur des Fallschirmjägerregiment 6 der deutschen Wehrmacht in der Normandie³⁵
- Briefe von Private David Webster an seine Eltern, sowie das noch vor seinem Tod fertig gestellte Manuskript seiner Memoiren
- Als „unverzichtbare“ Grundlage seiner Recherchearbeit führt Ambrose gesondert zwei Buchveröffentlichungen an: Das vom 506. Parachute Infantry Regiment im Jahr 1945 veröffentlichte Scrapbook der Kompanie „Currahee!“, sowie „Rendezvous with Destiny“ von Leonard Rapport und Arthur Northwood, das ihm „the big picture plus facts, figures, details, atmosphere, and more“ lieferte.

Diese Grundlagen von Ambrose‘ Recherche sind so eindeutig wie sie schwammig sind. Eines jedenfalls wird offensichtlich: Woher welcher Fakt, welches Zitat und welche Anekdote stammt, ist im Fall von Ambrose‘ Buch – und innerhalb der Grenzen der Oral History – vielleicht noch halbwegs nachzuvollziehen. Was jedoch die filmische Umsetzung angeht, sind genaue Abstammungen nicht mehr auszumachen. Viele der vom Eisenhower Center archivierten Memoiren erschienen mittlerweile, nach dem Erfolg von „Band of Brothers“ und der HBO-Verfilmung, als eigenständige, überarbeitete

³² Welches seit 2002 „National World War II Museum“ heißt und entsprechend erweitert wurde. Vgl. auch: <http://www.nationalww2museum.org> (28.04.2010)

³³ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 309.

³⁴ Alle entnommen aus: Ebda. S. 310-311.

³⁵ Bei Ambrose als Colonel Frederick von der Heydte. Vgl. Ebda. S. 77 ff.

Memoiren³⁶, sodass inmitten dieser kollektiven Subjektivität der gemeinsamen Kriegserlebnisse selten genaue Abstammungen des Erzählten auszumachen sind. Problematisch wird diese Quellenlage auch im Hinblick auf eine wissenschaftliche Untersuchung der Verfilmung. Ambrose schreibt über die Arbeit am Drehbuch:

They [Tom Hanks, Steven Spielberg] sent me scripts for each of the episodes. They paid attention to my comments and suggestions—although I must say that in no way I am a scriptwriter. [...] They also sent scripts to the leading personalities in the story. And they interviewed the men of Easy Company to get new information from them. Even more, the actors began calling the men they were portraying.³⁷

Zusätzlich zu den Quellen des Buches schufen sich die Produzenten Hanks und Spielberg durch Eigenrecherche sozusagen neue, eigene Quellen, unabhängig von der Buchvorlage, was sich für einen Buch-Film-Vergleich durchaus als Nachteil herausstellen kann. Hier wird klar: In Streit- oder Zweifelsfällen – und die wird es beim Abgleich der Miniserie mit den Konventionen des klassischen Kriegsfilms geben – wird nie vollends zu klären sein, woher die Geschichte letztlich stammt. Jedes Detail der Verfilmung einer historischen Quelle – oder zumindest einer Zeitzeugenaussage – zuzuordnen, ist im vorliegenden Fall von Oral History nur schwer und insbesondere bei dieser erweiterten Quellenlage praktisch unmöglich.

Um, dies abschließend, aber noch ein Mal zur Buchvorlage zurückzukehren, sei Ambrose‘ Selbstverständnis als Autor und damit auch sein Verständnis von historischer Wahrheit angesprochen. Ambrose schreibt über sein Buch „Pegasus Bridge“ (1985):

I decided not to show the manuscript to Maj. John Howard [...] or any other of the thirty British gliderborne troops I had interviewed. [...] The veterans had frequently contradicted each other on small points, and very occasionally on big ones. Not one of them would have accepted what I had written as entirely accurate, and I feared that, if they saw the manuscript, I'd be in for endless bickering over when this or that happened, or what happened, or why it happened.

³⁶ Unter anderem veröffentlicht:

- Dick Winters, Cole C. Kingseed: *Beyond Band of Brothers. The War Memoirs of Dick Winters*. New York: Berkeley Caliber, 2006.
- William Guarnere, Edward Heffron, Robyn Post: *Brothers in Battle, Best of Friends*. New York: Berkeley Caliber, 2007.
- Don Malarkey, Bob Welch: *Easy Company Soldier*. St. Martins Press, 2008.
- Lynn Compton, Marcus Brotherton: *Call of Duty*. New York: Berkeley Caliber, 2008.
- sowie das Ambrose als Manuskript vorgelegene und später mehrfach als Buch veröffentlichte: David Kenyon Webster: *Parachute Infantry*. New York: Dell/Random House, 2008.

³⁷ Vorwort (2001). Ambrose: *Band of Brothers*. S. 13.

I felt that it was my task to make my best judgment on what was true, what had been misremembered, what had been exaggerated by the old soldiers telling their war stories, what acts of heroism had been played down by a man too modest to brag on himself.³⁸

Ambrose beschließt seine Haltung zu seiner Rolle als Autor entsprechend: „In short, I felt that although it was their story, it was my book.“³⁹

Doch zu „Band of Brothers“, das Ambrose wenige Jahre später schrieb und bei dem die Rahmenbedingungen zu Wahrheit, Über- und Untertreibung aller Wahrscheinlichkeit nach ähnlich gelagert gewesen sein dürften, änderte sich diese Einstellung und Ambrose entschied, das Manuskript von den Interviewten gegenlesen zu lassen:

I have received a great deal of criticism, corrections and suggestions in return. [...] This book is, then, very much a group effort. We do not pretend that this is the full history of the company, an impossibility given the vagaries of memory and the absence of testimony from men killed in the war or since deceased. But we do feel that, through our constant checking and rechecking, our phone calls and correspondence, our visits to the battle sites, we have come as close to the true story of Easy Company as possible.⁴⁰

Ambrose stellt seine Person als Autor hinter der Gemeinschaftsleistung, diese Geschichte zu erzählen, an. Die Ausrichtung dieser Quellenlage wird nicht zuletzt durch diese Erklärung deutlich: Ambrose‘ „Band of Brothers“ ist, wie auch die Verfilmung stilistisch erkennen lässt, Erinnerung und kollektive Subjektivität – und als diese Gemeinschaftsarbeit will sie auch gelesen werden. So ist die dritte von John Corners Problemstellungen zur „Re-creation“ zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu beantworten:

The ‘manipulation‘ issue. [...] The charge is made that viewers are encouraged to give truth status to unsubstantiated or purely imaginary elements, and, furthermore, that the communicative, affective power of the dramatic treatment is likely to install accounts in the mind of the viewer with force and depth.⁴¹

Der Gedanke der „Manipulation“ impliziert schon rein begrifflich einen schwerwiegenden Vorwurf. Und wie sich bei der Untersuchung der Methoden der Dokudramatisierung noch zeigen wird, ist dies kein hier wirklich passender Begriff. Vielmehr aber wird in dieser Arbeit zu analysieren sein, wie die Miniserie als Dokudrama

³⁸ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 311.

³⁹ Ebda.

⁴⁰ Ebda. S. 312.

⁴¹ Corner: *The art of record*. S. 42-43.

arbeitet und funktioniert – und als Basis, als Verankerung der Geschichte in der Wirklichkeit, müssen die als kollektive Erinnerung präsentierten, und schwer zuzuordnenden Aussagen der Zeitzeugen dienen.

I.1.4. Zur Historiografie

Der Gedanke der Manipulation bezieht sich auch auf eine Verwertbarkeit der filmischen Rekonstruktionen im Hinblick auf ihre Nützlichkeit für Historiografie: Kann das Dokudrama Geschichte mit der Beweiskraft eines Dokumentarfilms wiedergeben? Steven N. Lipkin versucht in diesem Streitfall eine Lanze für das argumentative Dokudrama zu brechen, in dem er sich für die Rekonstruktion („re-creation“) ausspricht und sich damit ziemlich direkt gegen die von Dokumentartheoretiker Bill Nichols postulierte Doku/Fiktion-Unterteilung wendet. Lipkin fasst zusammen:

Nichols's work develops three reasons to preclude nonindexical representations [Rekonstruktionen, nachgestellte Szenen] from the arena of historical discourse. First, re-created material allows a false connectedness to the world. Second, re-creation is indexically linked to the present, rather than the past it purports to represent. Third, given the nature of its “evidence,” dramatic re-creation can only interpret, rather than argue.⁴²

Dieser von Nichols getroffene Ausschluss aus dem historischen Diskurs trifft das Dokudrama, welches sich zu einem Gutteil auf dokumentarischen Anspruch und Rekonstruktion beruft, natürlich hart. Lipkin entkräftet Nichols' Unterscheidung, indem er auch dem Dokumentarfilm jene Basis des „indexikalischen Beweises“ nimmt, welche Nichols für diesen gegenüber der Rekonstruktion beansprucht. Doch nimmt Lipkin dem Dokumentarfilm dabei nicht seine historiografische Daseinsberechtigung, er betont stattdessen die Eigenart von Film als Medium und die Subjektivität des Kamera-Blicks: „Is an index an absolute kind of sign? Can indexical representation be partial? Is a photograph the same kind of index as a thermometer?“⁴³

Lipkin zitiert zu diesem Zweck den Historiker Robert Rosenstone: „[D]ocumentary is never a direct reflection of an outside reality, but a work consciously shaped into a narrative which – whether dealing with past or present – creates the meaning of the

⁴² Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 35.

⁴³ Ebda. S. 36.

material being conveyed.“⁴⁴ – Oder anders gesagt: Dokumentarfilm ist auch Film, es findet wie im Spielfilm (und selbst in der Fotografie) schon auf der Ebene des Bildkaders eine Auswahl statt. Lipkin führt hierzu an, jegliche Filmaufnahmen seien so gesehen immer technischer „Manipulation“ unterworfen,⁴⁵ und eine Frage nach indexikalischer Signifikation sei folglich immer die Frage nach dem Grad der Direktheit des Verweises.⁴⁶ Und diese Direktheit ist beim Film eben nie unmittelbar gegeben, sie bleibt immer der Art der Repräsentation und dem Kontext, in den man sie bettet, unterworfen. Film mag also generell kein indexikalischer Beweis sein, doch muss das nicht heißen, dass Filmbilder historiografisch nutzlos sind. Lipkin beschließt:

Docudrama, with its narrative form and evidence dram from dramatic reconstruction, may not offer the “sober“ discourse of a strictly nonfiction mode. The value of its advocacy, however, still deserves to be judged on the quality of its evidence and logic, rather than to be dismissed altogether from the arena of historical discourse because its consumption as narrative precludes its status as rhetoric.⁴⁷

Lipkin widerspricht Nichols in dem Sinne, dass das Dokudrama sehr wohl wie der von Nichols „Diskurse der Sachlichkeit“ geadelte Dokumentarfilm im Stande ist, sachlich zu argumentieren und es damit wert ist, zumindest bedingt in den historiografischen Diskurs einbezogen zu werden. Lipkin spricht jedoch an, dass der Grad von *evidence* und *logic* variieren kann, weshalb Entscheidungen der Verwertbarkeit individuell getroffen werden müssten. Lipkin schreibt hierzu: „Docudramas may argue hypothetically but still offer arguments based on evidence. Re-creation has its basis in historical reality, allowing a wide range of degrees of proximity to its original source.“⁴⁸

Dass Lipkin hier die „original source“ betont, ist insbesondere für *BAND OF BROTHERS* von großer Bedeutung: Die ‚Originalquellen‘ der Miniserie sind eben jene Aussagen der Soldaten, beziehungsweise ihre in Stephen Ambrose‘ Buch als „group effort“ zusammengetragene kollektive Erinnerung.

Und wenn Ambrose schreibt, ihn beeindrucke, wie „akkurat“ Tom Hanks und Stephen Spielberg bei ihrer Verfilmung vorgegangen seien, dann wird hier klar: Ambrose spricht

⁴⁴ Robert Rosenstone: *Visions of the Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. S. 33. Zitat übernommen aus Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 36.

⁴⁵ Diese meint Lipkin auch ganz grundlegend: „camera angle, height, and distance; film stocks; lens selection; etc.“ Vgl. Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 37.

⁴⁶ Vgl. Ebda.

⁴⁷ Ebda.

⁴⁸ Ebda.

von „akkurat“ in Bezug auf die Nähe der Verfilmung zur Originalquelle, dem Zeugenbericht. Dies ist als Grundlage jeder weiteren Untersuchung festzuhalten und nicht mit dem Absolutheitsanspruch einer „historischen Wirklichkeit“ gleichzusetzen. „Truth has become a matter of proximity“, um eine Aussage Steven Lipkins in Bezug auf die indexikalische Beweiskraft von Bildmaterial auszuleihen.⁴⁹ Es kann immer nur eine Annäherung an die „Wahrheit“, beziehungsweise an die historische Wirklichkeit, stattfinden. Dies gilt für den Einsatz von Zeitzeugen und die Prüfung ihrer Aussagen, wie auch für deren filmische Umsetzung. Wenn die Verfilmung eine Rekonstruktion von Erinnerungen ist, dann sollten diese Erinnerungen auch der Maßstab einer Frage nach Umsetzungstreue sein. Dass das letztendliche Produkt wiederum eine Annäherung an die tatsächliche historische Wirklichkeit ist, führt wiederum zu interessanten Fragestellungen bezüglich der Effekte des modernen Dokudramas.

I.1.5. Dramatisierung und Methoden der Aufbereitung

Hier stellen sich nun folgende Fragen: Wie sind diese Rekonstruktionen aufgebaut? Woraus bestehen sie, was kennzeichnet *BAND OF BROTHERS* im Speziellen? Zentraler Aspekt ist hier, wie bereits angesprochen, die sogenannte Dramatisierung. Von John Corner als „enactment“ beschrieben, ist die Dramatisierung ein klassischer Bestandteil des dokudramatischen Filmemachens und abzutrennen vom Begriff der „Dramaturgie“. Einer Dramaturgie folgt auch ein ausschließlich aus Archivmaterial bestehender Dokumentarfilm. Die Dramatisierung geht über die Dramaturgie im Sinne einer Abfolge hinaus, steht für den aktiven Eingriff in das Material und prägt den Film letztlich noch grundlegender, da hier das Verhältnis des Dokudramas zu seinem real-historischen Referenten zum Tragen kommt. Letztlich ist es die Art der Dramatisierung, welche die spezifischen Hybridformen aus Doku und Drama im Dokudrama bedingt.

Derek Paget benennt in seinen „Codes and Conventions“ grundlegende Strategien des Dokudrama-Genres, historische Wirklichkeit in eine filmische Narrative zu übertragen.

Compositing meint das Arrangieren von „real-world individuals“, um sie als Figuren in eine dramatische Handlung einzuarbeiten.⁵⁰ *Telescoping* beschreibt dagegen das Arrangieren von realhistorischen Begebenheiten in eine und zu einer Narrative.⁵¹

⁴⁹ Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 36.

⁵⁰ Vgl. Paget: *No other way to tell it*. S. 77.

⁵¹ Vgl. Tobias Ebbrecht, Derek Paget: „Historical Event-Television: Codes and Conventions of the 'New Docudrama'“. S. 4. Und vgl. zum Thema „Editing Out“ auch Paget: *No other way to tell it*. S. 78.

Hiermit verbunden ist natürlich auch die Dramaturgie des Films. Beides sind Strategien der erzählerischen Verdichtung, die – eingefasst im bereits angesprochenen *sequencing* von Interviewmaterial und Spielhandlung – zur Strukturierung des Programms beitragen. Diese Strategien zu untersuchen und nachzuvollziehen, wie sie bei *BAND OF BROTHERS* zwischen Buchvorlage und Verfilmung zum Einsatz kommen, soll Aufgabe des zweiten Hauptkapitels dieser Arbeit sein. An dieser Stelle sei aber zunächst eine Sorge angesprochen, die Steven Lipkin in seiner Genrestudie „Real Emotional Logic“ anführt: „The risk of re-creational historical storytelling becomes the foregrounding of emotion (rather than idea) characteristic of melodrama.“⁵² – was sich natürlich auch auf die historiografische Nützlichkeit eines Films bezieht. Die Basis sind die Fakten und Zeitzeugenaussagen, darauf aufbauend findet sich die Rekonstruktion der Ereignisse im Sinne einer zu vermittelnden Idee. Sich dem „Risiko“ einer Bevorzugung des Fiktionalen und den möglichen Folgen anzunähern, soll Aufgabe des nächsten Abschnitts sein.

⁵² Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 40.

I.2. BAND OF BROTHERS als klassischer Kriegsfilm

I.2.1. Der World War II Combat Film

Die zehn einzelnen Episoden von BAND OF BROTHERS sind so angelegt, dass sie jeweils Ausschnitte der real-historischen Reise der Easy Company rekonstruieren – wobei die Einzelepisoden sowohl als in sich geschlossen, aber auch als Teil des Gesamten konzipiert wurden. Die Charaktere und Figuren wurden arrangiert (mit den Strategien des *compositing* und *telescoping*), und folgen bei BAND OF BROTHERS wie in Derek Pagets Konventionen zum Dokudrama einer dramatischen „cinematic narrative“. Und in dieser Spielhandlung ist BAND OF BROTHERS ohne Zweifel ein klassischer Kriegsfilm. Oder genauer definiert, ein „World War II Combat Film“, wie Jeanine Basinger den klassischen Hollywood-Kriegsfilm in ihrer gleichnamigen Genrestudie von 1986 benennt. Zur Einführung lohnt es sich, Basingers einleitende Worte zu zitieren – hier die der Neuauflage ihrer Studie von 2003:

For Hollywood, the combat film is perfect. It provides ready-made conflicts that are easily simplified and clarified – and reversed. (They’re bad, we’re good; or we’re bad, they’re good; or we’re all bad, that’s life; or we’re all good underneath, and *that’s* life.) It has multiple opportunities for action, explosion, and the old audience favorite, violence. It can provide small dramatic moments within larger, even greater drama. It is fundamentally visual, stripped down, not requiring fancy speeches or long flights of dialogue, yet it also affords an opportunity for great and eloquent speeches that can win Oscars. It brings its own credibility, since it is based in reality.⁵³

Schon hier zeigt sich die Verwandtschaft von Dokudrama und klassischem Kriegsfilm: Einerseits findet sich in Basingers Vorwort die von Derek Paget genannte Strategie der Mikro- und Makro-Story wieder („small dramatic moments within larger, even greater drama“), andererseits die faktische Basis als Verankerung der Filme in der historischen Wirklichkeit. Auch besitzen beide „Genres“ mit dem Zweiten Weltkrieg einen großen gemeinsamen, filmhistorischen Bezugspunkt: Das argumentative Dokudrama fand dort Verwendung – unter anderem in Form von „home front films“⁵⁴ – und auch der heute

⁵³ Jeanine Basinger: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. Middleton: Wesleyan University Press, 2003 (Erstauflage Columbia University Press, 1986). S. XII.

⁵⁴ Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. X.

bekannte Kriegsfilm entstand zu dieser Zeit und in diesem historischen Kontext.⁵⁵ Dennoch distanziert Basinger ihre Untersuchungen von nicht-fiktionalem Material wie Newsreel-Footage oder „combat documentaries“. Ihre Studie gilt trotz der historischen Basis den rein fiktionalen Geschichten, nicht dem Dokudrama. Sie untersucht vorwiegend Filme aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs und der Zeit umgehend danach. Doch wie sich zeigen wird, unterscheiden sich die Filme von damals nicht sonderlich von den heutigen – betrachtet man die Grundbestandteile der Geschichten. *BAND OF BROTHERS*, Produktionsjahr 2001, ist dabei Teil eines Revivals im Kriegsfilm-Genre, dessen Ursprung (und Wiedergeburt) Jeanine Basinger in einem Film sieht, an dem die *BAND OF BROTHERS*-Produzenten Spielberg und Hanks ebenfalls beteiligt waren – *SAVING PRIVATE RYAN* (1998).

It [*SAVING PRIVATE RYAN*] put war's issues, iconography, and attitudes – not to mention its generic formula – back on the screen [...] Its success, both critical and commercial, generated pro and con arguments, and brought focus once again to the genre. Certainly the new wave of combat films that are moving onto our screens would not have happened without Spielberg and *Saving Private Ryan*.⁵⁶

Basinger ergänzte deshalb die Neuauflage ihrer Studie von 2003 um ein Kapitel über *SAVING PRIVATE RYAN*. Die ebenfalls ergänzte Filmografie (inklusive zahlreicher Besprechungen) von Jeremy Arnold im Anhang der Studie berücksichtigt zwar *BAND OF BROTHERS* als *Combat Film* des Jahrgangs 2001, geht aber über die bloße Nennung nicht hinaus – was man aufgrund der überdeutlichen Parallelen beider Produktionen, auch was eine mögliche filmhistorische Positionierung angeht, durchaus als unterrepräsentiert empfinden kann. Im Folgenden soll *BAND OF BROTHERS* nun aus einem zweiten Blickwinkel, dem des fiktionalen Kriegsfilms, betrachtet werden. Und es bietet sich an, Jeanine Basingers Untersuchungen als Leitfaden des Vergleichs heranzuziehen.

I.2.2. Der Infanteriefilm und seine Helden

Basinger benennt drei Grundformate des Kriegsfilms: Land, Luft, Wasser – was im US-Kriegsfilm die entsprechenden Protagonisten Navy (U-Boote, Flugzeugträger, Zerstörer), Air Force (Jagdflugzeuge, Bomber, Versorgungsflieger) und Army/Infantry (Marines,

⁵⁵ Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 13. Zwar existierten Kriegs- und Kampfszenen im Film bereits vor dem Zweiten Weltkrieg, doch nicht als das heute bekannte Kriegsfilm-Genre.

⁵⁶ Ebda. S. XIII.

Rangers, Soldaten zu Fuß) bedeutet. Eine erste generelle Zuteilung trifft Basinger auch im thematischen Feld dieser Grundformate: „[T]he navy film tells the story of the domestic lives of military men and the air force film that of the problems men have in the chain of command”⁵⁷ – Den Infanteriefilm, zu dem auch *BAND OF BROTHERS* zählt, benennt Basinger dagegen als „truest and purest combat format“, denn dort ginge es um die Darstellung unmittelbarer Kampfhandlungen.⁵⁸ Basinger macht dies an den Räumen fest, in denen sich die Soldaten im Film bewegen, wenn gerade keine aktiven Kampfhandlungen stattfinden. Im Gegensatz zu Navy- und Air-Force-Filmen bewegen sich die Protagonisten des Infanteriefilms immer in „combat spaces“: Schützengräben, Zelte oder Wälder nahe der Front; es sind Räume ohne Rückzugs- oder Fluchtmöglichkeiten.⁵⁹ Diese selten (wenn überhaupt) unterbrochene Nähe zum Kampfgeschehen und die damit einhergehende Gefahrensituation spiegelt sich im Grundformat wider: Die Infanterie kämpft auf dem Land und es geht darum, diesen umkämpften Boden als Territorium zu gewinnen und zu erobern, zu besetzen und zu verteidigen.⁶⁰ Im Unterschied zu den Navy- und Air-Force-Filmen nennt Basinger: „[T]he men in tanks, subs, and planes fight the mechanized war, and the man on foot fights the old war.“⁶¹

Beide Hanks/Spielberg-Produktionen lassen sich nach Jeanine Basinger ziemlich genau im Feld des Infanteriefilms verorten, wie auch in den dortigen Story-Mustern: In *SAVING PRIVATE RYAN* findet sich eine klare Kombination von *journey* und *last stand*, den Grundformen einer Kriegsfilmhandlung, was – mit der Suche nach James Ryan und der anschließenden Verteidigung der Brücke in Ramelle im Finale des Films – den typischen Elementen einer Infanteriefilm-Erzählung entspricht.⁶² Diese klassisch fiktionale Handlungsstruktur ist auch der Tatsache geschuldet, dass sich *SAVING PRIVATE RYAN* in der Haupthandlung der Geschichte nicht unbedingt auf historische Fakten stützt, sondern in erster Linie einer fiktiven Narration folgt – welche wiederum feststellbare, klassische

⁵⁷ Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 20.

⁵⁸ Gefolgt von U-Boot-Filmen, Navy- und Air Force Filmen. Vgl. Ebda.

⁵⁹ Vgl. Ebda. Navy-Filme spielen in „domestic spaces“ wie Kajüten. Air Force-Filme in „professional spaces“ wie Büros.

⁶⁰ Vgl. hierzu Drehli Robnik: „In dieser Hinsicht lässt sich der *WWII combat film* mit jenen Hollywood-Genres vergleichen, die ‚Landnahme‘ als Narrativisierung von Raum ritualisieren; das für den klassischen Western typische Geschichtsstiftungsprojekt der Umwandlung von Wüste in Garten und von Land in Rechtsstaat wird im Kriegsfilm allerdings auf die erlebte Gegenwartsdauer von Orientierung in der Landschaft reduziert.“ Zitiert nach Drehli Robnik: „Bewegung im erschwerenden Mittel. Zum Medienbegriff filmischer Landschaften anhand des amerikanischen Kriegsfilms“. In: Barbara Pichler, Andrea Pollach [Hg.]: *Moving Landscapes. Landschaft und Film*. Wien: Synema, 2006. S. 136.

⁶¹ Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 19.

⁶² Vgl. Ebda. S. 17-20.

Konventionen beinhaltet. *BAND OF BROTHERS* beinhaltet ebendiese Grundtypen, doch orientiert sich die Dramaturgie hier deutlich an der real-historischen Chronologie der Ereignisse – was Auswirkungen hat: Die *journey* ist hier die gesamte, episodenübergreifend erzählte Reise der Easy Company. Der *last stand* findet sich nicht konventionell im Finale der Dramaturgie, sondern in der sich über zwei Episoden erstreckenden Schlacht in den Wäldern von Bastogne, in Form eines *climactic battle* – einer entscheidenden Schlacht⁶³ – als Mittelpunkt der Seriendramaturgie. Laut Jeanine Basinger stellt der *climactic battle* eigentlich den Höhepunkt eines klassischen Kriegsfilms dar – was im Fall von *SAVING PRIVATE RYAN* auch zutrifft. Doch bei *BAND OF BROTHERS* gilt die entscheidende Schlacht mit der darauffolgenden Eroberung der Stadt Foy lediglich als Höhepunkt der Kampfhandlungen, nicht aber als Höhepunkt in der gesamten Seriendramaturgie. Dies lässt sich zwar möglicherweise darauf zurückführen, dass *BAND OF BROTHERS* als Serie grundsätzlich anders funktioniert als ein Film. Durch die Parallelen an anderer Stelle scheint es aber auch naheliegend, dass *BAND OF BROTHERS* über die Darstellung des Krieges hinaus weitere Absichten verfolgt.

Der dokumentarische Ansatz von *BAND OF BROTHERS* und dessen Einfluss auf die dramatische Handlung ist hier eindeutig. Derek Pagets Theorie des *Drama-documentary* folgend, geben die real-historischen Events die Eckpfeiler der Filmhandlung vor. Ähnliches gilt für die klar erkennbare Zusammensetzung der Protagonistengruppe. Die in *BAND OF BROTHERS* portraitierte Easy Company ist – wie im ersten Teil dieses Kapitels angesprochen – eine Fallschirmjäger-Kompanie, dabei zugleich eine Eliteeinheit mit Spezialaufträgen, sowie Freiwillige („citizen soldiers“), was den Bezug zum normalen Bürger wahrt.⁶⁴ Dass bei einer Kompaniestärke von über 160 Mann Charaktere ausgewählt und herausgegriffen werden müssen, scheint zum Zweck einer dramatischen Verfilmung, bei welcher der Zuschauer – wie auch in Bezug auf das Dokudrama festgestellt – eine Beziehung zu den Figuren aufbauen soll, naheliegend. Dennoch tauchen fast alle von Stephen Ambrose interviewten Zeitzeugen im Film als Figuren auf; die International Movie Database (IMDb.com) listet knapp sechzig Easy Company Soldaten namentlich als Charaktere,⁶⁵ was aus Sicht eines konventionellen Dramas eine beachtliche Zahl bedeutet, letztlich aber auch auf den dokumentarischen Anspruch der

⁶³ Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 69.

⁶⁴ „Gewöhnliche Menschen in einer außergewöhnlichen Situation“, um eine der von Derek Pagets genannten, grundlegenden Konventionen des Dokudramas erneut zu zitieren. Vgl. Anm. 12.

⁶⁵ IMDb.com „Band of Brothers“ (2001). <http://www.imdb.com/title/tt0185906/> (05.01.2010)

Serie zurückzuführen ist. Die Protagonistengruppe im klassischen *World War II Combat Film* ist dagegen kleiner, umfasst ein gutes Dutzend Soldaten und ist dementsprechend keine Kompanie, sondern eine Einheit (Unit/Squad).⁶⁶ Basinger charakterisiert die Protagonisten des klassischen Kriegsfilms als „group of men of unrelated types, with varying ethnic and socioeconomic backgrounds“.⁶⁷ Worauf Drehli Robnik aufbaut und die Gruppe als „nationale[n] *melting pot*“ im Sinne einer filmischen Reflektion der bestehenden US-Gesellschaft innerhalb der Kampfeinheit definiert.⁶⁸ Robnik führt dies – im Zusammenhang seiner Argumentation zu Landschaft und Kriegsfilm – weiter aus: „Räumlich-lebensweltliche Trennungen zwischen Front und Heimat, zwischen Herkunftsmilieus und Haltungen werden integrationsrituell innerhalb der *unit*, der Einheit, selbst diskursiviert und eingearbeitet.“⁶⁹ Diese betreffen in *BAND OF BROTHERS* die Abstammung der Soldaten (italienisch, spanisch, irisch), ihre Religion (jüdisch, katholisch, protestantisch), ihre besuchte Universität (Yale, Harvard), oder ihre Heimatstädte innerhalb der USA (Philadelphia, San Francisco).

Auch hier lässt sich festhalten: viele der von Basinger genannten, klassischen Charaktermotive finden sich in der Protagonistengruppe von *BAND OF BROTHERS* wieder. Doch greift erneut der dokumentarische Ansatz. Zwar deckt sich die Figurenauswahl der Verfilmung (aus dem Repertoire der Buchvorlage, beziehungsweise der historischen Realität) durchaus mit den von Basinger genannten Konventionen. Doch geschieht dies nicht in der Art oder dem Ausmaß, dass man anhand dieser Gemeinsamkeiten zur fiktionalen Konvention den Vorwurf der Manipulation erheben könnte. Nicht zuletzt weil in *SAVING PRIVATE RYAN*, dem engen Verwandten von *BAND OF BROTHERS*, die klassischen Charaktere wesentlich schablonenhafter sind und fast eins-zu-eins der von Basinger als klassisch festgestellte *Combat Film* Gruppe entsprechen.⁷⁰

Wichtig ist laut diesen auch, einen „Helden“ zu definieren, der die Protagonistengruppe anführt.⁷¹ *BAND OF BROTHERS* findet diesen klar in der Figur Richard Winters, der im Laufe des Krieges zum Kommandeur der Easy Company und später des Bataillons

⁶⁶ Jeanine Basinger untersucht die Mitglieder der „ersten“ Gruppe in *BATAAN* (1943) und ihre Funktionen, wie auch die Reihenfolge in der sie sterben. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 47-53.

⁶⁷ Ebda. S. 68.

⁶⁸ Robnik: „Bewegung im erschwerenden Mittel“. S. 136. Anmerkung: Aufgrund der Rassentrennung der US-Army während des Zweiten Weltkriegs, und damit dem Ausschluss von Afroamerikanern, ist die US-Gesellschaft im „nationalen *melting pot*“ des *World War II Combat Film* nicht repräsentativ vertreten.

⁶⁹ Ebda.

⁷⁰ Der Held (Capt. Miller); der Zyniker (aus Brooklyn: Pvt. Reiben); der erfahrene Sergeant (Sgt. Horvath); der betende Scharfschütze (Pvt. Jackson); die exemplarisch vertretenen Minderheiten (Hispano-Amerikaner Pvt. Caparzo, Jude Pvt. Mellish); der Sanitäter (Wade); der Kommentator/Schreiber (Cpl. Upham).

⁷¹ Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 68.

aufsteigt. Winters dient als „Held“ der Miniserie insgesamt, er wird klassisch vorgestellt und erfüllt alle dramaturgischen Aufgaben des Helden und Anführers im *Combat Film*. Doch definiert BAND OF BROTHERS im Laufe der zehn Episoden weitere Heldenfiguren, die als Protagonisten diverser Einzelepisoden dienen – zum Beispiel Sanitäter Roe oder die Soldaten Blithe und Lipton. Auf die Weise fügt sich ein komplexes und vielschichtiges Bild der Kompanie zusammen, unterstützt natürlich durch die passenden Zeitzeugenaussagen. Die angesprochene kollektive Subjektivität erhält durch das Konzept des „Helden der Episode“ individuelle Noten, die letztlich auch das Gesamtkonzept des Zusammenhaltens stützen und auf die titelgebende Brüderlichkeit hinarbeiten.

In Betrachtung der Gesamtstruktur wird – wie mehrfach dargelegt – die Hybridform aus Doku und Drama deutlich. Doch ist es nicht so, dass das Dokumentarische die Möglichkeiten des Dramas einschränkt. Obwohl dies auf den ersten Blick so scheint, bedient das Dokumentarische zwar nicht die klassischen Konventionen einer *Combat Film* Erzählung, doch ermöglicht es anderen Strategien Eingang in die Dramaturgie. Auf Figurenebene erschließt die Vielzahl der Charaktere und „Helden der Episode“ neue Möglichkeiten, ohne dabei die Gruppe im Sinne der fiktionalen Konventionen aus dem Auge zu verlieren. Gleiches gilt für die Handlung, denn die *journey* in BAND OF BROTHERS erstreckt sich über zahlreiche Stationen: Ausbildung, Landung in der Normandie, erste Kampferfahrung am Utah Beach, Fronturlaub, *last stand* und *climactic battle* in den Ardennen, Spezialeinsätze, Kapitulation der deutschen Wehrmacht, Kriegsende. Diese Breite der Erzählung ermöglicht nicht nur die Behandlung zahlreicher Aspekte des Zweiten Weltkriegs – was aus Sicht des Dokudramas besonders interessant schien – sondern auch, dass diverse Modi des *World War II Combat Films* zum Einsatz kommen und ineinandergreifen können. Wie erwähnt findet sich der *climactic battle* nicht klassisch am Ende der Dramaturgie, sondern als Mittelpunkt, was für die darauf folgenden Episoden die Behandlung anderer Themen ermöglicht. Der dokumentarische Ansatz der Serie begünstigt hier den Einsatz weiterer fiktionaler Erzählmittel, was ein erster deutlicher Hinweis auf das besondere Zusammenwirken von Dokumentation und Fiktion in der Miniserie ist. So ist BAND OF BROTHERS als Gesamtes betrachtet zwar ein Infanteriefilm, doch in den einzelnen Episoden überwiegen oft weitere Themen und letztlich andere von Jeanine Basinger vorgebrachte Ausprägungsformen des *World War II Combat Film*. Die Miniserie beinhaltet also nicht nur *journey* und *last stand*, episodenspezifisch – gebunden an die jeweiligen Themen und Protagonisten der Episode –

ist *BAND OF BROTHERS* ein *Training Camp Film*, weist Elemente von *Air Combat Film* oder sogar dem „*Dirty Group*“ Film auf und thematisiert überdies den Holocaust.⁷²

Es zeigt sich im Vergleich der Konventionen Basingers mit *BAND OF BROTHERS*: Es ist fast erstaunlich, wie nah sich eine auf Dokumentation angelegte und umgesetzte Geschichte an den Konventionen zum fiktionalen Genrefilm bewegt. Was aber auffällt: Die Story-Elemente (und Klischees) des Kriegsfilms kommen zwar fast alle vor, wurden aber dem dokumentarischen Zweck und der historischen Faktizität angepasst.

I.2.3. Der Kriegsfilm als Schnittstelle unterschiedlicher Genres

Jeanine Basinger schreibt: „The combat film is about death and destruction, and how we have to fight to avoid it.“⁷³ Hierin findet sich die Essenz des Kriegsfilms – dem allgegenwärtigen Tod auszuweichen und als aktives Subjekt gegen ihn anzukämpfen. An dieser Grundformel lassen sich alle dramatischen und dramaturgisch wichtigen Fixpunkte der Kriegsfilmhandlung aufhängen. Dem sicher scheinenden Tod von der Schippe zu springen, ist Motivation jeder Figur und Grundbestandteil der Beziehungen untereinander. Und diese Formel ist essentiell dramatisch. Hermann Kappelhoff spricht – in Bezug auf den „Shell shocked GI“, dem Bild eines vor Horror erstarrten Soldatengesichts⁷⁴ – in diesem Zusammenhang von einer „Pathosformel des Kriegsfilms“:

Man kann dieses Gesicht [des vor Kriegshorror erstarrten „Shell shocked GI“] als ein doppelsinniges Emblem der Imagination des Kriegs verstehen: Einerseits zeigt es die Agonie des Soldaten als Transfiguration einer Opferimago; andererseits – darin liegt das Spezifische des US-amerikanischen Kriegsfilms – wird es zum Zeichen der Vernichtung des höchsten Wertes der amerikanischen, der westlichen Kultur – des individuellen Lebensglücks. Man könnte es die Pathosformel des Kriegsfilms nennen.⁷⁵

⁷² Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 12 (*Training Camp Film*), S. 20 (*Air-Ground-Combat* und entsprechende Variationen), S. 182 ff. („*dirty group*“ movies).

⁷³ Ebda. S. 19.

⁷⁴ Kappelhoff schreibt: „Ein berühmtes Foto von Don McCullin [betitelt ‚Shell shocked GI‘]: Es zeigt einen Soldaten mit leerem Blick und weit geöffneten Augen; er scheint nicht bei Sinnen, entgeistert, doch nicht wahnsinnig, paralysiert, doch nicht tot.“ Aus Hermann Kappelhoff: „Shell shocked face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms“. In: *Nach dem Film No.7: Kamera-Kriege: Moderne Kriegsführung und filmische Gedächtnispolitik*, 2005.

<http://www.nachdemfilm.de/no7/kap02dts.html> (05.01.2010)

⁷⁵ Ebda.

In *BAND OF BROTHERS* ist dieses Paradox und das Motiv des Überlebens zentral. Im klassischen US-Kriegsfilm finden sich, mit dieser „Pathosformel“ zusammenhängend, immer auch Motive und Erzählstrukturen anderer, ebenso klassisch dramatischer Genres. Kappelhoff spricht vom US-Kriegsfilm als „komplexe[r] Konstruktion, in der sich unterschiedliche Genrestrategien und entsprechend unterschiedliche Aspekte des Genießens der Zuschauer im Kino verbinden“⁷⁶ – Ein Genießen, das nicht zu trennen sei von der Pathosform und damit letztlich von der melodramatischen Dramaturgie des US-Kriegsfilms.⁷⁷

Insbesondere betrifft dies einen persönlichen „Wachstums“-Prozess der Figur(en), welche aus dem Coming-of-Age-Drama übersetzbar ist in eine Soldatwerdung im klassischen Kriegsfilm. Kappelhoff schreibt:

Kein Kriegsfilm, dessen Erzählhandlung nicht auf die eine oder andere Weise dieses Schema reproduziert: Sein Held ist der unschuldig-naive Jüngling am Beginn einer tatsächlichen oder imaginären Reise, an deren Ende der reife Mann mit Charakter steht.⁷⁸

Die *journey* aus Jeanine Basingers Kriegsfilmkonvention – welche Drehli Robnik in einem Rückblick auf das Genre auch als „Roadmovie-Modus“ auslegt⁷⁹ – steht durchaus im Zusammenhang mit einer inneren Reise des Protagonisten oder der Protagonistengruppe, mit dem Ziel der Soldatwerdung. Kappelhoff beschreibt dieses „dramaturgische Schema“ näher als die drei „Transformationsstufen des Körperbilds einer männlichen Subjektivität“.⁸⁰ Genauer:

Die erste Stufe stellt sich als Initiationsritus dar, die Passage des Individuums vom Kind zum Träger des Symbols vollgültiger Subjektmacht, der Männlichkeit. Die zweite Stufe bezeichnet eben dieses Phantasma uneingeschränkter Subjektmächtigkeit; die dritte Stufe zeigt die Umkehr dieses Verhältnisses: die Erfahrung der Ohnmacht und des Ichverlusts.⁸¹

Die Initiation in die Einheit, an deren Ende ein Dazugehören und ein Dabeisein steht, ist immer auch verbunden mit der darauf folgenden, von Basinger als allgegenwärtig charakterisierten Konstanten Tod und Zerstörung – ohne die Möglichkeit, diesen „combat

⁷⁶ Kappelhoff: „Shell shocked face“.

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Ebda.

⁷⁹ Robnik: „Bewegung im erschwerenden Mittel“. S. 138.

⁸⁰ Vgl. Kappelhoff: „Shell shocked face“.

⁸¹ Ebda.

spaces“ zu entkommen. Die Initiation von jungen Männern, die als Soldaten im Kampf wiedergeboren werden, wird besonders in der dritten Episode (am Beispiel Albert Blithe) und der vierten (am Beispiel der jungen Ersatzsoldaten) von zentraler Bedeutung. Für die Figuren ist dies ein Status, der sich verdient und im wahrsten Sinne erkämpft werden muss. Das Ausbildungscamp war hierzu der erste Schritt, die *jump wings* der Fallschirmjäger dienten als zusammenschweißendes Ziel und brüderliche Initiation, die durch die erneute Initiation im Kampfgeschehen wiederholt und intensiviert wird. Auch ist das Dazugehören in *BAND OF BROTHERS* ein Status, den man wieder verlieren kann (gezeigt am Beispiel David K. Webster). Kappelhoff spricht davon, dass dieses Bild des aktiven, allmächtigen Subjekts gebrochen wird. Die Möglichkeit, Tod und Zerstörung auszuweichen, entpuppt sich als Illusion. Die „rauschhafte Höhe eines Superichs der Waffengewalt“, so schreibt Kappelhoff, endet in der Umkehrung – Agonie, radikale Verlassenheit.⁸²

Diese Reise zur Mannwerdung, zur Soldatwerdung im Zuge der *journey* durch wechselndes europäisches Kriegsgebiet, lässt sich auch messen an offiziellen militärischen Errungenschaften, Orden und Medaillen – nicht umsonst zeigen End-Captions einzelner Episoden die realen Auszeichnungen der Kompanie und die historischen Folgen der gezeigten Handlungen.⁸³ In *BAND OF BROTHERS* werden diese quantitativen Errungenschaften der Kriegsführung in der letzten Episode („Points“) immanent. Denn Auszeichnungen werden von der militärischen Obrigkeit übertragen in ein Punktesystem, anhand dessen sich entscheidet, welcher Soldat – nach dem soeben errungenen Sieg in Europa – zurück nach Hause darf und welcher noch nicht entlassen wird und im noch andauernden Pazifikkrieg eingesetzt wird. Nicht selten wird in *BAND OF BROTHERS* Kritik am Armeesystem der USA deutlich, doch dient dies (prinzipiell und so auch hier) einer moralischen Argumentation: Was ist mit den Soldaten, die im Krieg nichts verdient haben außer *Purple Hearts*?

Hier stellt *BAND OF BROTHERS* klar, meist vermittelt über Screen-Captions: Zwar erhielt die Easy Company viele punktebringende Auszeichnungen und Tapferkeitsmedaillen; auch werden von ihnen entwickelte, bedeutende Manöver noch heute in der Militärschule Westpoint unterrichtet. Doch was die Kompanie am zahlreichsten gesammelt hat, sind

⁸² Vgl. Kappelhoff: „Shell shocked face“.

⁸³ Bildschirm-Captions sind hierbei typisches Inszenierungsmerkmal von sowohl Dokudrama (nach Paget: *No other way to tell it*. S. 63.) als auch Kriegsfilm (nach Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 69.). In *BAND OF BROTHERS* dienen die Captions meist zur zeitlichen und räumlichen Einordnung der Spielhandlung oder um dieser einen „moment of closure“ zu liefern.

Purple Hearts – die Auszeichnung für die Verwundungen durch Feindeinwirkung im Kampfeinsatz. Und diese bringen zu wenig auf dem Punktekonto für ein Ticket Richtung Heimat.⁸⁴ Der Krieg wird, dies scheint in *BAND OF BROTHERS* besonders herausgestellt, auf die eine oder andere Art immer mit menschlichen Körpern (oder Teilen davon) bezahlt. Die in der kämpfenden Einheit als Männer und Soldaten wiedergeborenen Zwanzigjährigen zahlen mit dem Leben, mit dem Verlust von Gliedmaßen oder sonstigen Verwundungen. Auch präsentiert der klassische Kriegsfilm als einfachsten Weg nach Hause gerne den Sarg.⁸⁵ Inszenatorisch arbeitet *BAND OF BROTHERS* – wie so ziemlich jeder Vertreter des Kriegsfilm-Revivals ab 1998 – mit der expliziten Darstellung von Brutalität und physischer Gewalt.⁸⁶ Blut, Gedärme, zerfetzte Körper, Hermann Kappelhoff spricht hier – um erneut ein im Kriegsfilm eingearbeitetes Genre einzubringen – von einer „Ikonomie des Horrorfilms“, welche „hinüberreicht bis in den Horror der Splattermovies“.⁸⁷

In diesem Zusammenhang kommt erneut die Typologie der Protagonistengruppe zum Tragen. Die Fallschirmjäger springen buchstäblich ins unmittelbare Kriegsgeschehen, agieren in direktem Feindkontakt und werden als unerlässlich für das Gelingen der Mission präsentiert. Ihre Gefährdung ist – dem Infanteriefilm nach Jeanine Basinger gemäß – am höchsten und jederzeit gegeben. Hermann Kappelhoff bezeichnet, vergleichbar hiermit, den „Späh- und Stoßtrupp“ als Protagonisten des klassischen Hollywoodkriegsfilms – und damit „jene[n] kleinste[n] Truppenteil, der in nächster Nähe zum Kriegsgeschehen als Auge, Ohr und Spürnase operiert“.⁸⁸ Als „Sinnesorgan militärischer Körperschaft“ wird der Späh- und Stoßtrupp von ihm weiter als „episches Ich“ charakterisiert, „das zur Gänze in ein Geschehen eingeschlossen ist, ohne dass es je eine Sicht auf dieses Ganze hätte“.⁸⁹

Betrachtet man dazu auch das Aufgabenfeld der Fallschirmjäger – welche hinter der Front im Feindgebiet abgesetzt werden und dort kämpfend darauf warten, dass die Panzer die

⁸⁴ Im Vietnamkriegsfilm findet sich dieses Motiv oftmals genau umgekehrt. Dort wird häufig thematisiert, dass eine zweimalige Verwundung in Vietnam in der Regel das Ticket nach Hause löst.

⁸⁵ Die Easy Company verzeichnete bis 1945 nahezu 150% Verwundete. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 15.

⁸⁶ Jeanine Basinger bespricht im Kapitel über *SAVING PRIVATE RYAN* dessen explizite Darstellung von Gewalt als Entwicklungslinien von physischem und psychischem Realismus im Kriegsfilm. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 254-258.

⁸⁷ Vgl. Kappelhoff: „Shell shocked face“. Nicht umsonst ist die Episode „Carentan“ in Deutschland ungekürzt nur ohne Jugendfreigabe erschienen. Die Kürzungen zwischen FSK 16 und FSK 18 Fassung werden im Internet dokumentiert: <http://schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=1139> (05.01.2010)

⁸⁸ Vgl. Kappelhoff: „Shell shocked face“.

⁸⁹ Vgl. Ebda.

Front durchbrechen – stellt man fest, dass ihnen ein solches *last-stand*-Szenario sozusagen in ihre Konstitution als Protagonistengruppe eingeschrieben ist.⁹⁰ Zu dem zuvor bereits angesprochenen Ichverlust der Protagonisten kommen hier eine Atmosphäre der Unsicherheit, sowie Erfahrungen von Kontrollverlust. Und all dies mag zum Selbstverständnis und zur Konstitution der kämpfenden Gruppe gehören, zur Kameradschaft im Angesicht von Tod und Verderben und als Basis der Argumentation zur Brüderlichkeit. Doch im Kriegsfilm ist es vor allem eines: Teil einer dramatischen Erzählung und Teil einer gezielten Dramaturgie.

Patrick Brunken stellt hier den Zusammenhang her zwischen der Reise im Sinne einer zurückgelegten Wegstrecke und den Wunden, die sich letztlich als Beweis der Anstrengungen direkt auf die Körper übertragen. Brunken spricht von einer konkreten Einschreibung der Wegstrecke „auf den Körpern der Handlungsträger“, welche „hautnah erlebt“ wird.⁹¹ Die Narben, für die man Purple Hearts bekam, fungieren als eigentliche Beweise des Opfers, das gebracht werden musste. Auch wenn sie auf dem offiziellen Konto keine Punkte bringen, so sind sie Zeugnis des Überlebens – was oft nur pures Glück scheint – und dienen *BAND OF BROTHERS* als Grundlage einer melodramatischen Handlungsführung und letztlich – um Steven Lipkins zentrale These hier kurz einzubringen – Grundlage seines moralischen Codings im dokudramatischen Sinne.

1.2.4. Der *Why-We-Fight* Gedanke

Lipkin betitelte sein Buch zum Dokudrama-Genre „Real Emotional Logic“, was andeutet: Emotion und Logik arbeiten im Zusammenspiel einer auch dokumentarisch ernst zu nehmenden filmischen Argumentation, welche Bill Nichols‘ „Diskurs der Sachlichkeit“ nicht notwendigerweise entgegensteht. Lipkin spricht aber auch von der (zentralen) argumentativen Überzeugungsarbeit, die das Dokudrama leistet. Im zweiten Kapitel „All the Good Reasons: Persuasive Warrants and Moral Claims“ spricht er eben von jenen zwei Sachverhalten: den sogenannten *warrants*, die Fakten und indexikalisches Beweismaterial mit *moralischen Behauptungen* und Positionen des Dokudramas als

⁹⁰ Ihre Rolle im Infanteriefilm wird von Winters selbst zusammengefasst, der auf die Warnung, sie würden bei einem Einsatz umzingelt sein, antwortet: „We’re paratroopers, we’re supposed to be surrounded.“

⁹¹ Auch thematisiert in Drehli Robnik: „Bewegung im erschwerenden Mittel“. S. 139. Vgl. Patrick Brunken: „Krieg a la carte. Kartographische Erzählstrategien verfilmter Kampfhandlungen in Raoul Walshs *OBJECTIVE BURMA!* (USA 1945)“. Nach dem Film No.7: Kamera-Kriege: Moderne Kriegsführung und filmische Gedächtnispolitik, 2005. <http://www.nachdemfilm.de/no7/bru01dts.html> (05.01.2010)

Ganzes verbinden.⁹² Die Strategien des *warranting* sind in dem Sinne Berechtigungen, eine Position zu vertreten. Und diese sind laut Lipkin im Dokudrama moralischer Natur: „The warrants forward the claims the film will make, essentially, the moral position of the film’s melodramatic coding.“⁹³

Dieses melodramatische Coding funktioniert über die besprochenen narrativen Strukturen des fiktionalen Films – welche auch *BAND OF BROTHERS* zweifellos aufweist, was sich im Vergleich der Miniserie mit den Genrekonventionen von Jeanine Basinger zeigt.

Nun nennt Lipkin, im Kontext seiner Besprechung zu Penny Marshalls *A LEAGUE OF THEIR OWN* (1992) und Steven Spielbergs *SCHINDLER’S LIST* (1993), einen interessanten Punkt in Bezug auf das melodramatische Coding: „[both films] offer a final argument for social optimism: What is important will last, will be remembered, will provide grounds for understanding, possibly even unity, and ultimately the world will be better for it.“⁹⁴

Das hier angesprochene Konzept des Überlebens und Bewahrens wird im Zusammenhang mit „historischem Event-Fernsehen“ und kulturellem Gedächtnis im dritten Hauptkapitel dieser Arbeit noch von zentraler Bedeutung sein. Hier bedeutet es aber in erster Linie das moralische Gewicht einer Welt, die ein Stück besser sein könnte oder es nun sogar ist, und damit letztlich einen entscheidenden Faktor der melodramatisch-fiktionalen Erzählstruktur des Dokudramas. Sie liefert das letzte, und in der Regel das im Gedächtnis bleibende Argument des Films und bietet diesem eine letzte Möglichkeit, seine moralischen Positionen zu artikulieren. An dieser Stelle sei Dana Polan zitiert, die über den *World War II Combat Film* schreibt:

For the soldiers, the mission can become the occasion for emotional growth and self-discovery but, in the ideology of the World War II film, one discovers what was really there all along – the meaningfulness of nation and national mission, the rightness of one’s place, the justification of the cause.⁹⁵

Polan spricht einerseits die narrative Struktur an, das emotionale Wachsen – was sich in den Ausführungen von Hermann Kappelhoff deutlich beschrieben fand – wie auch etwas, das man das melodramatische Coding eines jeden Kriegsfilms nennen könnte: Die Bedeutung dieses Einsatzes, sowie die Rechtfertigung und moralische Berechtigung, an

⁹² Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 13.

⁹³ Ebda. S. 5.

⁹⁴ Ebda. S. 31.

⁹⁵ Dana Polan: „Auteurism and War-teurism. Terrence Malick’s War Movie.“ In: Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, Noel King [Hg.]: *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004. S. 269.

diesem Ort zu sein und so zu handeln. Was sich hier passend mit Lipkins dokudramatischer Codierung zusammenführt, findet sich auf ähnliche Weise in Jeanine Basingers Kriegsfilmkonventionen. Sie schreibt über die frühen Combat Filme, gedreht während dem Zweiten Weltkrieg:

The primary questions which inspired the basic characteristics of the combat genre – the storytelling process of hero, group, objective – were straightforward concerns of a nation at war. Could we win it? What would we have to do to win? What was each individual's responsibility in the fight?⁹⁶

Und alle diese Fragen finden ihre Antworten natürlich in den Filmen. Und was Basinger für die ersten Combat Filme feststellte, gilt auch heute noch. *BAND OF BROTHERS* beschäftigt sich mit genau diesen Fragen: Kameradschaft, Verantwortung, Bedeutung der Mission, der Rechtfertigung, dass man Gutes tut – der Konstituierung des „Good War“.⁹⁷ Und all dies – zusammengefasst als Polans „justification of the cause“ – findet sich in *BAND OF BROTHERS* in der programmatisch betitelten neunten Episode „Why We Fight“.⁹⁸

Die Folge liefert, dramaturgisch gesehen, das finale Argument der Richtigkeit der US-Beteiligung am Zweiten Weltkrieg. Die filmische Re-Konstruktion der Entdeckung eines KZ-Außenlagers des Dachau-Komplexes durch die Easy Company ist historische Beglaubigung und dramaturgischer Höhepunkt zugleich. Hierin findet sich das moralische Coding des Dokudramas nach Lipkin und durch die Aufdeckung und Beendigung der Gräueltaten des Holocaust auch die melodramatisch-sozialoptimistische Position, dass die Zukunft besser werden wird, beziehungsweise nur besser werden kann. In gewisser Weise schließt *BAND OF BROTHERS* hier an *SAVING PRIVATE RYAN* an, der in einem Verweis auf eben diese Zukunft endet. In dem mahnenden „Earn this!“, das der sterbende Captain Miller dem Überlebenden James Ryan (und damit auch dem Publikum) mit auf den weiteren Lebensweg gibt, findet sich diese Rechtfertigung der Mission zusammengefasst. Die von Basinger genannte Verantwortung des Einzelnen und das Opfer, das für eine bessere Welt gebracht werden musste – gezählt nicht in Orden, sondern in Körperteilen – werden in *BAND OF BROTHERS* wie in *SAVING PRIVATE RYAN*

⁹⁶ Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 73.

⁹⁷ In Kapitel III. wird dieser Aspekt erneut aufgegriffen. Vgl. Lipkin, Paget: „Movie-of-the-Week docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*.” S. 93.

⁹⁸ „Why We Fight“ ist auch der Titel der berühmten siebenteiligen Propaganda/Dokumentar-Filmserie von Frank Capra (*WHY WE FIGHT*, 1943-1945)

deutlich ausformuliert. Und letztlich bedient dies sowohl den klassisch fiktionalen wie auch den dokudramatischen Erzählmodus.

Die Rechtfertigung des Einsatzes und der Mission, die *BAND OF BROTHERS* moralisch vertritt, ist einerseits sehr zentral in der Miniserie und ein gutes Beispiel, wie sich das Dokudrama auf halbem Weg zwischen dokumentarischem Anspruch und dramatischer Aufbereitung treffen kann. Andererseits ist es aber auch nur eine von vielen moralischen Positionen, die sich in *BAND OF BROTHERS* und der dieser Serie bereits attestierten Themenvielfalt finden lassen.

I.2.5. Gefühlslogik des Melodramas

Um dieses Kapitel über den klassischen Kriegsfilm abzuschließen und zum Dokudrama zurückzukehren, sei an dieser Stelle an Hermann Kappelhoff und die von ihm genannte „melodramatische Funktion“ beziehungsweise „melodramatische Dramaturgie“ des Kriegsfilms angeknüpft. Kappelhoff verstand den unauflösbar bleibenden Konflikt des Opfers des Einzelnen gegenüber einer Gesellschaft, deren höchster Wert das Glück des Individuums ist, als „Pathosform“ oder „Pathosformel des Kriegsfilms“, welche nicht zu trennen sei von dem Zuschauer und dessen Genießen beim Kinoerleben.⁹⁹ An dieser Stelle lohnt ein kurzer Vergleich dieser Ideen mit einem Text von Thomas Elsaesser, geschrieben ausdrücklich über das Melodrama, der – wie Kappelhoff – bei der grundlegenden Motivation, ins Kino zu gehen ansetzt. Kurz gesagt: „Wir gehen ins Kino, um uns bewegen zu lassen.“¹⁰⁰ In Bezug auf Identitätspolitik und kulturelles Gedächtnis liefert Elsaesser grundlegende Ideen zum Melodrama der 1990er Jahre, die überdies eine Brücke zum Dokudrama schlagen: Das Melodrama und dessen „Gefühlslogik“, so schreibt Elsaesser, habe sich auf das Tagesgeschehen und das öffentliche Leben ausgeweitet – was er in Verbindung bringt mit „der Zunahme der im Fernsehen übertragenen Medienereignisse, wie etwa königlicher Hochzeiten oder dem Tod eines Medienstars“.¹⁰¹ Elsaesser weiter:

⁹⁹ Vgl. Kappelhoff.: „Shell Shocked Face“. Siehe auch Kapitel I.2.3.

¹⁰⁰ Ausführliches Zitat: „[Die Filmwissenschaft] folgt auch der Vorstellung, dass das bewegte Bild eine in besonderer Weise emotionale, affektive, psychisch aufgeladene Erfahrung vermittelt. Wir gehen ins Kino, um uns bewegen zu lassen, und der Begriff Emotion leitet sich von „Motion“ (=Bewegung) her.“ Thomas Elsaesser: „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“. In: M. Frölich, K. Gronenborn, K. Visarius [Hg.]: *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren, 2008 (=Arnoldshainer Filmgespräche Band 25). S. 11.

¹⁰¹ Vgl. Ebda. S. 26.

Als Folge davon wurde während der 1990er Jahre die Matrix des Melodrams mit seinem Fokus auf aus dem Leben gegriffene Geschichten, auf Opfertum und die tragischen Ironien des Schicksals für das Fernsehen so normativ, dass die Berichterstattung über Naturkatastrophen und menschliches Unglück [...] die typischen Formen des Melodrams annahm: fokussiert auf Frauen und Kinder, die als Opfer dargestellt und in Szenen emotionalen Leids und der Hilflosigkeit gezeigt werden.¹⁰²

Und was die „Frauen und Kinder“ des Melodrams, sind die stilisierten „Shell shocked GIs“ des Kriegsfilms (sofern keine Frauen und Kinder vorhanden sind, natürlich). Hier wächst – unter dem Mantel des Fernsehens und mit den Methoden und Modi der dokumentarischen Berichterstattung wie der fiktionalen Erzählung – zusammen, was im modernen Dokudrama zusammen gehört. Elsaesser beschließt seine Ausführungen mit einer für diese Arbeit sehr interessanten Aussage: „Das Melodram ist *der* dominanteste Modus medialer Authentizität geworden – ein Paradox angesichts seines anfänglichen Gegensatzes zum Realismus.“¹⁰³ Denn genau dieses Paradox schafft die Verbindung zum Dokudrama – beziehungsweise birgt es Segen, Glück und Verderben eines ganzen Genres in sich. Die Hybridform aus Doku und Drama ist die Ausformulierung des von Elsaesser beschriebenen Gegensatzes. Dank der spezifischen Gefühlslogik erlangt der melodramatische Modus des Dramas den Status der Authentizität, und diesen macht sich das Dokudrama und insbesondere *BAND OF BROTHERS* als verfilmter Zeitzeugenbericht zu nutze.

Steven N. Lipkin schreibt, seine Ausführungen zur historiografischen Aussagekraft des Dokudramas zusammenfassend, von der Gefahr, dass das Drama im Dokudrama überwiegen könnte und es dadurch unglaublich mache, „when it is filtered through the narrative structures of Hollywood feature film norm“.¹⁰⁴ Doch betrachtet man *BAND OF BROTHERS*, insbesondere im Einbezug der kollektiven Subjektivität eines Zeitzeugenberichts, dann stellt sich doch viel mehr die Frage, ob nicht gerade das emotional ansprechende Drama und dessen Gefühlslogik die faktische Basis des Dokudramas nicht nochmal glaubwürdiger machen.

¹⁰² Elsaesser: „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“. S. 26.

¹⁰³ Ebda. S. 27.

¹⁰⁴ Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 139.

II. Die Methodik der Dokudramatisierung in BAND OF BROTHERS

II.1. Über diese Analyse

Im folgenden Kapitel sollen die bisher besprochenen theoretischen Grundlagen zu BAND OF BROTHERS als Dokudrama sowie als klassischem Kriegsfilm in einer Analyse der zehn einzelnen Episoden angewendet werden. Auf diese Weise soll nachvollzogen werden, mit welchen Erzählmitteln und -motiven die Miniserie arbeitet und aus welchen dramaturgischen Bestandteilen sich die Spielhandlung zusammensetzt. Ziel wird sein, die Methodik der Dokudramatisierung gezielt nachzuverfolgen und das spezifische Zusammenwirken der beiden Eckpfeiler „Doku“ und „Drama“ an ausführlichen exemplarischen Beispielen zu untersuchen. Fokus der Analyse, ausgehend von der Herausarbeitung der jeweiligen Protagonisten und abgehandelten Themen, werden die dokudramatischen Arrangements von realhistorischen Figuren (*compositing*) und Events (*telescoping*) zum filmischen Zweck sein – was in erster Linie anhand eines Vergleichs der Verfilmung mit der Buchvorlage von Stephen Ambrose getan wird. Als zweites Standbein der Analyse werden die Konventionen zum *World War II Combat Film* nach Jeanine Basinger dienen, die eine weitere Annäherung an die Methodik der (Doku-) Dramatisierung in BAND OF BROTHERS begünstigen sollen.

Zur Quellenlage und der komplexen Zeitzeugen-Thematik wurde bereits in den Kapiteln I.1.2. und I.1.3. festgehalten, dass eine Rekonstruktion realer historischen Ereignisse im besten Fall eine Annäherung an die Wirklichkeit sein kann, und diese entsprechend nur bedingt Rückschlüsse auf mögliche Wahrheits- und Manipulationsfragen zulässt.

So wird beispielsweise auf Ebene der Figurenauswahl zwischen Buchvorlage und Filmversion nie gänzlich zu klären sein, warum manche der bei Ambrose oft zitierten Zeitzeugen nicht im Film vertreten sind. Zum Beispiel Earl McClung, der zwar bei Ambrose und sogar in den Interviewsequenzen von BAND OF BROTHERS oft präsent ist, in der Spielhandlung aber keinen nennenswerten Part innehat. Hier ließe sich nur mutmaßen: War der Halb-Indianer, genannt „One Lung“ McClung – dem bei Ambrose

mehrfach die Fähigkeit attestiert wird, den Gegner „riechen“ zu können¹⁰⁵ – etwa zu unglaublich? Oder würde eine filmische Darstellung McClungs, im Hinblick auf fiktionale Konventionen einer *combat group* und ihrer Stereotype, gar zu plakativ? Oder, einmal andersherum gedacht, war die Rolle des Halb-Indianers im nationalen *melting pot* der US-Kampfeinheit im Zweiten Weltkrieg mit dem Sanitäter Eugene Roe, Protagonist der sechsten Episode „Bastogne“, bereits besetzt?

Fragen wie diese werden in diesem Kontext nicht vollständig zu klären sein. Doch kann eine Analyse der Funktionsweisen der Dokudramatisierung im Hinblick auf eine melodramatische Dramaturgie und die Genrekonventionen des klassischen Kriegsfilms ohne Frage nützlich sein, die hier vorliegende Hybridform aus Dokumentation und Drama zu erkennen und zu verstehen.

Dennoch muss festgehalten werden, dass es immer auch andere Antworten und andere Gründe geben kann, warum etwas so und nicht anders erzählt wurde. Doch soll dieses Kapitel eine aussagekräftige Annäherung an die dokudramatische Arbeitsweise liefern, die der dramatischen Struktur von *BAND OF BROTHERS* zugrunde liegt.

¹⁰⁵ Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 230, S. 282.

II.2. Episodenanalyse

II.2.1. „Currahee“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 01: „Currahee“

Regie: Phil Alden Robinson

Drehbuch: Erik Jendresen, Tom Hanks

Spiellänge: 1:10:19

Offizielle HBO-Synopsis:¹⁰⁶ In Toccoa, Ga., 1942, a disparate group of young men begins voluntary training to become members of one of America's newest military regiments - the paratroopers. Under the harsh leadership of Lt. Sobel (David Schwimmer), members of the newly formed Easy Co. go from green civilians to some of the Army's most elite soldiers. As training progresses, a rivalry flares between Sobel, whom the men despise, and Lt. Winters (Damian Lewis), a junior officer who's earned the respect and admiration of the company.

Thema: Brüderlichkeit, Führungsverhalten (*leadership*)

Protagonisten: Richard Winters

Weitere wichtige Figuren: Herbert Sobel, Lewis Nixon, diverse Unteroffiziere (NCOs)

Methoden der Dokudramatisierung: Die erste der zehn BAND OF BROTHERS-Episoden beschäftigt sich mit der Ausbildung der Fallschirmjäger-Kompanie, wobei die verschiedenen Etappen bis zur Verleihung der *jump wings* gezeigt werden. Während dieser wird der Grundstein für die in der Serie behandelten Themen und moralischen Positionen gelegt – von der Kameradschaft unter den Soldaten bis zur Definition ihrer Aufgabe als Fallschirmjäger, was auch unter Einarbeitung des Mottos „We Stand Alone (Together)“ geschieht.¹⁰⁷

„Currahee“, und damit die gesamte Serie, beginnt auf einem Flugfeld in England, wo einer Soldatengruppe die Verlegung der alliierten Invasion in der Normandie bekannt

¹⁰⁶ Diese wie alle folgenden Zusammenfassungen wurden der offiziellen Website von HBO entnommen: <http://www.hbo.com/films/bandofbrothers/synopsis/index.html> (15.12.2009)

¹⁰⁷ „We Stand Alone“ wird als Übersetzung von „Currahee“ genannt, dem Namen des Hügels neben dem Camp. „Currahee“ diente der Company als Kampfschrei, die Bedeutung „We Stand Alone“, beziehungsweise „We Stand Alone Together“ als Motto ihrer Tätigkeit.

gegeben wird. „No jump tonight“, verkündet ein Vorgesetzter.¹⁰⁸ Es folgen ein Besuch im Truppenkino und ein Dialog zwischen den Offizieren Nixon und Winters, in welchem Winters von Nixon als Anführer der Soldatengruppe charakterisiert wird.¹⁰⁹ Die Unterhaltung der beiden mündet in eine lange Rückblende über die zweijährige Ausbildungszeit in den USA. Jeanine Basinger schreibt über den *Training Camp Film*, was auch auf die erste BAND OF BROTHERS-Episode zutrifft: „Although they contain no actual combat, they contain fistfights, war games, and conflicts of many other kinds. These conflicts represent the war these military men are being trained to fight.“¹¹⁰ Diese Konflikte hängen hier eng mit der Typologie der Protagonistengruppe zusammen, innerhalb der – wie Drehli Robnik schreibt – unterschiedliche Herkunftsmilieus der Soldaten integrativ in der Unit verarbeitet werden.¹¹¹ Wichtigster Konflikt ist allerdings der zwischen der Easy Company und ihrem Ausbilder und Commanding Officer Herbert Sobel. Sobel fungiert als Antagonist zu (Serien- und Episoden-)Protagonist Winters, auch was die Charakterisierung seiner Führungsqualitäten anbelangt. Winters wird als respektierter Anführer ausgearbeitet, Sobel dem gegenüber als sadistisch und unfähig. Die Folgen dieser Rivalität beschreibt Stephen Ambrose in der Vorlage: „Sobel had the authority over the men. Lieutenant Winters had their respect. The two men were bound to clash.“¹¹²

Eine Sequenz, die Sobel in Film und Buch ausreichend charakterisiert, ist das Spaghetti-Mittagessen in Camp Toccoa. Ein Auszug aus Ambrose’ „Band of Brothers“:

[„]We were taken to the mess hall for a tremendous meal of spaghetti at lunchtime. When we came out of the mess hall, a whistle blew, and we were told, ‘The orders are changed. We run.’ We went to the top of Currahee and back with a couple of ambulances following, and men vomiting spaghetti everywhere along the way. Those who dropped out and accepted the medics’ invitation to ride back in the ambulances found themselves shipped out the same day.“¹¹³

Was hier Private Ed Tipper als Zeitzeuge bei Ambrose als scheinbar normales Auswahlverfahren der Fallschirmjäger beschreibt, ist in der Verfilmung eine von Sobel

¹⁰⁸ BAND OF BROTHERS – „Currahee“. Regie: Phil Alden Robinson. Drehbuch: Erik Jendresen, Tom Hanks. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD. Warner Bros. 2007. 00:05:34.

¹⁰⁹ Wie von Jeanine Basinger verlangt: ein Anführer der Gruppe, beziehungsweise ein „Held“ der Geschichte. Siehe diese Arbeit Kapitel I.2.2.

¹¹⁰ Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 12.

¹¹¹ Vgl. diese Arbeit Kapitel I.2.2. Die internen Konflikte betreffen hier in erster Linie unterschiedliche Religionen der Soldaten, sowie unterschiedliche Abstammung (spanisch, italienisch, irisch).

¹¹² Ambrose: *Band of Brothers*. S. 25.

¹¹³ Ebda. S. 19.

inszenierte Bosheit: Dort weist Sobel Winters an, als Belohnung für gute Trainingsleistungen Spaghetti kochen zu lassen – nur um die Kompanie von den Tellern weg den Berg hinaufzuschicken. Es gelingt BAND OF BROTHERS auf diese Weise, eine durch Zeitzeugen belegte, real-historische Situation durch geringfügige Umdeutung für die filmische Charakterisierung von Sobel und Winters zu nutzen. Auch ist dies ein dramaturgischer Griff, der Ambrose‘ Buchvorlage nicht entgegensteht, da Sobels Bosheiten und „chickenshit“-Verhalten¹¹⁴ gegenüber der Kompanie im Buch sogar noch häufiger auftreten als im Film. Hier zeigt sich erstmals, wie BAND OF BROTHERS dokudramatisch arbeitet: Situationen und Figuren werden minimal verschoben, um gleichermaßen das Dokumentarische zu bewahren und das Dramatische zu bedienen. Denn alles genannte existiert auch im Buch: Winters, Sobel, die Rivalität, die Bosheiten, das Spaghetti-Essen – jedoch nicht in dieser Zusammensetzung. Was im Film wegfällt sind die Auswahlverfahren, ersetzt werden sie durch eingehende Charakterisierungen von Winters und Sobel. Wie weiter gezeigt wird, erträgt die Easy Company die konstante Tyrannisierung durch Sobel – doch als er sich im Feld als unfähig erweist, quittieren die Unteroffiziere ihren Dienst. Die Meuterei der Unteroffiziere ist hierbei der Höhepunkt des Hauptkonflikts der Episode als *Training Camp Film*, und auch eine logische Folge aus Sobels Charakterisierung.

Die Verfilmung hält sich trotz einiger Raffungen an die Chronologie der Ereignisse in Ambrose‘ Buchvorlage. Die größte Abänderung zugunsten der filmischen Form findet sich jedoch im bereits erwähnten Weglassen des Auswahlverfahrens während der Fallschirmjägerausbildung. Dieses taucht bei Ambrose wiederholt auf, als zentrales Merkmal der Ausbildung der Soldaten und als ein Aspekt ihrer physischen Fitness sowie des Drills, unter dem sich die Soldaten bewegten – wie das auch im Film vorkommende, jedoch zur Charakterisierung der Figuren umgedeutete Spaghetti-Essen. Folge dieses Auswahlverfahrens waren laut Buchvorlage viele Rauswürfe und eine allgemein recht hohe Fluktuation unter den Rekruten wie unter ihren Offizieren – Ambrose führt an, dass für das 506. Parachute Infantry Regiment aus 500 Offizieren nur 148 ausgewählt wurden

¹¹⁴ „Chickenshit refers to behavior that makes military life worse than it need be: petty harassment of the weak by the strong; open scrimmage of power and authority and prestige; sadism thinly disguised as necessary discipline” – Um Sobels Verhalten zu beschreiben, zitiert Ambrose Paul Fussell: *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War*. New York: Oxford University Press, 1989. S. 80. Zitiert nach Ambrose: *Band of Brothers*. S. 24.

und von 5300 Fallschirmjäger-Anwärtern am Ende der Ausbildung 1800 übrig blieben.¹¹⁵

Im Film wird diese Auswahl nicht thematisiert. Hierzu zwei mögliche Erklärungsansätze:

1. Obwohl in der HBO-Synopsis von „the Army’s most elite soldiers“ die Rede ist, wird die Easy Company im Film nicht derart ausführlich als Elite-Einheit charakterisiert. Möglicherweise, um einen Bezug zum „normalen Bürger in einer außergewöhnlichen Situation“ zu wahren.¹¹⁶
2. Ohne viele wegfallende Soldaten kann die Easy Company dem Zuschauer von Beginn an als feste Gemeinschaft präsentiert werden.

Während Punkt 1. an dieser Stelle nur Spekulation bleiben kann, lässt sich zu Punkt 2. mit dem hier behandelten Thema der Episode argumentieren. Die aufkeimende Brüderlichkeit unter den Soldaten als sichtbarer Prozess des Zusammenwachsens als Kompanie-Familie legt den Grundstein für spätere Episoden und Handlungsteile.

Wichtig ist, was die Berücksichtigung einzelner Figuren für das Dokudrama angeht, in jedem Fall die Gruppe der gegen Lieutenant Sobel meuternden Unteroffiziere. In Ambrose‘ Vorlage bleiben diese mit Ausnahme der Sergeants Mike Ranney und Salty Harris namenlos.¹¹⁷ Im Film tauchen neben Ranney und Harris als Meuterer John Martin, Bill Guarnere, Carwood Lipton, Chuck Grant und (zumindest bei der Unterzeichnung) Bull Randleman auf – allesamt Figuren, die im späteren Verlauf der Serie prominente Rollen einnehmen, und teils auch als Protagonisten einer Episode dienen. Hier zeigt sich eine weitere Strategie, die oft in *BAND OF BROTHERS* zum Einsatz kommt: Beteiligte Figuren werden gerne ausgetauscht gegen solche, die dem Zuschauer bereits bekannt sind oder bekannt gemacht werden sollen. Im optimalen Fall funktioniert das *compositing* der Figuren – wie hier bei der Meuterei – besonders gut, wenn Figuren oder Beteiligte bei Ambrose namenlos bleiben, sodass wichtige Figuren der Verfilmung einfach diesen Platz einnehmen können.¹¹⁸

Nach dem Portrait der Ausbildung und nachdem der Zuschauer die Easy Company als Gruppe kennengelernt hat, kommt die Spielhandlung wieder auf dem Flugfeld in England an, wo die Invasion in der Normandie vorbereitet wird. Die Bekanntgabe der Verlegung der Invasion durch Lieutenant Meehan („No jump tonight“) wird erneut gezeigt, diesmal

¹¹⁵ Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 18.

¹¹⁶ Was einer Dokudrama-Konvention von Derek Paget entsprechen würde. Vgl. diese Arbeit, Kapitel I.1.1.

¹¹⁷ Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 48.

¹¹⁸ *BAND OF BROTHERS* wählt oft diesen Weg, wobei im Verlauf der Handlung durchaus auch bekannte Figuren ausgetauscht werden. Nach Derek Pagets „Codes & Conventions“ wäre es für ein Dokudrama aber selbst legitim, eine fiktive Figur als dramaturgische Hilfe einzubauen. Paget: *No other way to tell it*. S. 77.

jedoch aus einer anderen Perspektive. Zuvor blickte die Kamera von erhöhter Position über Meehans Schulter auf die Soldaten herab, nun blickt sie aus ihrer Mitte zu Lieutenant Meehan herauf.

Dies erzielt einen dramaturgisch wichtigen Effekt dieser Exposition: Zuvor war die Soldatengruppe unbekannt. Nach der langen Rückblende über die Ausbildung und dem Gang durch die harte Schule von Lieutenant Sobel hat sich dies geändert. Die Kameraführung integriert den Zuschauer nun in die Gruppe, platziert ihn in ihrer Mitte und macht ihn sozusagen zum „Kameraden“ und Teilhaber des kommenden Unternehmens.

In Bezug auf diese nun gemeinsame Unternehmung, die Invasion am D-Day, greifen am Ende von „Currahee“ auch intertextuelle Bezüge zu älteren Spielberg-Produktionen. Auch Derek Paget und Steven N. Lipkin argumentieren in ihrer Untersuchung zu *BAND OF BROTHERS* allgemeine Bezugnahmen der Miniserie auf *SAVING PRIVATE RYAN*.¹¹⁹ Nicht zuletzt durch die Repräsentation des D-Day in *SAVING PRIVATE RYAN* (als vorigem Text) ist bereits bekannt, was auf die Fallschirmjäger am Omaha Beach und Utah Beach warten wird. Insbesondere aufgrund der ersten zwanzig Filmminuten, aber auch aufgrund des Umstands, dass James Ryan im Film ein Fallschirmjäger der hier portraitierten 101st Airborne war. Hierdurch wird letztlich ein Moment der Suspense gewonnen, resultierend aus dem intertextuellen Bezug auf *SAVING PRIVATE RYAN* und sozusagen dem dadurch entstandenen Informationsvorsprung gegenüber den Filmfiguren (würde dieser aufgrund der historischen Perspektive nicht ohnehin schon bestehen). Doch durch die Existenz von *SAVING PRIVATE RYAN* wird die Atmosphäre der Landung in der Normandie schon vorweggenommen beziehungsweise reaktiviert, während die Easy-Company-Soldaten mit versteinerten Mienen die Flugzeuge besteigen. Ein als Finale der Ausbildung besonders eindrucksvoller Effekt, der durch den direkten Einbezug des Zuschauers – und damit direkt auch durch dessen Vorwissen – vonstattengeht.

¹¹⁹ Bezüglich des poetisch-elegischen Tons, aber auch in Bezug auf die Parallelen moralischer Positionierungen beider Verfilmungen. Vgl. Derek Paget, Steven N. Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’ docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 94-95.

II.2.2. „Day of Days“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 02: „Day of Days“

Regie: Richard Loncraine

Drehbuch: John Orloff

Spiellänge: 0:49:59

Offizielle HBO-Synopsis: On June 6, 1944, D-Day, planes with thousands of paratroopers cross the English Channel to France, where they come under heavy fire. None of the men land where they expected to, and many lose their weapons and supplies in the drop. Winters links up with solitary soldiers, and they set off to find their units. Winters (Damian Lewis) is later chosen to lead an attack on a fortified German artillery position; the mission is successful, but Winters, now acting company commander, loses his first man.

Thema: Kampfeinsatz, Führungsverhalten (*leadership*)

Protagonist: Richard Winters

Weitere wichtige Figuren: John D. Hall, Ronald Speirs, Bill Guarnere, Don Malarkey

Methoden der Dokudramatisierung: Zur ersten Episode – über die Ausbildung der Easy Company bis hin zum Abheben der Flugzeuge in Richtung Normandie – wurden vier Kapitel aus Ambrose‘ Buch (insgesamt 55 Seiten) in einer Episode verarbeitet. In der zweiten Episode – über die Geschehnisse am D-Day, wieder mit Richard Winters als Protagonisten – diente lediglich ein Buch-Kapitel (insgesamt gut 20 Seiten) als Grundlage. Die Verfilmung hält sich hierbei minutiös an die Vorlage, insbesondere was die Beschreibung der Einnahme des deutschen Artillerie-Geschützes bei Brécourt angeht.¹²⁰ Dieser Kampf dient im Gesamtzusammenhang der Miniserie einerseits als erstes „military objective“ nach Jeanine Basinger – hier in der Funktion eines sozusagen einleitenden Ziels, das erreicht wird und im Zuge dessen auch zur ersten oder weiteren Charakterisierung der Gruppe und ihrer Mitglieder beiträgt.¹²¹

Doch findet sich in „Day of Days“, trotz der unstreitbaren Nähe zum Zeitzeugenbericht, ein klassischer Fall von *compositing* der Charaktere. Wie schon in „Currahee“ werden

¹²⁰ Im Buch findet sich zusätzlich und einmalig die (in gewisser Weise) deutsche Perspektive im Einbezug des deutschen Zeitzeugen Friedrich August von der Heydte, Kommandeur des Fallschirmjägerregiments 6 während der Invasion in der Normandie, dem Angriff bei Brécourt und später der Schlacht um Carentan.

¹²¹ Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 68.

auch hier Rollen von Beteiligten, die im Buch namenlos blieben, besetzt mit Figuren, die dadurch eine dramaturgische Bedeutung erlangen. Hier betrifft dies das erste Todesopfer unter der Leitung von Protagonist und Anführer Winters – Private John Hall. Bei Ambrose taucht Private Hall lediglich ein Mal und nur in einem kurzen Absatz auf:

Pvt. John D. Hall of A Company joined the group. Winters ordered a charge on the third gun. Hall led the way, and got killed, but the gun was taken. Winters had three of his men secure it. With eleven men, he now controlled three 105s.¹²²

Halls Name wird bei Ambrose scheinbar nur der Vollständigkeit halber genannt, der Fokus der Geschehnisse liegt auch im Buch auf Richard Winters und dem Erfolg des Einsatzes unter seiner Führung. John Halls „Rolle“ im Film findet sich stark ausgebaut, beziehungsweise taucht er schon wesentlich früher auf: Hall ist der erste US-Soldat, den Winters nach der Fallschirm-Landung in der Normandie trifft, und später fungiert er als derjenige Soldat, der Winters das lange erwartete TNT zur Sprengung der deutschen Geschütze bringt. Beide Rollen existieren auch in Stephen Ambrose‘ Vorlage, doch bleibt dort Winters‘ Begleiter nach der Landung namenlos und der Sprengstoff bei Brécourt wird von Captain Hester gebracht.¹²³ Wie schon in „Currahee“ wurden also auch in „Day of Days“ Figuren arrangiert, um eine Dramatisierung der Spielhandlung zu erzielen – und das erneut ohne eine fiktive Figur oder Begebenheit integrieren zu müssen. John Hall ist durch die neuen Funktionen, die seine Rolle von vergleichsweise „unwichtigen“ Beteiligten übernimmt, dem Zuschauer und dem Protagonist Winters von Beginn der Episode an bekannt – was seinen Tod als Ereignis in der Dramaturgie bedeutsamer und tragischer werden lässt.

Dies hat zwei wichtige Effekte. Einerseits ist, Basingers Genrekonvention für sich betrachtet, Halls Beteiligung am Erreichen des militärischen Ziels entscheidend. Andererseits, und wichtiger für die melodramatische Codierung der Episode, ist aber Halls Tod in Bezug auf Richard Winters als Heldenfigur: Halls Leichnam wird von Winters im deutschen Schützengraben entdeckt und mit ungläubigem Blick begutachtet. Halls Tod dient hier eindeutig der Charakterisierung von Winters als Führungspersönlichkeit, auch da Winters am Ende der Episode – und nach dem Tod

¹²² Ambrose: *Band of Brothers*. S. 82.

¹²³ Ebda. S. 76, S. 83.

seines Vorgesetzten – zum leitenden Offizier der Easy Company befördert wird.¹²⁴ Die Auswirkungen von Halls Tod auf das melodramatische Coding der Episode werden am Ende besonders offensichtlich. In einem Voiceover spricht Winters unter den Eindrücken des „D-Day“ und dem Verlust des ersten Mannes:

That night I took time to thank God for seeing me through that day of days, and prayed I would make it through D plus 1. And if somehow I managed to get home again, I promised God and myself, that I would find a quiet piece of land someplace, and spend the rest of my life in peace.¹²⁵

Dieser Schlussmonolog der Episode findet sich nahezu wörtlich zitiert aus Stephen Ambrose' Buchvorlage, als Schlussworte des Kapitels.¹²⁶ Was sich im gesamten Kapitel allerdings nicht findet, ist Winters persönliches Verhältnis zu John Hall als Schutzbefohlenem – und überhaupt der im Film zentrale Umstand des ersten verlorenen Mannes. Doch gelingt es der Verfilmung auf diese Weise, seinen Helden mit dokumentarischen wie dramatischen, aber vor allem filmischen Erzählmitteln zu charakterisieren.¹²⁷ Zusätzlich wird auf diese Weise der auch im Buch artikulierte Friedenswunsch dramaturgisch hergeleitet.

Zur gleichen Zeit aber bieten dieses dramaturgisch wirksame Arrangieren der Charaktere und das Herausgreifen des einzelnen Opfers im Kontext des kriegerischen Tötens und Sterbens einen Ausblick auf das, was thematisch wie inhaltlich in *BAND OF BROTHERS* noch folgen wird. Vom „Mikro“ lässt sich auch diesbezüglich auf das „Makro“ schließen. Und hier, so scheint man an Winters Gesichtsausdruck zu diesem frühen Zeitpunkt der Serie bereits ablesen zu können, sollten die Alliierten in Europa weiter erfolgreich sein, dann wird dieser Erfolg stets mit dem Opfer des Individuums bezahlt werden müssen. Ein Umstand, der letztlich den großen existenziellen Konflikt des Kriegsfilms schlechthin benennt, festgehalten von Hermann Kappelhoff: „Für eine Gesellschaft, deren höchster Wert das Glück des Einzelnen ist, muss die Opferung eben dieses Einzelnen ein nicht auflösbarer Konflikt bleiben.“¹²⁸

¹²⁴ Hier womöglich purer Zufall, doch ist dies ein weiteres Motiv des klassischen Kriegsfilms: „The hero has had leadership forced upon him under dire circumstances. [...] The highest ranking officer may have been killed, placing him in command.“. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 68.

¹²⁵ *BAND OF BROTHERS* – „Day of Days“. Regie: Richard Loncraine. Drehbuch: John Orloff. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007. 00:45:35 – 00:45:57.

¹²⁶ Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 88.

¹²⁷ Zusätzlich charakterisiert wird Winters durch die unterschiedlichen Kampfmethoden von Lt. Speirs und durch die Skepsis Sgt. Guarneres an seinen Führungsqualitäten – die allerdings nach dem erfolgreichen ersten Kampf überwunden wird.

¹²⁸ Kappelhoff: „Shell shocked face“.

II.2.3. „Carentan“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 03: „Carentan“

Regie: Mikael Salomon

Drehbuch: E. Max Frye

Spiellänge: 1:02:46

Offizielle HBO-Synopsis: Two days after D-Day, Easy Co. is sent to take the town of Carentan, engaging in a successful battle that results in several casualties. Some soldiers, including Pvt. Blithe (Marc Warren), have a difficult time adjusting to combat. After 36 days in Normandy and several fierce battles, Easy returns to England, but their celebrations are short-lived, as news comes that they're moving out again.

Thema: Umgang mit Angst und Tod

Protagonisten: Albert Blithe

Weitere wichtige Figuren: Richard Winters, Ron Speirs, Harry Welsh

Methoden der Dokudramatisierung: „Carentan“ ist aus zweierlei Gründen einer ausführlichen Analyse wert. Zum einen bietet die Folge ein gutes Beispiel für den Umgang mit fiktionalen Elementen in der Haupthandlung einer BAND OF BROTHERS-Episode. Zum anderen zeigt sich, wie die Miniserie episodенübergreifend arbeitet, denn in dieser dritten Episode werden zahlreiche eingeführte Charaktere aufgegriffen und gleichzeitig künftige Erzählstränge und Plot-Einheiten vorbereitet. So ist „Carentan“ zwar die ‚Albert-Blithe-Episode‘, doch ist das Ensemble, in dem sich Blithe als Protagonist bewegt, nicht minder wichtig.

Die Episode behandelt in ihrer thematischen Ausrichtung zwei Aspekte, die in Kapitel I.2.3. angesprochen wurden: die direkte Konfrontation mit dem Tod und dessen Allgegenwart im *Combat Film* nach Jeanine Basinger, sowie die Initiation des Einzelnen in die Kampfhandlung – nach Hermann Kappelhoff –, welche sich auch in einen Prozess der Soldatwerdung übersetzen ließ. BAND OF BROTHERS erzählt hierzu die Geschichte von Albert Blithe, der sich von einem ängstlich-passiven, mehrmals vor Furcht erstarrten Infanteriesoldaten zu einem aktiven (nach Kappelhoff: subjektmächtigen) Kämpfer emanzipiert, der sich letztlich freiwillig für gefährliche Einsätze meldet. Integriert wird diese Kampfes-Initiation Blithes in die der gesamten Easy Company, die beim Angriff

auf die Stadt Carentan von feindlichem MG-Feuer aufgespalten und in einem Straßengraben festgehalten wird. In Buch und Film ist es Richard Winters, der seine Leute dazu bewegt, aufzustehen und durch den gegnerischen MG-Beschuss in die Stadt zu laufen. Als Teil der angesprochenen Initiation überwindet die Easy Company letztlich die Angst und greift aktiv in das Kampfgeschehen ein. Bei Ambrose findet sich hierzu:

Winters wrote in 1990: „Later in the war, in recalling this action with Major Hester, he made a comment that has always left me feeling proud of Company E’s action that day. As S-3, Hester had been in a position to see another company in a similar position caught in M.G. fire. It froze and then got severely cut up. E Company, on the other hand, had moved out, got the job done, and had not been cut up by that M.G.“¹²⁹

Das zu erfüllende Ziel, die Bedeutung der Mission und der Gedanke des *getting the job done*,¹³⁰ sind nicht nur klassische Kriegsfilmkonvention nach Jeanine Basinger, sondern hier integraler Bestandteil des dramatischen Codings der Episode – sprich des Überwindens der Angst in unmittelbarer Konfrontation mit dem möglichen Tod. Blithe jedoch vollbringt dies nicht und zunächst scheitert seine Initiation in die Kampfhandlung. Zwar läuft Blithe in die Stadt, erstarrt aber vor Angst und wird schließlich von einem Sanitäter wegen spontaner Blindheit behandelt.¹³¹ Die Soldatwerdung Blithes beginnt erst hier im Lazarett und vollzieht sich in der folgenden Nacht, sowie während dem Gegenangriff der Deutschen auf Carentan. Diese Emanzipation begleitend treten drei Mentoren auf, dank derer Blithe letztlich seine Angst vor dem Tod überwindet:

- Serienheld Richard Winters, der im Lazarett verständnisvoll auf Blithe eingeht, woraufhin dieser wieder sehen kann. Später ist es Winters, unter dessen Schutz und Motivation Blithe beginnt, aktiv zu kämpfen.
- Harry Welsh, der (klassisch) zynisch denkende Sergeant, der im Gespräch mit Blithe im Schützengraben feststellt, dass der Krieg im Grunde nur ein wahnwitziges Spiel ist.

¹²⁹ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 96.

¹³⁰ Eine Formulierung, die nicht nur von Winters im Buch, sondern auch von einem Zeitzeugen im vorangestellten Interview-Teil von „Carentan“ verwendet wird.

¹³¹ Worin sich ein weiterer für BAND OF BROTHERS typischer Fall von *compositing* der Charaktere findet: Der Sanitäter, der Blithe und Winters im Film behandelt, ist Private Eugene Roe. Dieser wird hier als Figur eingeführt, beziehungsweise vorgestellt. Was sich anbietet, da Roe Protagonist der fünften Episode „Bastogne“ sein wird. Roes Part im Film gibt es auch in Ambrose Buchvorlage, nur ist es dort ein namenlos bleibender Arzt. Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 97-98.

- Der bereits über diverse Kriegsmythen als berüchtigt eingeführte Lieutenant Ron Speirs, der im Gespräch mit Blithe eine für diesen eindrucksvolle Rede über die Funktion eines Soldaten und das Überwinden von Angst hält.¹³²

Durch ihre Mentorenrollen werden Winters, Welsh und Speirs auch selbst charakterisiert, was natürlich auf künftige Episoden und die gesamte Seriendramaturgie abzielt. Doch episod intern zeigt *BAND OF BROTHERS* an ihrem Beispiel, und gespiegelt in Blithes Angst, drei mögliche Wege im Umgang mit der Allgegenwart des Todes: Mitgefühl (Winters), Zynismus (Welsh), Gnadenlosigkeit (Speirs). Schließlich tötet Blithe als nun handlungsmächtiges Subjekt im Kampf einen deutschen Soldaten mit einem gezielten Schuss. Um der vollendeten Initiation und Soldatwerdung zusätzliches Gewicht zu verleihen, nimmt Blithe eine Edelweiß-Blüte an sich, die der von ihm getötete Soldat am Revers trug – die symbolische Bedeutung von Edelweiß als Zeichen eines „wahren Soldaten“ wurde zu Beginn der Episode von Lewis Nixon erklärt.

Einige Tage später, die Caption erläutert „D-Day plus 25“, meldet sich Blithe als Einziger freiwillig, um an einem Spähtrupp teilzunehmen, und möchte diesen obendrein anführen. Seine Soldatwerdung ist vollzogen, doch bezahlt er sie mit dem Leben. Ein Scharfschütze verletzt ihn schwer, und die End-Caption der Episode teilt mit, dass Blithe 1948 an den Folgen seiner Verletzung starb.

Vergleicht man die Handlung der Episode mit der Buchvorlage von Stephen Ambrose, dann fällt die starke Dramatisierung (im Sinne eines aktiven Eingriffs seitens der Filmproduzenten) in der Geschichte der Soldatwerdung Blithes auf. Blithe wird bei Ambrose nur zwei Mal genannt. Im Lazarett als Opfer spontaner Blindheit, von dem Richard Winters berichtet: „He was that scared he blacked out. Spooky. This kid just completely could not see, and all he needed was somebody to talk to him for a minute and calm him down.“¹³³ Sowie später, als *lead scout* des Spähtrupps. Ambrose schreibt: „Blithe was at point. He reached the last hedgerow leading to the farm buildings. A German sniper put a bullet into his neck.“¹³⁴ – Bei Ambrose findet sich also nur Blithes spontane Blindheit, ausgelöst durch Angst, sowie seine Verwundung bei der Anführung eines Spähtrupps. Was sich nicht findet, ist dagegen eine eindeutige Entwicklung hin zu

¹³² „You hid in that ditch because you think there’s still hope. But Blithe, the only hope you have is to accept that you are already dead. And the sooner you accept that, the sooner you’ll function as a soldier is supposed to function. Without mercy, without compassion, without remorse.“ Aus *BAND OF BROTHERS* – „Carentan“. Regie: Mikael Salomon. Drehbuch: E. Max Frye. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD. Warner Bros. 2007. 00:36:28 ff.

¹³³ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 98.

¹³⁴ Ebda. S. 103.

Blithes Angstüberwindung, anhand der im Film wichtigen Meldung als Freiwilliger des Spähtrupps. Auch finden sich bei Ambrose keine Edelweiß-Symbolik¹³⁵ und keine Mentor-Rollen von Welsh und Speirs.¹³⁶

Ohne weitere Quellen zu kennen, hat es hier den Anschein, als gäbe es in der Handlung der „Carentan“-Episode und in Bezug auf den Protagonisten Albert Blithe – von dem kein Zeitzeugenbericht aus erster Hand vorliegt – einige kleinere Fiktionalisierungen. Insbesondere, da die bei Ambrose nicht vorhandenen Elemente der Geschichte Blithes sämtliche Konventionen des klassischen Kriegsfilms nach Jeanine Basinger im Allgemeinen und den Prozess der Initiation ins Kampfgeschehen, erklärt von Hermann Kappelhoff, im Speziellen bedienen. Eine Vermutung wäre hier, in Annäherung durch die klassischen Bestandteile einer Kriegsfilmhandlung, dass die Figur Albert Blithe in „Carentan“ dazu genutzt wurde, das Thema Angst/Mut/Tod abzuhandeln. Als Mittel dazu dienten, zusätzlich zu genannten und aus vorherigen Episoden bekannten Fällen von *compositing*, erstmals wahrscheinlich auch rein fiktive Elemente, möglicherweise auch ohne eindeutige Zeitzeugengrundlage. Denn – wie bereits zur Quellenlage erläutert – ist es aufgrund der zusätzlichen Quellen der Produzenten Spielberg und Hanks nur schwer nachzuvollziehen, woher welche Information stammt.¹³⁷

In der Spielhandlung wird die Thematik der Episode treffend zusammengefasst von Harry Welsh, der eine leichte Verletzung von Richard Winters augenzwinkernd mit „war is hell“ kommentiert.¹³⁸ Ein Ausspruch, der William T. Sherman zugeschrieben wird und auf den – augenzwinkernd gemeint und nicht – im Kriegsfilm und in der zeitgenössischen

¹³⁵ Wobei die Anekdote eines deutschen Soldaten, der mit vorgehaltener Waffe im Tod erstarrt an einem Baum lehnt – Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 93. – im Film als Aufhänger für Blithes Angst und die Edelweiß-Symbolik, erklärt durch Lewis Nixon, genutzt wird.

¹³⁶ Winters‘ Funktion als Blithes Mentor findet sich im Lazarett, nicht aber im späteren Kampf, als Blithe seine Angst überwindet – was aber der Tatsache geschuldet ist, dass die gesamte Szene nicht im Buch steht.

¹³⁷ Dass diese aber, egal woher sie stammen, auch faktisch falsch sein können, zeigt die Information der End-Caption; was ein weiterer Hinweis auf die unsichere Quellenlage ist. Laut Caption starb Blithe an der in der Episode gezeigten Verwundung im Jahr 1948. Doch die offizielle Website des 506. Infanterie Regiments veröffentlichte nach Ausstrahlung der Episode im US-TV auf Bitten der Familie Blithe Informationen und Dokumente zu Albert Blithes Verwundung und Überleben: „Blithe was wounded in the right shoulder, recovered from his wounds, attended the 1st Annual Reunion of the 101st Airborne Division Association, and subsequently went on to have an outstanding Army career (including over 600 parachute jumps and a MAAG assignment in Taiwan). Blithe died in 1967 while on active duty in Germany.“ Quelle: <http://www.506infantry.org/his2ndbnwwiipphoto24.html> (13.01.2010).

Für die Neuauflage von *BAND OF BROTHERS* auf Blu ray Disc im Jahr 2008 wurde dieser Fehler korrigiert. Zwar nicht in der Caption selbst, aber als Bild-in-Bild Special-Feature zu dieser Information.

¹³⁸ *BAND OF BROTHERS* – „Carentan“. 00:32:57.

Popkultur zahllos angespielt wird.¹³⁹ Jeanine Basinger benennt in ihrer Genrestudie zum *Combat Film* hierzu passend ein „‘war is hell‘ theme“, das im Film zur Zeit des Zweiten Weltkriegs als „war is hell but we have to do it and win“-Geisteshaltung Anwendung fand.¹⁴⁰ Und „Carentan“ als dritte Episode von *BAND OF BROTHERS* – nach der Ausbildung in der ersten und dem ersten Kampfeinsatz in der zweiten Episode – komplettiert die Initiation der Gruppe im Kampfgeschehen und die Soldatwerdung des Einzelnen und überführt sie in den buchstäblichen „war is hell“-Kriegsalltag, bestehend aus vorwiegend Angst, Tod und Leid. So ist der Ausspruch von Welsh an dieser Stelle zwar ironisch gemeint, doch wird er in der Bildsprache der Episode drastisch kontrastiert. Keine der Episoden beinhaltet derart explizite Gewaltdarstellungen; visualisiertes Grauen liefert letztlich die gänzlich unironische Einlösung der Versprechen der Fallschirmspringer-Hymne „Blood Upon The Risers“, beziehungsweise des Galgenhumors im Refrain: „Gory, gory, what a hell of a way to die“.¹⁴¹ Das alles trifft in Wort und Inszenierung ziemlich deutlich, was Hermann Kappelhoff mit der „Ikografie des Horrorfilms“ und dem „Horror der Splattermovies“ im Kriegsfilm bezeichnete.¹⁴² Doch die Rettung aus dieser Hölle kommt für die Easy Company vorerst und zumindest im Kampf um Carentan durch das plötzliche Auftauchen amerikanischer M4 Sherman-Panzer – die benannt sind nach eben jenem William T. Sherman, auf den der „war is hell“-Ausspruch ursprünglich zurückgehen soll. (Dies darf man wohl durchaus als popkulturelle Anspielung verstehen, so oft wie der Name der Panzer bei deren Eintreffen genannt und gerufen wird.)

BAND OF BROTHERS liefert durch Blithes Mentoren drei Möglichkeiten, im Kampfgeist mit der Angst im Angesicht des Todes umzugehen – Mitgefühl, Zynismus und Gnadenlosigkeit – was zur differenzierten Betrachtung der psychologischen Seite des Krieges beiträgt. Insbesondere, indem diese Haltungen gebrochen werden – wie zum Beispiel der Zynismus von Harry Welsh („It’s a game, Blithe“¹⁴³), als dieser den schwer verwundeten Albert Blithe sieht.

¹³⁹ Exemplarische Beispiele zur Spannweite der Anspielungen: Von der „Ain’t war hell“-Szene in *FULL METAL JACKET* (1987), in der ein GI aus dem Hubschrauber auf unbewaffnete Zivilisten schießt, bis hin zur parodistischen Episode „War Is The H-Word“ der TV-Animationsserie *FUTURAMA* (2000).

¹⁴⁰ Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 11, S. 89-90.

¹⁴¹ „Blood Upon The Risers“ ist Hymne der US-Fallschirmjäger – gesungen auch in *BAND OF BROTHERS* – zur Melodie der berühmten „Battle Hymn of the Republic“. Textlich parodiert wird insbesondere der Refrain „glory, glory, hallelujah“.

¹⁴² Vgl. Kapitel I.2.3. „Carentan“ ist die einzige der Episoden, die in Deutschland nur FSK 18 auf DVD erschien. Die deutsche Blu ray Fassung erschien „ohne Jugendfreigabe“.

¹⁴³ *BAND OF BROTHERS* – „Carentan“. 00:31:15.

II.2.4. „Replacements“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 04: „Replacements“

Regie: David Nutter

Drehbuch: Graham Yost, Bruce C. McKenna

Spiellänge: 0:57:21

Offizielle HBO-Synopsis: Due to heavy casualties, a group of fresh paratrooper replacements joins Easy Co. in time for a massive drop into German-occupied Holland for Operation Market-Garden. While met with no resistance in Eindhoven, Easy and a cluster of British tanks are repelled from a nearby town by a superior German force, sustaining many casualties as they retreat. The Allied plan to enter Germany through Holland and end the war before Christmas fails.

Thema: Kameradschaft (Veteranen und Ersatzleute)

Protagonisten: Denver „Bull“ Randleman

Weitere wichtige Figuren: James Miller

Methoden der Dokudramatisierung: Am Ende der vorangegangenen Episode („Carentan“) befinden sich die Soldaten in England, werden aber wieder nach Frankreich an die Front berufen. Die Zeit in England findet sich bei Stephen Ambrose als eigenständiges Kapitel: „Healing Wounds and Scrubbed Missions“, welches sich thematisch mit der psychologischen Seite der Kampfsituationen beschäftigt. Ambrose schreibt, Zeitzeuge Lipton zitierend:

Lipton felt that „when men are in combat, the inevitability of it takes over. They are there, there is nothing they can do to change that, so they accept it. They immediately become callused to the smell of death, the bodies, the destruction, the killing, the danger. Enemy bodies and wounded don't affect them. Their own wounded and the bodies of their dead friends make only a brief impression, and in that impression is a fleeting feeling of triumph or accomplishment that is was not them.“¹⁴⁴

Thematisch beschreibt dies ziemlich genau, was BAND OF BROTHERS in der „Carentan“-Episode abhandelte und auch in „Replacements“ zentral ist – und das Grundthema des *Combat Films*, um erneut Jeanine Basinger zu zitieren: „The combat film is about death

¹⁴⁴ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 111.

and destruction, and how we have to fight to avoid it”,¹⁴⁵ hier veranschaulicht am persönlichen Schicksal einzelner. Ambrose deutet Liptons Aussagen: „Millions of men fought in World War II. No one can speak for all of them. Still, Lipton’s insights into the emotional state of the combat soldier provide guidance into attempting to understand how men put up with combat.”¹⁴⁶ In „Replacements“, der vierten Episode, wird das Motiv des *putting up with combat* ausgebaut am Beispiel des Verhältnisses zwischen Originalmitgliedern der Easy Company (die in der Ausbildung und in der Normandie dabei waren) und den Ersatzsoldaten, die verwundete und gefallene Originalmitglieder ersetzen (müssen). Die Veteranen, viele davon Unteroffiziere (NCO’s), haben hierbei ein zwiespältiges Verhältnis zu den jüngeren, unerfahrenen Soldaten. Ambrose beschreibt dieses Verhältnis: „Veterans tried to help replacements, but they also took care not to learn their names, as they expected them to be gone shortly.“¹⁴⁷ Im einleitenden Interview zur Episode sagt Zeitzeuge Lester Hashey, das Thema der Episode ansprechend: „We had excellent NCO’s, they looked after you.“¹⁴⁸

Die Verfilmung etabliert eine kleine Gruppe junger „replacements“ – Lester Hashey, Joe Ramirez, James Miller –, die der Einheit von Denver „Bull“ Randleman zugeteilt werden, welcher als Protagonist der Episode fungiert. An Randlemans Figur wird das Verhältnis zu den jungen Soldaten erläutert, sowie das der Unteroffiziere und Veteranen untereinander (am Beispiel von Compton, Guarnere, Martin, Lipton). Eingebettet werden diese persönlichen Storylines in die militärische Operation „Market-Garden“, die aber hier – dokudramatischen Konventionen entsprechend – nur Rahmenhandlung bleibt.

In beiden Holland-Episoden von *BAND OF BROTHERS* – also in „Replacements“ und in „Crossroads“, der darauf folgenden – werden zugunsten der dramatischen Form viele im Buch zu anderen Zeiten stattfindende Events neu arrangiert (*telescoping*). Allerdings geschieht dies – wie Steven N. Lipkin es beschrieben hat und soweit dies hier nachzuvollziehen ist – zugunsten einer zu vermittelnden Gesamtidee; das heißt ohne die Bedeutung verzerrende Veränderungen gegenüber der Originalquelle.¹⁴⁹ Als Beispiel

¹⁴⁵ Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 19.

¹⁴⁶ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 111–112.

¹⁴⁷ Ebda. S. 156.

¹⁴⁸ *BAND OF BROTHERS* – „Replacements“. Regie: David Nutter. Drehbuch: Graham Yost, Bruce C. McKenna. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007. 00:03:40.

¹⁴⁹ „The risk of historical storytelling becomes the foregrounding of emotion (rather than idea) characteristic of the melodrama“. Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 40. Diese Betonung der zu vermittelnden Idee im Gegensatz zur Emotion wird in dieser Arbeit im Kapitel I.1.5. besprochen.

seien zwei Buchpassagen angesprochen, die im Film zu einer Szene kombiniert werden: In der Verfilmung zerstört ein getarnter deutscher Tigerpanzer einen britischen, weil der britische Panzer-Kommandeur ein seine Sicht behinderndes Haus nicht beschießen will. Hier findet der historische Umstand, dass die Alliierten in Holland möglichst wenig Privatbesitz zerstören sollten, Eingang in die Handlung. Dies findet sich im Buch an einem anderen Beispiel erklärt – einem Kirchturm, der nicht beschossen werden darf.¹⁵⁰ Die Szene mit dem Tigerpanzer findet sich auch im Buch – nur eben ohne die rettende Möglichkeit, ein Haus wegzusprennen.¹⁵¹ Es bleibt aber festzuhalten, dass die ursprüngliche Idee der Szene im Transfer vom Buch zum Film nicht verändert wurde – es ist nach wie vor die Sturheit des Panzer-Kommandeurs, die zur Katastrophe führt. Der Umstand des Privatbesitzes fand nur Eingang in die Szene. Dies ist eine für *BAND OF BROTHERS* typische Anwendung des *telescoping*: zwei verwandte Begebenheiten werden durch Verschiebungen in der Chronologie dieser und weiterer Ereignisse zu einer kombiniert.¹⁵² Dies erlaubt letztlich, möglichst viele Aspekte und Anekdoten der Buchvorlage in die Verfilmung einzubauen, was vor allem zwei Vorteile bietet: Wenn es die Idee des Ausgangsmaterials nicht verfremdet, stützt die große Anzahl des übernommenen Materials die Treue der Umsetzung – was Stephen Ambrose den Produzenten eingangs attestierte. Darüber hinaus lässt sich durch gezieltes Arrangieren gleichzeitig Einfluss auf die Dramaturgie der Erzählung nehmen.

Dies zeigt sich allein am Erzählstrang um „Bull“ Randleman und die jungen Rekruten im Häuserkampf in Nuenen. Bei Ambrose findet sich über Randleman in Nuenen, dass er vor einem zerstörten und unkontrolliert fahrenden Panzer flüchtet und von der Kompanie getrennt wird. Randleman wird verwundet und flüchtet in eine Scheune, wo er einen deutschen Soldaten mit dem Bajonett tötet. Dort versteckt er sich und wird am nächsten Tag gefunden.¹⁵³

In der Verfilmung wird Randleman – als Protagonist der Episode – durch die Nacht in der Scheune begleitet, wo zwei Zivilisten helfen, seine Wunde zu versorgen (Ereignis nicht im Buch). Darauf folgt die Konfrontation mit dem deutschen Soldaten, vor dem er die Zivilisten und sich selbst beschützt. Parallel hierzu wird erzählt, wie die jungen Soldaten

¹⁵⁰ „We have orders not to destroy too much property. Friendly country, you know.” Ambrose: *Band of Brothers*. S. 129.

¹⁵¹ Vgl. Ebda. S. 128.

¹⁵² Ähnliches geschieht in „Replacements“ unter anderem mit der Erwähnung und dem Einbau der niederländischen Widerstandsbewegung oder Private Websters Begegnung mit dem Jungen, der noch nie Schokolade gegessen hat.

¹⁵³ Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 128–130.

und Veteranen, die sich ohne Randleman zurückgezogen hatten, einen inoffiziellen Suchtrupp organisieren (Ereignis ebenfalls nicht im Buch).

Diese nicht im Buch zu findenden – und möglicherweise fiktiven – Passagen dienen in der Episode dazu, die Beziehungen der Beteiligten untereinander zu erläutern. So wird Randleman als starke, fürsorgliche Persönlichkeit (gegenüber jungen Soldaten und Zivilisten) charakterisiert, der aber in Kampfsituationen professionell tötet (blutig gezeigt in der Scheune). Die Veteranen und Ersatzsoldaten werden wiederum als loyale Kameraden charakterisiert, die wider besseres Wissen auf die Suche nach ihrem Freund und Vorgesetzten gehen.¹⁵⁴

Dieser Suchtrupp wird wiederum motiviert von einer aus dem Buch übernommenen Begebenheit – der Verwundung von Lt. Brewer: Im Buch wird Brewer von einem Scharfschützen vor Eindhoven schwer verwundet, sein Tod aber verhindert, weil Richard Winters kurz vorher nach ihm ruft und Brewer den Kopf dreht. Im Film findet sich dieses Ereignis örtlich verlagert nach Nuenen (den Ort der Kämpfe dieser Episode) und hier ist es nicht Winters, der nach Brewer ruft und dessen Tod verhindert, sondern Episodenprotagonist Randleman. In einem späteren Dialog dient eben diese Begebenheit dazu, den Suchtrupp zu motivieren.

Die thematische Ausrichtung auf Kameradschaft und die Bedeutung der Unteroffiziere wird unterstützt durch die Nebenhandlung um Private Miller – Teil der etablierten „replacements“-Gruppe mit den Privates Hashey und Ramirez. Miller wird bei Ambrose nur an einer Stelle beschrieben: „Pvt. James Miller, a nineteen-year-old replacement, was killed when a hand grenade went off on his kidneys.“¹⁵⁵ In der Verfilmung wird seine Rolle ähnlich aus- und aufgebaut wie die von Pvt. John Hall in „Day of Days“ – sein Tod dient dem dramatischen Effekt und der Charakterisierung anderer Figuren. Miller wird zu Beginn der Episode vorgestellt, als er neben den anderen Ersatzmännern sitzend vom interessierten Sergeant Guarnere nach seinem Namen gefragt wird – woraufhin Miller ausführlich antwortet: „Private Miller. Private James Miller. I’m in Sergeant Randleman’s squad.“¹⁵⁶ Dass Miller kurz darauf von Veteran Cobb zurechtgewiesen wird, eine

¹⁵⁴ Auch die holländische Bevölkerung wird hier exemplarisch charakterisiert anhand der beiden Zivilisten, die Randleman versorgen. An mehreren Stellen in Ambrose‘ Buchvorlage wird die holländische Bevölkerung von Zeitzeugen als hilfsbereit, sympathisch und dankbar charakterisiert – was auf diese Weise Eingang in den Film fand. Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 246, S. 248.

¹⁵⁵ Ebda. S. 129. In der Zusammenfassung des Holland-Einsatzes wird er als Todesopfer nochmals aufgezählt (S. 164).

¹⁵⁶ BAND OF BROTHERS – „Replacements“. 00:05:28. Im Prinzip ist die Szene ein (wohl nicht beabsichtigter) Widerspruch zu Ambrose‘ Aussage, die Veteranen hätten sich Mühe gegeben, die Namen der Neuen nicht zu lernen. Hier dient es jedoch dem dramaturgischen Zweck, Miller vorzustellen.

spezielle Auszeichnung der 101st Airborne nicht tragen zu dürfen, weil er nicht in der Normandie gekämpft hat, etabliert seinen Status als Neuling zusätzlich. Später ist es eben jener James Miller, der in der Episode sozusagen als exemplarisches Beispiel des unerfahrenen Ersatzsoldaten und der Verschwendung von Jugend sein Leben im feindlichen Granatbeschuss lassen muss.

Und wie drei Episoden zuvor der Tod von John Hall Teil von Richard Winters Geschichte um die Aufgaben eines *combat leaders* war, so sind es nun die Privates Hashey und Ramirez, sowie Protagonist Randleman, die durch den Tod eines Kameraden charakterisiert werden. Bei Hashey und Ramirez als jungen unerfahrenen Soldaten ist es Teil ihrer Initiation in den für alle anderen schon normalen „war is hell“-Alltag – weil sie unmittelbar dabei sind, als Miller getroffen wird. In Bezug auf „Bull“ Randleman ist Millers Tod Teil der Abhandlung des Episodenthemas, das Verhältnis zwischen erfahrenen und jungen Soldaten, sowie seiner Fürsorglichkeit und Verantwortung als Unteroffizier; denn Randleman findet Millers Leiche, als er aus seinem Versteck in der Scheune kommt und nimmt dessen Identifizierungsmarke an sich. Kurz darauf wird Randleman von einer Streife aufgelesen. Auf dem Weg zurück treffen sie den inoffiziellen Suchtrupp, bestehend aus Veteranen und Ersatzleuten.

In „Replacements“ zeigt sich erneut, wie komplex BAND OF BROTHERS dokudramatisch arbeitet. Im *compositing* der Charaktere wie auch im *telescoping* der Ereignisse wird sich große Mühe gegeben, die Idee der Buchvorlage nicht zu verfremden. So hat die vierte Episode – wie die bisherigen auch – ihr eigenes Thema und ihren eigenen Protagonisten. Doch bleibt trotz der Zuschneidung auf diese beiden zentralen Faktoren die Treue zur Vorlage gewahrt – auch wenn die Rollen von einzelnen Charakteren (meist die der verstorbenen) zu dramaturgischen Zwecken arrangiert wurden. Man kann bereits nach diesen vier Episoden Stephen Ambrose‘ Kommentar zur Verfilmung bestätigen, dass seitens der Filmproduzenten sehr nah an der Vorlage gearbeitet wurde.

Was aber auffällt: „Replacements“ (mit Protagonist Randleman) ist nach „Carentan“ (mit Protagonist Blithe) bereits die zweite Episode mit einer Hauptfigur, von der zumindest kein bei Ambrose zitierter Zeitzeugenbericht vorlag und die letztlich mehr oder weniger ausgeprägte fiktive/fiktionale Handlungselemente beinhaltet.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Wobei Denver „Bull“ Randleman als Zeitzeuge in der BAND OF BROTHERS begleitenden Original-Dokumentation WE STAND ALONE TOGETHER: THE MEN OF EASY COMPANY kurz als *talking head* zu sehen ist. Wieder ein Hinweis auf die schwierige Quellenlage und die Herkunft der Zeugenberichte.

II.2.5. „Crossroads“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 05: „Crossroads“

Regie: Tom Hanks

Drehbuch: Erik Jendresen

Spiellänge: 0:53:30

Offizielle HBO-Synopsis: Winters (Damian Lewis) leads a risky mission on a Dutch dike, resulting in a resounding victory, for which he is promoted to Battalion Executive Officer. Dissatisfied with his new, largely administrative job, Winters is concerned about the leadership of the three companies he now commands. After a weekend pass to Paris, news arrives of a massive Axis effort in the Ardennes Forest, threatening to break the Allied lines. Easy Co. races in to hold the line, ill-equipped for the bitterly cold weather and the entrenched battle ahead.

Thema: Führungsverhalten (*leadership*)

Protagonisten: Richard Winters

Weitere wichtige Figuren: Moose Heyliger, (Eugene „Doc“ Roe)

Methoden der Dokudramatisierung: Wie schon in „Replacements“, tritt auch in der zweiten Holland-Episode „Crossroads“ der historisch-militärische Kontext in den Hintergrund und liefert nur den Rahmen für eine stärker an einen Protagonisten gebundene Geschichte. Was aber nicht bedeutet, dass sich die Verfilmung zu diesem Zweck von der Vorlage entfernt, das Grundgerüst dieser bleibt stets erhalten.

„Crossroads“ besteht aus drei Teilen: dem Überraschungsangriff der Easy Company auf eine feindliche Truppenansammlung, der Operation „Pegasus“ mit Winters‘ Reise nach Paris, sowie der Aufenthalt der Kompanie in Mourmelon-le-Grand. Erzählt wird die Episode aus der Perspektive von Richard Winters – dessen Figur, sofern sie nicht Protagonist einer Episode ist, in Subplots immer Teil der Geschichte bleibt. Bereits in der zweiten Episode („Day of Days“) wurde er als Anführer vorgestellt, im Kontext des ersten Kampfeinsatzes der Easy Company, was nun – nachdem er in „Carentan“ als Mentor auftrat – fortgesetzt wird. Der Spielhandlung vorangestellt sind wie immer Interviews mit Zeitzeugen, deren Aussagen das Thema der Episode vorwegnehmen. Sie sprechen über Führungsqualitäten im Kampf, über zu treffende Entscheidungen und über

eingegangene Risiken. Zwar wird der Name desjenigen, über den hier anfangs gesprochen wird, nicht genannt. Doch wer dieser *leader* der Männer ist (sollte man nach den bisherigen Episoden nicht von selbst darauf kommen), wird zweifelsfrei durch die im Anschluss an die Interviews übergeblendete erste Einstellung der Spielhandlung geklärt: Richard Winters, der voranläuft. Diese Szenen – eins zu eins aus den Zeugenberichten bei Ambrose übernommen – sind hierbei die konsequente Fortsetzung eines Themas der ersten Episode: der Konstituierung eines guten, fähigen Anführers. Und Winters führt die Männer an, in der zweiten Episode wie auch hier, weil er mit gutem Beispiel vorangeht. Gespiegelt wurde sein Charakter in dem von Herbert Sobel, der durch Bestrafung motivierte.¹⁵⁸ Der erste Teil der Spielhandlung von „Crossroads“ wird in Rückblenden erzählt, während Winters in der Rahmenhandlung den Bericht über den Einsatz an der Schreibmaschine abtippt. Durch diese teils episodische Erzählweise, mit kleineren Auslassungen und Zeitsprüngen, ist es möglich, viele Aspekte der Buchvorlage unterzubringen.¹⁵⁹ Diese Rückblenden charakterisieren Winters – den einleitenden Zeitzeugeninterviews entsprechend – als fähigen Anführer im Kampf, der seine Männer einweist und ihnen mit gutem Beispiel vorangeht. So sind es auch diese besonderen Fähigkeiten, aufgrund derer er nach erfolgreicher Beendigung des Einsatzes befördert wird. Was letztlich die Verbindung zur Rahmenhandlung herstellt und erklärt, weshalb Winters überhaupt diesen Einsatzbericht schreiben muss – sprich: als Teil seiner neuen Funktion. So bringt die Episode sozusagen das Thema *leadership* auf eine nächste Ebene; denn Winters sucht nun einen fähigen Nachfolger.

Der Titel der Episode, „Crossroads“, bezieht sich zwar auf die Kreuzung der Deichwege, wo der Kampf im ersten Filmdrittel stattfindet, doch ist er durchaus inhaltlich zu verstehen. Die Episode ist gewissermaßen Rückblick auf das bisher Geschehene wie Ausblick auf das, was folgen wird. Dreh- und Angelpunkt von beidem ist das ausführlich und aus mehreren Blickwinkeln dargestellte „war is hell“-Szenario; inszeniert mit den Mitteln des Kinodramas und expliziter Darstellung von physischer Gewalt. Teil dieses

¹⁵⁸ Zeitzeuge Winters berichtet bei Ambrose über das Verhältnis der Rekruten zu Sobel während der Ausbildungszeit, wie über die zwei Arten von *leadership*: „You lead by fear or you lead by example. We were being led by fear.“ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 26.

¹⁵⁹ Dies und mehr. Beispielsweise wird ein von Sergeant Talbert adoptierter Hund vorgestellt („Trigger“). Bei Ambrose findet sich kein Wort darüber, doch ist die Adoption eines Hundes ein „generic requirement“ des *Combat Film* Genres bei Jeanine Basinger. Doch lässt sich dies wohl als augenzwinkernde Verneigung vor der Filmhistorie verstehen, nicht als Beweis für den Einfluss fiktionaler Erzählmittel. Insbesondere weil die Präsenz des Hundes keinerlei Einfluss auf die Handlung nimmt.

Rückblicks ist auch das wiederkehrende Motiv der im Krieg kämpfenden und verschwendeten Jugend, sowie dem Verlust von Unschuld. Was in „Replacements“ bereits am Beispiel der eigenen Leute (Pvt. James Miller) und dem holländischen Widerstand (ein Kind arbeitet als Informant) gezeigt wurde, findet sich in „Crossroads“ auch auf der feindlichen Seite: Winters erschießt einen SS-Soldaten, der nicht älter als achtzehn sein kann. Ein Geschehnis, das Winters traumatisiert – wie während seinem Fronturlaub gezeigt wird. Diese Bilder als Teil des „war is hell“-Traumas kehren zurück, während Winters im zweiten Teil der Episode in der Pariser Metro sitzt. Er sieht gefallene Kameraden, die Alltäglichkeit von Tod. Und er erkennt in einem jungen französischen Zivilisten das Gesicht des jungen deutschen SS-Soldaten.

Ein Merkmal des *Combat Film* nach Jeanine Basinger ist die ununterbrochene Nähe zur Front und zum Kampfgeschehen. In *BAND OF BROTHERS* bleibt diese Nähe weitgehend aufrecht – es gibt beispielsweise keine Szenen von Fronturlauben in London, Familienbesuchen in Irland oder Passagen, die wie im Buch ausführlich das Leben und den Dienst in der Garnison beschreiben.¹⁶⁰ Die beiden Holland-Episoden und insbesondere „Crossroads“ mit dem Besuch von Winters in Paris ist eine dementsprechend bedeutsame Ausnahme.

Paris, zu diesem Zeitpunkt weit weg von der Front, wird zu einem Ort der Reflexion, die Szenen in der U-Bahn werden Teil des Rückblicks auf die Grausamkeit des Krieges. Doch in dem Wissen, dass Winters dorthin zurückkehren wird, ist Paris auch Teil des Ausblicks auf das, was noch folgen wird und was im dritten und letzten Teil der Episode bereits angedeutet wird. Der Marschbefehl kommt, die deutschen Truppen sind in den Ardennen durch die Front gebrochen, die Verluste sind zahlreich und die „war is hell“-Thematik wird durch flüchtende, desorientierte, resignierende Soldaten angedeutet, welche die Easy Company während dem Truppentransport nach Belgien trifft. Doch trägt dieses Bild zur Konstituierung der *combat group* bei: die Fallschirmjäger der Easy Company gehen – in nicht ausreichender Winterausrüstung – dorthin, wo die geschlagene US-Infanterie in einem *shell-shocked*-Trauermarsch gerade herkommt. Doch wird dies nicht als die mutige Heldentat dargestellt, welche man an dieser Stelle erwarten könnte. Durch den Kontext der Episode und die Erfahrungen der von mehreren Seiten

¹⁶⁰ Vgl. die entsprechenden Kapitel über den Aufenthalt in Aldbourne oder Mourmelon-le-Grand. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 108-109, S. 165-172.

beleuchteten „war is hell“-Thematik ist zweifellos erkennbar, dass in der Ferne wo die Bomben fallen und die Erde bebt, nur wieder die gleiche bekannte Hölle wartet.¹⁶¹

Die Protagonistengruppe wird von Anführer Winters in einem Dialog mit einem Versorgungsoffizier treffend charakterisiert, als Winters auf dessen Warnung, die Easy Company würde in den Ardennen umzingelt sein, antwortet: „We’re paratroopers Lieutenant, we’re supposed to be surrounded.“¹⁶² – Hier treffen sich die in den beiden Holland-Episoden vorangebrachten Handlungsstränge um Kriegshölle, Verschwendung von Jugend und Führungsverhalten in der Konstitution der Protagonistengruppe und in ihrem Selbstverständnis als Fallschirmjäger, sowie in der Aufgabe, die es zu erledigen gilt – die Idee des *getting the job done* greift hier erneut.

¹⁶¹ Dass die Präsenz des Gegners durch Flugzeuge, Schiffe oder Bombengeräusche oder Schüsse in der Ferne angedeutet werden kann, wird bei Basinger als dramaturgisches Mittel der klassischen Kriegsfilmerzählung genannt. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 68-69.

¹⁶² BAND OF BROTHERS – „Crossroads“. Regie: Tom Hanks. Drehbuch: Erik Jendresen. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007. 00:48:35.

II.2.6. „Bastogne“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 06: „Bastogne“

Regie: David Leland

Drehbuch: Bruce C. McKenna

Spiellänge: 1:04:31

Offizielle HBO-Synopsis: In the dead of winter, in the forest outside of Bastogne, Belgium, the men of Easy Company struggle to hold the line alone while fending off frostbite and hunger, having arrived with no winter clothes and little supplies and ammunition. Medic Eugene Roe (Shane Taylor) is overwhelmed, on edge and close to combat exhaustion when he finds friendship with a Belgian nurse. Easy Co. spends a miserable Christmas in the trenches, and receives the news that the German army's demand for surrender was met with Gen. McAuliffe's defiant answer: "Nuts!"

Thema: Rettung und Verlust

Protagonisten: Eugene Roe

Weitere wichtige Figuren: Renée Lemaire, Edward „Babe“ Heffron, John Julian

Methoden der Dokudramatisierung: „Bastogne“ ist die erste von zwei in den Wäldern der belgischen Stadt Bastogne spielenden Episoden zur deutschen Ardennenoffensive – in Amerika bekannt als „Battle of the Bulge“. „Bastogne“ und darauf folgend „The Breaking Point“ besitzen, wie nahezu jede BAND OF BROTHERS-Folge, eine stark an einen Protagonisten gebundene Haupthandlung. Hier ist dies Eugene „Doc“ Roe, einer von zwei in der Serie portraitierten Sanitätern der Easy Company. Über Roe findet sich nur wenig in Ambrose' Buchvorlage, wohl auch ein Grund, warum seine Figur im Film durch gezieltes *compositing* der Charaktere in früheren Episoden eingeführt wurde.¹⁶³ Doch ein ausführlicher Absatz über ihn – in eben jenem Kapitel über Bastogne – liefert vieles, was sich über Roe als Protagonist im Film wiederfindet. Stephen Ambrose schreibt:

The medics were the most popular, respected, and appreciated men in the company. Their weapons were first-aid kits, their place on the line was wherever a

¹⁶³ Wenn beispielsweise ein im Buch namensloser Arzt oder Sanitäter vorkam, wurde im Film Sanitäter Roe platziert. So geschehen beispielsweise in „Carentan“ (bei Albert Blithes spontaner Blindheit und Winters' Verletzung) oder in der unmittelbar voran gegangenen Episode „Crossroads“ (am Deich, sowie bei der Verwundung Lt. Heyligers). Vgl. hierzu auch Anm. 130.

man called out that he was wounded. Lieutenant Foley had special praise for Pvt. Eugene Roe. "He was there when he was needed, and how he got 'there' you often wondered. He never received recognition for his bravery, his heroic servicing of the wounded. I recommended him for a Silver Star [...] if any man who struggled in the snow and the cold, in the many attacks through the open and through the woods, ever deserved such a medal, it was our medic, Gene Roe."¹⁶⁴

„Bastogne“ schildert die Geschehnisse hiermit aus der Sicht einer Figur, die zwischen den einzelnen Schützenlöchern und zwischen Front und Feldlazarett hin und her pendelt, in der Regel im Notfall-Einsatz. Der während und nach feindlichen Bombardements allgegenwärtige Ruf nach einem Sanitäter („Medic!“) ist letztlich handlungsbegleitend wie handlungsleitend. Und gerade dieser hier abgehandelte Handlungsabschnitt des *last stand* eignet sich dazu – mit einer statischen Front und nur vereinzelt Patrouillen –, den Sanitäter Roe als Protagonist zu etablieren. Bei den verteilt an der Front eingegraben Soldaten und Offizieren, sowie im Lazarett in Bastogne sucht Roe zu Beginn der Episode nach Verbandsmaterial und Morphinum. Dies stellt den Handlungsort vor und informiert über die Rahmenbedingungen: die Kälte, die Knappheit von Material und Ausrüstung, die militärische Situation (Bastogne ist von deutschen Truppen umzingelt, abgeschnitten vom Rest der US-Einheiten in den Ardennen). So gelingt es der Episode, neben der Haupthandlung um die Arbeit eines Sanitäters, weitere Handlungsstränge in Subplots fortzuführen und vorzubereiten. Darunter insbesondere das Thema des psychischen Zustands der Soldaten wie auch die Krise bezüglich eines Anführers der Easy Company nach Winters‘ Beförderung, die bereits in „Crossroads“ angesprochen wurde und die später in „The Breaking Point“ zentral wird.

In der Haupthandlung von „Bastogne“ wird das Thema des Sanitäters über die Front hinweg ausgebaut, als Roe zwei Krankenschwestern im Lazarett bei der Versorgung von Patienten hilft. Mit einer der beiden, Renée Lemaire, freundet sich Roe an und bekommt von ihr eine Tafel Schokolade mit auf den Weg zur Front. Später wird das Lazarett bei einem Großangriff zerstört, und Roe findet nur noch Renées blaues Kopftuch in den Trümmern der Kirche. Zu behaupten, hier würden Genre-Elemente einer Liebesgeschichte in die Handlung einfließen, wäre wohl zu viel gesagt. Doch ist ein gewisses (melo)dramatisches Coding nicht von der Hand zu weisen. Insbesondere, als Roe am Ende der Episode dank anhaltender Materialknappheit die Hälfte des blauen Kopftuchs opfert, um seinem Kameraden „Babe“ Heffron die Hand zu bandagieren.

¹⁶⁴ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 181.

Heffron selbst fungiert in der Episode als prominent vertretene Nebenfigur. Sein Verhältnis zu Protagonist Eugene Roe bildet eine erzählerische Verbindung zu einem weiteren wichtigen Punkt der Handlung in „Bastogne“. Im Tod von Private John Julian, dem Schützengraben-Kameraden von Heffron und von diesem charakterisiert als „Jungfrau“, findet sich nicht nur das Prinzip der verschwendeten Jugend erneut, sondern auch ein klassisches Erzählelement des *World War II Combat Film* nach Jeanine Basinger: das Zurücklassen eines verwundeten Kameraden.¹⁶⁵ Julian ist Teil eines Spähtrupps – aus der Ferne beobachtet von Protagonist Roe – der sich nach einem Feindkontakt nur noch zurückziehen kann und den schwer verwundeten Julian seinem Schicksal überlassen muss – was insbesondere Heffron hart trifft, der ihn aufgrund des feindlichen MG-Feuers nicht hat erreichen und retten können.

Über Julian findet sich bei Ambrose nur ein Satz: „Pvt. John Julian, a scout for 2d squad, was hit in the neck and Pvt. James Welling, scouting for 3d squad, was also hit.“¹⁶⁶ Über das Zurücklassen findet sich so gesehen nichts. Eine Manipulation ist hier aber nicht zu vermuten, denn die Schilderung des Spähtrupps ist nah an Ambrose‘ Vorlage. Das Zurücklassen bedient hier mehr die Idee/das Thema der Episode im melodramatischen Coding um die Hilfe, die Verwundete erreichen kann oder auch nicht. Nicht zuletzt ist dies aber auch eine Szene, in der *BAND OF BROTHERS* den Interpretationsspielraum von Ambrose – hier über die genauen Umstände von Julians Tod – nutzt, um Erzählelemente der klassischen Kriegsfilmhandlung zu integrieren.

Was die Haupthandlung um Eugene Roe betrifft, so lässt sich zwar feststellen, dass sich viele Teile des Plots – besonders der Handlungsstrang in der Stadt Bastogne um die Krankenschwester Renée – nicht bei Ambrose finden, und bei dieser Quellenlage nicht auszumachen ist, wo genau die Geschichte herkommt und deshalb mit möglichen Fiktionalisierungen zu rechnen ist.¹⁶⁷ Doch bewegt sich die Handlungschronologie stets nah an Ambrose‘ Vorlage. Durch Roes Funktion als Sanitäter – der immer dort ist, wo etwas passiert – können sämtliche bei Ambrose genannten thematischen Aspekte,

¹⁶⁵ Basinger nennt dies als klassischen Teil der *journey*. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 17.

¹⁶⁶ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 185. (In einer Liste der Todesopfer wird Julian auch aufgelistet. S. 220.)

¹⁶⁷ Wobei es die Krankenschwester Renée Lemaire wirklich gegeben hat. In Bastogne hängt heute eine Gedenktafel (Rue de Neufchâteau 21) anlässlich des Angriffs der deutschen Luftwaffe am 24.12.1944, bei dem ein Krankenhaus der 10th Armored Division zerstört wurde – darauf als einzige Person namentlich genannt: „volunteer Belgian nurse (Renee Lemaire)“. Ein Weblog zur 10th Armored Division nennt Lemaire „The Angel of Bastogne“.

Quellen: <http://oldtigerscub.com/tigersblog/2008/04/10/the-angel-oof-bastogne-renee-lemaire/>

Zur Gedenktafel, Standort: <http://www.bastogne.be/loisirs/tourisme/monuments/renee-lemaire/>

Foto: http://farm1.static.flickr.com/206/468582272_289096a621_b.jpg (alle Webseiten: 17.02.2010)

Zeitzeugenberichte und Anekdoten eingebaut werden. So lässt sich vielleicht festhalten, dass die möglichen Fiktionalisierungen und Arrangements in Bezug auf Protagonist Roe immer auf das in der Episode zu behandelnde Thema abzielen; hier die Funktion und die Arbeit der Sanitäter und Krankenschwestern, die oft verzweifelt retten wollen, was noch zu retten ist – was auch das bisher gezeigte „war is hell“-Szenario um eine Perspektive erweitert. Bezieht man die eingangs zitierte Aussage von Lt. Foley bei Ambrose mit ein, dass Roe die von ihm vorgeschlagene Auszeichnung nicht erhielt, dann lässt sich „Bastogne“ auch diesbezüglich als dokudramatische Argumentation nach Steven Lipkin lesen – hier als späte Anerkennung für die Arbeit der Sanitäter.¹⁶⁸

Die Episode endet schließlich mit einer Screen-Caption, die den Bezug zur historischen Schlacht herstellt – auch hier findet sich eine Art Argumentation, die überdies mit dem in der vorigen Episode festgestellten Selbstverständnis der Easy Company beziehungsweise der 101st Airborne als Fallschirmjäger arbeitet:

On December 26, 1944,
General Patton's Third Army broke through the German lines, allowing supplies to flow in and the wounded to be evacuated.
The story of 'The Battle of the Bulge' as told today, is one of Patton coming to the rescue of the encircled 101st [Airborne].

Und in einem neuen Frame als Stellungnahme:

No member of the 101st has ever agreed that the division needed to be rescued.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Diese Interpretation – die unbesungenen Helden, wenn man so will – deckt sich auch mit der in Kapitel I.2. genannten Anerkennung für diejenigen Soldaten, die außer den „Purple Hearts“ keine Medaillen sammeln konnten.

¹⁶⁹ Beide Screen-Captions aus: BAND OF BROTHERS – „Bastogne“. Regie: David Leland. Drehbuch: Bruce C. McKenna. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007. 1:01:00–1:01:28.

II.2.7. „The Breaking Point“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 07: „The Breaking Point“

Regie: David Frankel

Drehbuch: Graham Yost

Spiellänge: 1:09:56

Offizielle HBO-Synopsis: Having thwarted the Germans at Bastogne, the exhausted Easy Co. must now take the nearby town of Foy from the enemy. Several are killed and wounded in fierce shelling, compounded by the incompetence of their commander, Lt. Dike (Peter O'Meara), about whom Winters (Damian Lewis) can do nothing. Easy takes Foy, but at an enormous cost.

Thema: Belastungsgrenzen, Führungsverhalten (*leadership*)

Protagonisten: Carwood Lipton

Weitere wichtige Figuren: Norman Dike, Buck Compton, Don Malarkey, Richard Winters, Ronald Speirs

Methoden der Dokudramatisierung: Handlungsort der zweiten Episode in den Ardennen sind wieder die verschneiten Wälder vor Bastogne mit Blick auf die umkämpfte und zu diesem Zeitpunkt von deutschen Truppen gehaltene Stadt Foy. Von dort aus und aus der Luft ist die Easy Company dem feindlichen Artilleriefeuer ausgesetzt – in Schützenlöchern eingegraben wie schon in „Bastogne“. Die Ausweglosigkeit dieser Situation im gegnerischen Artilleriebeschuss taucht hier erstmals in der Miniserie auf. Bei Ambrose findet sich dagegen schon vorher eine ähnliche Situation beschrieben – in Holland, welche aber nicht in der Spielhandlung thematisiert wird.¹⁷⁰ Ambrose beschreibt den Artilleriebeschuss dort wie folgt:

Sitting helplessly under intense artillery fire is pure hell, combat at its absolute worst. The shells were coming in by threes. [...] “Three more. And then three, and then three. No wonder men got combat exhaustion.” [Private] Webster later wrote his parents, “Artillery takes the joy out of life.”¹⁷¹

¹⁷⁰ Während der Operation „Market-Garden“, als ein Teil der Easy Company in Veghel von deutscher Artillerie beschossen wird. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 130-134.

¹⁷¹ Ebda. S. 132.

Dass diese Situation in den beiden Holland-Episoden ausgespart wurde, kann selbstverständlich mehrere Gründe haben. Eine im Sinne dieser Analyse naheliegende Interpretation wäre, dass sich *BAND OF BROTHERS* aus dramaturgischen Gründen nicht wiederholen wollte. Insbesondere im Hinblick auf die mit Artilleriebeschuss eng in Verbindung stehende psychische Belastung, die im obigen Zitat von Zeitzeuge Webster angesprochen wurde und hier – wie auch die physische Belastbarkeit – Thema der Episode ist. Die Belastungsgrenze (der *breaking point*) eines Soldaten zieht sich überdies als wiederkehrendes Motiv durch Ambrose‘ Buch, er beschreibt diese Grenze im Zusammenhang mit den Kämpfen um Bastogne:

Combat is a topsy-turvy world. Perfect strangers are going to great lengths to kill you; if they succeed, far from being punished for taking life, they will be rewarded, honored, celebrated. [...] There is a limit to how long a man can function effectively in this topsy-turvy world. For some, mental breakdown comes early; [...] For others, visible breakdown never occurs, but nevertheless effectiveness breaks down. The experiences of men in combat produces emotions stronger than civilians can know, emotions of terror, panic, anger, sorrow, bewilderment, helplessness, uselessness, and each of these feelings drained energy and mental stability.¹⁷²

Ambrose gibt mit dieser Beschreibung des *breaking point* sozusagen die thematischen Eckpfeiler der gleichnamigen Episode vor. Im Rahmen der „verkehrten Welt“ Krieg lässt sich dieser psychologische Faktor auch in Hermann Kappelhoffs „Transformationsstufen des Körperbilds einer männlichen Subjektivität“ einordnen. Gemäß dieser erreicht *BAND OF BROTHERS* nach der ausführlich beschriebenen Stufe der Initiation und dem darauffolgenden „Phantasma uneingeschränkter Subjektmacht“ eines funktionsfähigen Soldaten nun die dritte und letzte Stufe, welche dieses Verhältnis der Subjektmächtigkeit umkehrt und als dessen Resultat nur Ohnmacht und Ichverlust des Einzelnen bleiben.¹⁷³ Eben diese Schwelle zur dritten Transformationsformationsstufe nach Kappelhoff findet sich als psychische und physische Belastungsgrenze (*breaking point*) bei Stephen Ambrose. Das implizierte melodramatische Coding der Episode findet sich ebenfalls bei Ambrose ausformuliert – jedoch in Bezug auf die Kämpfe in Holland: „That officers and men broke under the constant strain, tension, and vulnerability is not remarkable. What is remarkable is that so many did not break.“¹⁷⁴

¹⁷² Ambrose: *Band of Brothers*. S. 202–203.

¹⁷³ Vgl. die Ausführungen zum klassischen Kriegsfilm in Kapitel I.2.3. Vgl. auch Kappelhoff: „Shell Shocked Face“.

¹⁷⁴ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 157.

Protagonist der Episode ist Carwood Lipton, 1st Sergeant der Easy Company, über dessen Voiceover-Kommentar ein großer Teil der Informationsvermittlung in „The Breaking Point“ funktioniert; ein hier erstmals über eine gesamte Episode eingesetztes Erzählmittel. Oft fasst Lipton aus dem Off bisher Geschehenes oder Wissenswertes zusammen, neben dem Ausdruck von persönlichen Gefühlen in dieser oder jener Situation. Liptons Figur ist hierbei Knotenpunkt zweier miteinander verwobener Handlungsstränge, (1) der bereits angesprochenen Belastungsgrenze und (2) der Fortführung des in den vorigen Episoden aufgekommenen Handlungsstrangs über das Führungsverhalten (*leadership*), welcher hier aufgelöst wird.

Lipton – in seiner Funktion als leitender Unteroffizier – streift während der Episode von einem Schützenloch zum nächsten, ähnlich Sanitäter Roe in „Bastogne“.¹⁷⁵ Auffällig in „The Breaking Point“ ist auch der hohe Humoranteil in den Gesprächen der Soldaten; welcher sich klassisch mit tragischen Szenen abwechselt.¹⁷⁶ Teil dieser Dialoge ist auch die Situation der Easy Company nach der Beförderung von Richard Winters: Es fehlt ein echter Anführer, der aktuelle (Lieutenant Dike) wird in mehreren Situationen als unfähig charakterisiert. Dike wird hierbei natürlich dem zuvor als idealen Anführer beschriebenen Winters – der meist die richtigen Entscheidungen trifft – gegenüber gestellt. Lipton informiert aus dem Off über Dikes fehlende Qualitäten: „Dike wasn’t a bad leader because he made bad decisions. He was a bad leader because he made no decisions.“¹⁷⁷ Doch ist dies ein interner Konflikt der Gruppe, der am Ende der Episode durch den externen Konflikt des Krieges aufgelöst wird – was der von Basinger festgehaltenen Konvention des fiktionalen Kriegsfilms entspricht.¹⁷⁸

In BAND OF BROTHERS werden zwei große interne Konflikte thematisiert, beide drehen sich um *leadership* – um Lieutenant Sobel in „Currahee“ und um Lieutenant Dike in „The Breaking Point“ – und beide werden getreu Basingers Konvention durch den Krieg als übergeordneter Gewalt aufgelöst. Lieutenant Dike erlebt seine psychische Belastungsgrenze im Finale der Episode, beim Angriff der Easy Company auf die Stadt

¹⁷⁵ Roe taucht auch in „The Breaking Point“ vermehrt auf – immer wenn jemand verwundet wurde; zwar ist er kein Protagonist mehr, aber er ist immer noch Teil der Easy Company und des Figuren-Ensembles in BAND OF BROTHERS. Ein Zeichen dafür, wie die Miniserie ihre Charaktere arrangiert und weiter pflegt.

¹⁷⁶ Zum Humor in der Outline des klassischen Kriegsfilms vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 71. Zur Abwechslung von Humor und Tragik in SAVING PRIVATE RYAN vgl. Ebda. S. 260.

¹⁷⁷ BAND OF BROTHERS – „The Breaking Point“. Regie: David Frankel. Drehbuch: Graham Yost. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007. 00:11:30.

¹⁷⁸ Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 69.

Foy. Hier trifft die Storyline um Führungsverhalten in einem dramaturgischen Höhepunkt auf die des *breaking point* – auf den zuvor am Beispiel mehrerer Soldaten hingearbeitet wird:

Protagonist Lipton ist ebenfalls Zeuge der Auswirkungen des Artilleriebeschusses – dem Bombenterror, den versprengten Körperteilen – welche die Kriegshölle in ähnlich drastischen Bildern zeigt wie zuvor, doch die Intensität steigert, indem gleich eine ganze Reihe bekannter Figuren entweder stirbt oder schwer verwundet wird.¹⁷⁹ In diesen Szenen erreicht das „war is hell“-Thema der Serie erneut visuell explizit einen Höhepunkt. „Death was all over“, berichtet ein Zeitzeuge in den einleitenden Interviews.¹⁸⁰ „The Breaking Point“ zeigt die Grenzen der physischen wie der psychischen Belastbarkeit. Physisch an jenen, die im Artilleriebeschuss Körperteile oder ihr Leben verlieren. Psychisch an zwei engen Freunden dieser Verwundeten, von denen einer an dem Druck zerbricht – der als einzige Alternative zu Lt. Dike charakterisierte *combat leader* Buck Compton¹⁸¹ – und ein anderer, der geradeso die Nerven behält – Don Malarkey.¹⁸²

Im Zusammenbruch von Lieutenant Dike werden die beiden Handlungsstränge um *leadership* und den *breaking point* aufgelöst. Winters schickt Lieutenant Speirs – zuvor erneut über die Mythen um seine Person charakterisiert – um Dike abzulösen. Speirs erweist sich als guter *combat leader* und wird am Ende der Episode neuer Kommandeur der Easy Company. Im Dialog mit Lipton ist es jedoch Speirs, der Lipton am Ende der Episode als *eigentlichen* Anführer der Easy Company benennt als diese keinen hatte – was wiederum die Haupthandlung der Episode um Protagonist Lipton beschließt.

¹⁷⁹ Die figurenbezogene Empathie sowie die immersive Inszenierung dieser Szenen bespricht Robin Curtis ausführlich in „Erweiterte Empathie. Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung“. In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht [Hg.]: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas, 2008 (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, BFF-Band 62). S. 58.

¹⁸⁰ Vgl. BAND OF BROTHERS – „The Breaking Point“. 00:00:47.

¹⁸¹ Eine Storyline, die in dieser und den letzten beiden Episoden beginnend mit Comptons Verwundung in Holland vorbereitet wurde.

¹⁸² Wobei es eben jener Don Malarkey ist, der in den einleitenden Interviewszenen der Episode den Tränen nahe davon berichtet, dass ihn die Bilder im späteren Leben eingeholt haben. Ein Kreis, der sich eindeutiger schließen würde, würden die Namen der Zeitzeugen nicht erst zum Serienende eingeblendet.

II.2.8. „The Last Patrol“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 08: „The Last Patrol“

Regie: Tony To

Drehbuch: Erik Bork, Bruce C. McKenna

Spiellänge: 0:56:39

Offizielle HBO-Synopsis: Easy Co. arrives in the Alsacian town of Haguenau near the German border, and are ordered to send a patrol across the river to take enemy prisoners. Lt. Jones (Colin Hanks), fresh from West Point and eager for combat experience, volunteers to lead. While successful, the mission costs another paratrooper's life, prompting Winters (Damian Lewis) to ignore the order to send a second patrol the next night.

Thema: Hinterfragung der Mission

Protagonisten: David K. Webster

Weitere wichtige Figuren: Hank Jones, Eugene Jackson

Methoden der Dokudramatisierung: Zu den theoretischen Grundlagen des Kriegsfilms, besprochen in Kapitel I.2., führte Hermann Kappelhoff den Späh- und Stoßtrupp als „Sinnesorgan militärischer Körperschaft“ an, häufig Protagonist der klassischen Kriegsfilmgeschichte. In BAND OF BROTHERS taucht der Spähtrupp als begleitendes Handlungsmotiv wiederholt auf – in „Carentan“, „Crossroads“, und zuletzt in „Bastogne“ (dort in Kombination mit dem Motiv des zurückgelassenen Kameraden). Doch in „The Last Patrol“ ist der Spähtrupp oder die *combat patrol*, wie schon der Titel verrät, integraler Bestandteil der Episodenhandlung und zugleich Aufhänger für das abzuhandelnde Thema und das dramatische Coding.

Protagonist der Episode ist Private David K. Webster, der nach einer askuriierten Verwundung zur Easy Company zurückkehrt, dort nach dem *climactic battle* in den Ardennen aber nur noch wenige bekannte Gesichter vorfindet. Wie schon in „The Breaking Point“ begleitet der Protagonist auch in „The Last Patrol“ die Spielhandlung im Voiceover-Kommentar – welcher zu Beginn über den von Zeitungen ausgerufenen Heldenmythos der „Battered Bastards of Bastogne“ informiert und im Kontrast hierzu anhand der hohen Verluste die kriegsmüde Realität in Haguenau präsentiert. Verarbeitet

werden drei Themen: die neuerliche Initiation von Pvt. Webster in die Easy Company – da er in Bastogne nicht dabei war, muss er sich diesen Status erst wieder erarbeiten; der Wunsch sich zu beweisen und Kriegserfahrung zu sammeln bei Lieutenant Jones; die Sinnlosigkeit mancher Missionen – übersetzbar in eine „Fubar“-Thematik.

„Fubar“ („Fucked Up Beyond All Recognition/Repair“) ist wie „Snafu“ („Situation Normal, All Fucked Up“) ein soldatisches Akronym zur Beschreibung des Kriegsalltags und durchaus zu interpretieren als Negation des als ruhmvoll propagierten Kriegshelden, wohinter sich letztlich das oft in Kriegsfilmen auftauchende Motiv des sinnlosen Todes verbirgt. Im Gegensatz zu SAVING PRIVATE RYAN wird das Wort „Fubar“ in BAND OF BROTHERS zwar nicht ausgesprochen, doch arbeitet der Hauptplot um den nächtlichen Spähtrupp und im Tod des jungen Private Jackson genau auf diese Geisteshaltung des Hinterfragens einer Mission hin.¹⁸³ Jackson stirbt an den Folgen eines Unfalls während des Spähtrupps; er wirft eine Handgranate in ein Fenster und wartet nicht lange genug, bevor er das Haus stürmt. Obwohl die Mission erfolgreich absolviert wurde, stirbt Jackson einen qualvollen Tod. Webster aus dem Off:

Eugene Jackson was 20 years old. He'd lied about his age when he joined the Army at 16. His family, I'm sure, got a telegram from the war department, saying he died a hero on an important mission that would help win the war. In fact, Eugene lost his life on a stretcher in a basement in Haguenau, crying out in agony while his friends looked on helplessly. He was just one more casualty in a war that was supposed to be all but over.¹⁸⁴

Der Tod eines (zu) jungen Menschen ist als Motiv in der Serie wiederkehrend, hier wird dies zudem eingebettet in das Hinterfragen der Mission. Die Episode arbeitet thematisch den Preis des sich abzeichnenden Sieges in Europa heraus, wobei der Tod von Private Jackson hier exemplarisch für dieses Opfer steht – aber auch die Sinnlosigkeit mancher Missionen und manchen Todes offenbart. Diese Thematik unterstützend stirbt in der Episode ein Webster bekannter Sergeant, weil er einen Sack Kartoffeln von einer Straßenseite zur anderen bringt – ein Ereignis, das sich nicht bei Ambrose findet.

Während in Ambrose's Buchvorlage das entsprechende Kapitel „The Patrol“ mit der Feststellung von Richard Winters endet, dass man langsam das Gefühl bekam, den Krieg

¹⁸³ In SAVING PRIVATE RYAN war „Fubar“ ein zentrales Motiv im Kontext der hinterfragten Rettungsmission, sowohl in Bezug auf die Initiation von Corporal Upham, als auch in Bezug auf das dramatische Coding der finalen Forderung nach einer besseren Zukunft.

¹⁸⁴ BAND OF BROTHERS – „The Last Patrol“. Regie: Tony To. Drehbuch: Erik Bork, Bruce C. McKenna. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007. 00:41:12–00:41:40.

vielleicht doch lebend zu überstehen,¹⁸⁵ wird dieses Gefühl in der Verfilmung als Ausgangslage für die darauf aufbauende Argumentation der Episode genommen. Dort warnt Nixon bereits zu Beginn bezüglich des folgenden Spähtrupps: „Don’t take any chances, we’re too far along for that.“¹⁸⁶ Es ist eine Haltung, die am Beispiel einiger Soldaten in Verbindung mit dem bereits thematisierten *breaking point* zur Darstellung von Kriegsmüdigkeit genutzt wird, zum Beispiel beim betrunkenen Private Cobb. In Folge der gezeigten Sinnlosigkeit hinterfragt und missachtet Winters inoffiziell einen Befehl und ein verlangter zweiter Spähtrupp rückt in der Nacht darauf nicht aus. Bei Ambrose findet sich diese Begebenheit ebenfalls, doch gründet die Sinnlosigkeit dort in einem im Film nicht näher thematisierten Wetterumschwung: „[I]t had snowed, then turned colder. The snow was frozen on top, crunchy, noisy. The cold air had cleared out the sky and the moon was shining. Winters thought a patrol under such circumstances was suicidal, so he decided to disobey orders.“¹⁸⁷ Zum Hinterfragen und Nicht-Ausführen von Befehlen zitiert Ambrose Glenn Gray:

To be required to carry out orders in which he does not believe, given by men who are frequently far removed from the realities with which the orders deal . . . is the familiar lot of the combat soldier. . . . It is a great boon of the front-line positions that disobedience is frequently possible, since supervision is not very exact where danger of death is present. Many a conscientious soldier has discovered he could reinterpret military orders in his own spirit before obeying them.¹⁸⁸

Dieses Hinterfragen und die Eigenverantwortung, die bei Ambrose und in der Verfilmung mehr oder weniger direkt thematisiert werden, bedienen episod intern gleichermaßen die dokudramatische Argumentation wie auch das melodramatische Coding. So fragt sich Protagonist Webster im finalen Voiceover und als Zeitzeuge bei Ambrose laut, „if the people would ever know what it cost the soldiers in terror, bloodshed, and hideous, agonizing deaths to win the war.“¹⁸⁹

Die (Doku-)Dramatisierung in „The Last Patrol“ basiert wie in jeder Episode auf dem dramaturgischen Arrangement der Originalquellen. Hier finden sich, wie in bisher jeder Episode, komplexe Zusammenhänge anhand eines Protagonisten erzählt – hier dem

¹⁸⁵ „We didn’t realize it yet,” Winters said, ‘but we all started walking with more care, with eyes in the backs of our heads, making sure we didn’t get knocked off.’ After Haguenu, he explained, ‘you suddenly had a gut feeling, ‘By God, I believe I am going to make it!’” Ambrose. *Band of Brothers*. S. 237.

¹⁸⁶ BAND OF BROTHERS – „The Last Patrol“. 00:09:52.

¹⁸⁷ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 234.

¹⁸⁸ J. Glenn Gray: *The Warriors. Reflections of Men in Battle*. New York: Harper & Row, 1959. S. 189.

Zitiert in Ambrose: *Band of Brothers*. S. 235.

¹⁸⁹ Ebda. S. 233.

Rückkehrer Webster –, für dessen Erzählstrang kleinere Abweichungen von Ambrose‘ Ausführungen nötig wurden. So war Webster, laut Ambrose‘ Buch, nicht am Spähtrupp selbst beteiligt. Er blieb auf der von den US-Truppen gehaltenen Flussseite und gab dem Spähtrupp Feuerschutz.¹⁹⁰ Für die Handlungsentwicklung ist Websters Beteiligung jedoch notwendig, da sie Bestandteil seiner Re-Initialisierung als vollwertiges Mitglied der Easy Company ist – Websters Rückkehr auf der Reise nach Haguenau geht bei Ambrose dagegen problemloser vonstatten:

“It was good to be back with the fellows I know and could trust,” he [Webster] wrote. “Listening to the chatter in the truck, I felt warm and relaxed inside, like a lost child who has returned to a bright home full of love after wandering in a cold black forest.”

There were missing chairs at home. They belonged to the men who had been killed, badly wounded, or had broken. But as Webster’s reaction indicates, although Easy had lost many members, and gained others, [...] it remained an organic whole.¹⁹¹

Die Dramatisierung bezüglich Websters neuerlicher Integration bietet sich an, um das etablierte Serienthema Kameradschaft – dank welcher der *climactic battle* von Bastogne hat gewonnen werden können – fortzuführen, auch weil es in den kommenden Episoden, insbesondere in „Points“, Teil der Hauptargumentation der gesamten Serie ist.¹⁹² Doch ist diese Abweichung von der Originalquelle die bisher deutlichste – insbesondere, weil durch sie der kriegsfilmklassische Initiationsmodus erneut bedient wird. Der dramatischen Codierung gemäß endet die Episode damit, dass Webster bei der Abreise aus Haguenau von seinen Kameraden wieder akzeptiert wird.

¹⁹⁰ Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 231.

¹⁹¹ Ebda. S. 222.

¹⁹² Ambrose beschreibt dies wie folgt: „They got through the Bulge because they had become a band of brothers. The company had held together at that critical moment in the snow outside Foy because 1st Sergeant Lipton and his fellow N.C.O.s, nearly all Toccoa men, provided leadership, continuity, and cohesiveness.” Ambrose: *Band of Brothers*. S. 221.

II.2.9. „Why We Fight“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 09: „Why We Fight“

Regie: David Frankel

Drehbuch: John Orloff

Spiellänge: 0:55:53

Offizielle HBO-Synopsis: Easy Co. finally enters Germany, to surprisingly little resistance, and has a chance to relax for the first time in a long time. A patrol in a nearby forest discovers an abandoned Nazi concentration camp, still filled with emaciated prisoners. The local citizenry, unbelievably disavowing knowledge of its existence, is made to clean it up, as the news arrives that Hitler is dead.

Thema: Deutschland

Protagonisten: Nixon

Weitere wichtige Figuren:

Methoden der Dokudramatisierung: Mit „The Last Patrol“ endet in BAND OF BROTHERS der klassische *Combat Film*. Für die Easy Company folgen keine Kampfhandlungen mehr; was aber nicht heißt, dass der Krieg vorbei ist.

In „Why We Fight“ behandelt BAND OF BROTHERS einen zentralen Bestandteil des klassischen US-Kriegsfilms, das bereits in Kapitel I.2.4. angesprochene Motiv der Rechtfertigung des Einsatzes, „the rightness of one’s place, the justification of the cause“.¹⁹³ Völlig hierauf zugeschnitten, steht auch der Protagonist der Episode, hier Lewis Nixon, weniger im Vordergrund als die Protagonisten der bisherigen Episoden. Vielmehr ist der Handlungsstrang um Nixon Teil der episodensinternen Sinnsuche mit dem Ziel eben jener Erklärung, warum der Krieg von Seiten der US-Amerikaner geführt werden musste. Die Episode zeichnet hierzu – wie auch die Buchvorlage von Stephen Ambrose – ein differenziertes Bild der deutschen Bevölkerung, beginnend mit den Aussagen der Zeitzeugen vor Einsetzen der Spielhandlung und mit dem Verhältnis zu den deutschen Soldaten. Einer beginnt: „I think we thought that the Germans were probably the evilest people in the world. But as the war went along, we found out also that it wasn’t

¹⁹³ Zitat von Dana Polan: „Auteurism and War-tourism“. Vgl. Anm. 95.

the Germans per se.”¹⁹⁴ Ein weiterer führt diesen Gedanken in Bezug auf die gegnerischen Soldaten fort: „They were doing what they were supposed to do and I was doing what I was supposed to do. But under different circumstances we might have been good friends.”¹⁹⁵ – Diese Haltung, auch gegenüber der Zivilbevölkerung, findet sich bei Ambrose im Kapitel „Getting to Know the Enemy” ähnlich:

The reactions to the men of Easy to the German people depended on their different preconceptions and experiences. Some found reasons to reinforce their hatred; others loved the country and the people; nearly every one ended up changing his mind; all of them were fascinated.¹⁹⁶

Dies bestärkt Ambrose durch eine Feststellung, die in der dokudramatischen Argumentation der Miniserie insgesamt eine große Rolle spielen wird: „the Germans seemed to many American soldiers as ‘just like us’.”¹⁹⁷ Diese betonte Ähnlichkeit zwischen Amerikanern und Deutschen wird im Verlauf bei Ambrose und in der Miniserie kontrastiert mit den Eindrücken des Konzentrationslagers – was zu einem vielschichtigen Bild über die deutsche Bevölkerung beiträgt. Dieses wiederum bedient die filmische Argumentation von *BAND OF BROTHERS* als Dokudrama.

„Why We Fight“ setzt sich aus vielen Aspekten im Verhältnis der US-Soldaten mit den Deutschen zusammen, die Ambrose im entsprechenden Kapitel bespricht – unter anderem Fraternisierung am Beispiel der Privates Luz und Janovec, Plünderungen am Beispiel von Captain Speirs –, jedoch löst sich die Episode, was die eigentliche Handlung angeht, von der Vorlage. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass die Entdeckung des Konzentrationslagers in der Nähe von Buchloe (Komplex Dachau) bei Ambrose auf nur einer Buchseite besprochen wird,¹⁹⁸ in der Episode aber einen Hauptteil der Handlung ausmacht. Die Beschreibungen – das Lager, die Toten, die Bewohner der Stadt – finden sich im Film wieder, doch nutzt „Why We Fight“ hier sozusagen den historischen Anlass, um den Holocaust als Realität des Zweiten Weltkrieges thematisch breiter einzubinden als Ambrose. In die episodенinterne Abhandlung des (hier auch titelgebenden) *Why-we-fight*-Gedankens wird der Handlungsstrang um Captain Nixon gebettet, der bei einem Einsatz nur knapp dem Tod entging und nun Telegramme an die Eltern gefallener

¹⁹⁴ *BAND OF BROTHERS* – „Why We Fight“. Regie: David Frankel. Drehbuch: John Orloff. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007. 00:00:34–00:00:40.

¹⁹⁵ Ebda. 00:00:58–00:01:06.

¹⁹⁶ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 248.

¹⁹⁷ Ebda. S. 249.

¹⁹⁸ Vgl. Ebda. S. 262–263.

Soldaten schreiben muss. Nixon hadert mit seiner Aufgabe, dem Krieg und dem in Telegrammen deklarierten Heldentod seiner Soldaten. Ähnlich vom Krieg frustriert sind die Privates Perconte und Webster. Letzterer schreit noch unter den Eindrücken der durchlaufenen „war is hell“-Szenarien, der toten Kameraden und der Widrigkeiten des Kriegsalltags, eine Frage in Richtung sich ergebende deutsche Wehrmacht, die letztlich zur Ausgangsfrage der filmischen Argumentation der Episode wird: „What the fuck are we doing here?“¹⁹⁹

Beantwortet wird diese Frage vom weiteren Handlungsverlauf, dem entdeckten Konzentrationslager, den eindeutigen, drastischen Bildern von Massengräbern und verhungerten Menschen. Im Gespräch mit einem KZ-Insassen informieren sich die US-Soldaten mit Hilfe des Übersetzers Private Liebgott über das Lager; eine Aufdeckung und erste Beendigung der Verbrechen der Nazi-Zeit. US-Soldat Liebgott, selbst Jude, ist kurz vor dem Zusammenbruch, nachdem er die KZ-Häftlinge zur medizinischen Überwachung in das gerade erst geöffnete Lager zurückschicken muss.

Diese Szenen finden sich nicht bei Ambrose – wohl aber in der Zeugenaussage von Richard Winters, gezeigt in einem Special Feature der Neuauflage der Miniserie auf Blu ray Disc. Doch ohnehin scheint an dieser Stelle ein Abgleich des Inhalts mit den Konventionen des klassischen *Combat Film* insofern unpassend, da es sich – trotz der Rechtfertigung als Bestandteil der Konventionen – hier nicht mehr um einen *Combat Film* im Sinne Basingers handelt. Was jedoch nicht heißt, dass Art und Weise der Erzählung frei von melodramatischer Codierung ist. Denn auch ohne wie bisher spezifisch an Kampfhandlungen gebunden zu sein, liefert *BAND OF BROTHERS* in diesen Szenen eine feststellbare dokudramatische Argumentation im Hinblick auf das Thema der Episode und der Miniserie insgesamt.

Die Eindrücke des Konzentrationslagers dienen im Film, treu der von Steven N. Lipkin genannten Idee eines Dokudramas, zur Veranschaulichung von Kriegsrealität, sowie der Realität des Nazi-Regimes als Verweis auf die historische Wirklichkeit. In der Dramaturgie der Miniserie wie auch im Buch dient die Zeugenschaft der US-Soldaten am Holocaust als finales und historisch beglaubigtes Argument für die Richtigkeit des US-Kriegseinsatzes. Hier erhält der „Good War“ seine unumstößliche Rechtfertigung, was auch durch das Hinterfragen der Mission in der vorigen Episode unterstützt wird. Doch ist

¹⁹⁹ *BAND OF BROTHERS* – „Why We Fight“. 00:27:55. Websters Frage nimmt in Steven N. Lipkins und Derek Pagets Interpretation der Episode ebenfalls eine zentrale Rolle ein. Vgl. Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’ docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 101.

die Reaktion von Protagonist Nixon nicht das klar formulierte „Now I know why I am here“ von Zeitzeuge Winters bei Ambrose.²⁰⁰ In der versteinerten Miene Nixons manifestieren sich zu diesem Zeitpunkt vielmehr Hilflosigkeit, Ratlosigkeit und der Eindruck schlichter Unfassbarkeit im Anblick der deutschen Verbrechen. Paget und Lipkin beschreiben die Gegensätzlichkeit der Eindrücke in Bezug auf die Deutschen:

To begin with commentary that sees the possible common ground between the individual German and American soldiers underlines ironically the discovery of the atrocities that the episode then unfolds. How can human beings do this to each other? What must be the consequences?²⁰¹

Die Rahmenhandlung zeigt eine zerstörte deutsche Stadt, die von den Bewohnern aufgeräumt wird. Am Ende der Episode berichtet Nixon vom Selbstmord Hitlers, während die deutsche Bevölkerung – zuvor bereits symbolisch aufgetreten in der Figur des Bäckers und der Frau im roten Kleid – zu den Beethoven-Klängen eines Streicher-Quartetts den Schutt der Kämpfe beseitigt.²⁰²

„Why We Fight“ bietet letztlich einen differenzierten Blick auf die deutsche Bevölkerung, die zwar behauptet, nichts von den Handlungen ihrer Regierung gewusst zu haben, doch durch das entdeckte Lager direkt mit diesen konfrontiert wird. Die Episode vermeidet dennoch ein kollektives Urteil über die Täterschaft. Vielmehr liefert sie eine Argumentation, die von der finalen Folge „Points“ noch verdeutlicht wird. *BAND OF BROTHERS* differenziert in der Betrachtung der Deutschen zwischen Soldaten und Zivilisten – und Nazis. Doch genaue Festlegungen, wo zwischen diesen Gruppen die Grenzen zur Täterschaft liegen, bleiben offen.

²⁰⁰ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 263.

²⁰¹ Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’ docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 101.

²⁰² Derek Paget und Steven N. Lipkin nennen dies als weitere in der Episode vorgebrachte Ironie: „The beauty, timelessness, and classical order of the music contradict the horror and destruction of the scene it accompanies.“ Vgl. Ebda.

II.2.10. „Points“

Information: BAND OF BROTHERS, Episode 10: „Points“

Regie: Mikael Salomon

Drehbuch: Erik Bork, Erik Jendresen

Spiellänge: 0:59:47

Offizielle HBO-Synopsis: Once home to the top officers of the Third Reich, Easy Co. enters the Bavarian town of Berchtesgaden, and captures "Eagle's Nest," Hitler's mountaintop fortress. Facing imminent deployment to the Pacific Theater, the men compare their "points" to see who has earned enough to go home. However, the Japanese surrender ends the war. A closing vignette tells what happened to the men of Easy Company after they returned home.

Thema: Kriegsende

Protagonisten: Richard Winters

Methoden der Dokudramatisierung: Die zehnte und letzte Episode von BAND OF BROTHERS handelt von den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs, welche die Easy Company in den bayrischen Alpen und in Österreich erlebt. Die Episode besitzt eine komplexe Handlungsstruktur aus verschiedenen Plot-Teilen: Die kampflose Befreiung von Berchtesgaden, sowie die Besetzung von Hitlers Kehlsteinhaus am Obersalzberg – inklusive der Anekdote „Drinking Hitler’s Champagne“, mit dem auf das Kriegsende in Europa angestoßen wird. Darauf folgend die Versetzung der Kompanie nach Zell am See, wo die Soldaten auf ihre Entlassung warten oder auf einen möglichen Einsatz im Pazifik vorbereitet werden. Zusammengehalten wird die Handlung von den titelgebenden „Points“, dem persönlichen Punktekonto jedes Soldaten, welches über eine Entlassung aus der US-Army entscheidet. Wer nicht genügend Punkte sammeln konnte – aufsummiert durch Kampfeinsätze, Auszeichnungen oder Orden – dem wird ein Einsatz im Pazifikkrieg in Aussicht gestellt. Diese Aussicht wird durch einen Rückblick auf die vergangenen Kampfeinsätze der Kompanie anhand von Protagonist Winters visuell

verdeutlicht.²⁰³ In der friedlichen österreichischen Landschaft – welche in ihren warmen Farben einen starken Kontrast zu den grauen und düsteren Kriegslandschaften der vorherigen Episoden darstellt – findet sich die Aussicht auf ein erneutes „war is hell“-Szenario. Die bis zu diesem Zeitpunkt noch übrig gebliebenen US-Soldaten, die bereits ein Mal durch die Hölle gingen und sie überlebten, sollen in eine weitere geschickt werden – was es aus Sicht der Figuren in jedem Fall zu vermeiden gilt und was später auch durch die ablehnende Haltung der *citizen soldiers* gegenüber der US-Armee thematisiert wird.

Inmitten dieser historischen wie anekdotischen Handlungsteile entwickelt „Points“ jedoch eine dokudramatische Argumentation, die auf dem melodramatischen Coding der bisherigen Episoden beruht und die als finales Statement der Miniserie insgesamt vorbereitet wird. Verankert im genannten Rückblick auf das Kriegsgeschehen seit dem D-Day und der emotionalen Verweigerung im Kontext eines Ausblicks auf den Pazifik, findet sich anhand der zu sammelnden Punkte das zentrale Argument der Miniserie in der Bewältigung der gestellten Aufgaben, beziehungsweise dem grundsätzlichen Überleben der Hölle Krieg.

Jeanine Basinger stellt zu den frühen Filmen des *World War II Combat*-Genres, gedreht noch zur Zeit des tatsächlichen Zweiten Weltkriegs, fest, dass diese immer auch einen direkten Bezug zur Wirklichkeit besitzen. Fragen nach Siegeschancen und individueller Verantwortung werden dem entsprechend durch den Film beantwortet.²⁰⁴ Hierauf aufbauend finden sich bei Basinger zwei Grundpfeiler in der ideologischen Konstitution des Kriegsfilms, die auch in der finalen Episode von *BAND OF BROTHERS* Anwendung finden: Zunächst die Konstituierung eines, wie Basinger es nennt, „concept of Americanism“, sowie das Topos des amerikanischen Kriegshelden.²⁰⁵ Und hierauf aufbauend, dieses amerikanische Selbstverständnis entsprechend dem US-Gesellschafts-Mikrokosmos-Gedanken übertragen in die filmische Protagonistengruppe.

Basinger umschreibt diese zentralen Fragen wie folgt:

²⁰³ Die Flashbacks sind ähnlich inszeniert wie der traumatische Rückblick in „*Crossroads*“, als Richard Winters in der Pariser Metro von den Bildern des Krieges eingeholt wird. Die Auswahl dieser Szenen betont ihre thematische Bedeutung in den jeweiligen Episoden noch einmal: Pvt. Hall als erstes Opfer von Winters in der Normandie; der junge deutsche SS-Soldat auf dem Deich in Holland; der Artillerie-Beschuss in Bastogne.

²⁰⁴ Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 73. Ein Aspekt, der in den theoretischen Grundlagen dieser Arbeit bereits angesprochen wurde. Vgl. auch Anm. 96.

²⁰⁵ Ebda.

What did it mean to be American? What was America's history, and who were her heroes? We had to think about what nice guys we were, and about how we always played fair and about how much we liked our moms and apple pie. If we were reluctant to fight, we had to be taught why we must. We were preserving our democratic system and our cultural attitudes. We were defending a precious and unique heritage. To do this, we were going to have to work together as a real group of equals, or we weren't going to make it. Oh, we needed the individual's bravery and guts, but only if it could be sacrificed to the good of the group. And if our families were separated and torn apart by war, this group could become our substitute family – a kind of big, national family of Americans. More than anything else, we needed that group.²⁰⁶

Natürlich sind diese Ausführungen durchaus augenzwinkernd gemeint und treffen für den heutigen *Combat Film* nicht pauschal zu – auch nicht für *BAND OF BROTHERS*, wo sich wie bereits festgestellt oftmals um differenzierte Darstellungen bemüht wurde. Doch der Kern von Basingers Aussage, die Bedeutung der Gruppe sowie der übergeordnete Bezug zur nationalen Familie, ist dennoch nicht weniger als die Kernthematik von *BAND OF BROTHERS*: die Kameradschaft und das (mehr als) brüderliche Verhältnis, aufgrund dessen die Kriegshölle überstanden werden konnte. Stephen Ambrose schreibt diesbezüglich und als Abrechnung der Bürgersoldaten mit dem System der US-Army:

They thought the Army was boring, unfeeling, and chicken, and hated it. They found combat to be ugliness, destruction, and death, and hated it. Anything was better than the blood and carnage, the grime and filth, the impossible demands made on the body – anything, that is, except letting down their buddies. They also found in combat the closest brotherhood they ever knew. They found selflessness. They found they could love the other guy in their foxhole more than themselves. They found that in war, men who loved life would give their lives for them.²⁰⁷

Die Hauptthematik über die Bedeutung der Gruppe findet sich in der Verfilmung jedoch auf interessante Weise umgesetzt. So ist es hier der gegnerischen Seite – einem deutschen General, der zu einer Wehrmacht-Einheit spricht – vorbehalten, dieses die gesamte Serie vorbereitete Thema letztlich auszuformulieren. In besagter Szene sind die Easy-Company-Soldaten Winters, Nixon, Lipton und Liebgott Zeugen der Ansprache:

„Männer. Es war ein langer Krieg. Es war ein harter Krieg. Ihr habt tapfer und stolz für euer Vaterland gekämpft. Ihr seid eine ganz besondere Truppe, die in einander einen Zusammenhalt gefunden hat, wie er sich nur im Kampf entwickeln kann. Unter Kameraden, die Fuchshöhlen geteilt haben, die sich in schrecklichen

²⁰⁶ Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 73.

²⁰⁷ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 289.

Momenten gegenseitig gestützt haben, die den Tod zusammen gesehen haben und gemeinsam gelitten haben. Ich bin stolz mit Euch gedient zu haben. Sie alle verdienen ein langes und glückliches Leben in Frieden.“²⁰⁸

Während dieser durchaus als Schlussrede der dokudramatischen Argumentation zu verstehenden Rede werden die Soldaten gezeigt – die geschlagenen der deutschen Wehrmacht sowie die siegreichen US-GIs. In diesen finalen Worten, symbolisch bedeutsam dem Gegner überlassen und simultan übersetzt von Pvt. Liebgott, findet letztlich eine Gleichstellung unter Soldaten statt. Bestätigt durch die Darstellung von respektvollen Reaktionen seitens der Amerikaner, gestützt und vorbereitet auch durch die Handlung der vorherigen neun Episoden, zeigt sich nun: Die Kameradschaft, welche die Amerikaner eint, eint auch die deutschen Soldaten. Alles, was der deutsche General an dieser Stelle sagt, trifft auf die amerikanischen Soldaten im gleichen Ausmaß zu. Eine entsprechende (aber dort nicht wörtlich zitierte) Rede eines deutschen Generals findet sich auch bei Ambrose, über die Zeitzeuge Lipton sagt:

“His talk was long and was a good one,” Lipton recalled. “He told them that Germany had lost the war, that they had been good soldiers and he was proud of them, and that they should go back to their homes and rebuilt their lives. He said that all of them were needed for the reconstruction of Germany. When he finished, the men gave a loud cheer,” and took off.”²⁰⁹

In der Verfilmung nimmt die Rede jedoch eine wesentlich prominentere Stellung in der Dramaturgie der Episode und der Serie ein als dieser Absatz bei Ambrose. Hinzu kommt die Betonung der Kameradschaft, der Brüderlichkeit, die sich nicht wörtlich bei Ambrose findet, im Film aber als soldatische Verbindung zwischen Deutschen und Amerikanern dient. Vielmehr aber wird in der Verfilmung mit Hilfe des melodramatischen Codings ein universales Gefühl angesprochen, das Überleben, was hier nicht an Sieg oder Niederlage oder an konkurrierende staatliche Systeme gebunden ist – bei Basinger dagegen, und auch bei Ambrose, nimmt die Demokratie eine prominente Rolle ein.²¹⁰ Hier ist es vielmehr eine rein soldatische Gleichstellung, auch in Bezug auf ein soldatisches wie menschliches Leiden unter dem Eindruck der thematisierten Kriegsverbrechen und des Holocaust.

²⁰⁸ BAND OF BROTHERS – „Points“. Regie: Mikael Salomon. Drehbuch: Erik Bork, Erik Jendresen. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007. 00:47:16–00:48:38.

²⁰⁹ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 276.

²¹⁰ Vgl. Basinger wie genannt zum „concept of Americanism“, sowie Ambrose, der den Sieg der Alliierten in Bastogne als „test of arms, will, and national systems“ beschreibt. Vgl. *Band of Brothers*. S. 219.

Inmitten dieser vielschichtigen Betrachtungen wird das soldatische Schicksal und Leid nationenübergreifend im jeweiligen Kameradschaftsgedanken geeint.

Diese Schlussrede zur Brüderlichkeit bleibt in Ambrose' Buchvorlage dem Regiments-Kommandeur Colonel Sink vorbehalten und bezieht sich hier nur auf die US-Soldaten.²¹¹

Doch findet sich auch bei Ambrose eine Art soldatische Verbrüderung unter Deutschen und Amerikanern. In einem Zeitzeugenbericht stoßen zwei US-GIs gemeinsam mit einem verwundeten, ehemaligen deutschen Wehrmachtsoldaten auf das Kriegsende und sozusagen auf das Überleben an. Zeitzeuge Patrick O'Keefe wird bei Ambrose zitiert: „[The German] left, to reappear with three glasses of wine. We raised them in salute, as he said, 'To the end of the war.' We raised ours, and we all drank. There was something basically soldierly and right about it.“²¹² Was bei Ambrose eine anekdotische Randnotiz bleibt, nimmt in der Verfilmung eine zentrale Rolle ein. Es ist eine Gleichstellung unter Überlebenden, die jedoch erst durch die vorangehende differenzierte Darstellung der deutschen Bevölkerung und klare Herausstellung der deutschen Verbrechen möglich wird. Es ist entsprechend keine wertfreie Gleichstellung zwischen Deutschen und Amerikanern. Letztlich aber eine, die den sozialen Optimismus einer Zukunft beinhaltet, die von hier an nur besser werden kann. Was auch die von Thomas Elsaesser genannte Gefühlslogik des Melodramas in komplexer Struktur begünstigt.

Die Episode endet mit der Verkündigung des Kriegsendes, woraufhin Winters Voiceover-Kommentar – gelegt über ein Baseballspiel der Easy Company Soldaten – über die Rückkehr der einzelnen Soldaten in die Welt berichtet. Die Spielhandlung schneidet abschließend direkt vom Voiceover-Kommentar in die Zeitzeugenaussagen, zum realen Richard Winters und den weiteren *talking heads*, deren Namen nun per Screen-Caption eingeblendet werden. Zum Schluss zitiert Winters einen Brief des Soldaten Mike Ranney, mit dem auch Stephen Ambrose' Buchvorlage endet, und welcher die bisher offen gehaltene Kriegsheldenfrage beantwortet:

Mike Ranney wrote: "In thinking back on the days of Easy Company, I'm treasuring my remark to a grandson who asked, 'Grandpa, were you a hero in the war?'

"'No,' I answered, 'but I served in a company of heroes.'"²¹³

²¹¹ Ambrose: *Band of Brothers*. S. 288.

²¹² Ebda. S. 273.

²¹³ Ebda. S. 307.

In der Abwesenheit von persönlichem Heldenbewusstsein, der Betonung von Kameradschaft und dem Preis des Überlebens findet sich letztlich eine Annäherung an die Sinnfrage des Krieges und auch an das Opfer des Individuums, worüber Hermann Kappelhoff schrieb: „Für eine Gesellschaft, deren höchster Wert das Glück des Einzelnen ist, muss die Opferung eben dieses Einzelnen ein nicht auflösbarer Konflikt bleiben. Der moralisch eindeutige und siegreich bestandene ‚gute Krieg‘ lässt diesen Konflikt in aller Schärfe hervortreten.“²¹⁴

²¹⁴ Kappelhoff: „Shell shocked face“.

II.3. Auswertung

Zu Beginn dieser Auswertung lässt sich grundsätzlich festhalten, dass *BAND OF BROTHERS* sehr nah an der Vorlage von Stephen Ambrose arbeitet – woraus sich in Folge auch weitere Problemstellungen ergeben werden. Doch hat der Vergleich der Spielhandlung mit den Konventionen des Genrefilms – vor allem mit den Studien von Jeanine Basinger und den Ideen von Hermann Kappelhoff – gezeigt, wie nah diese buchgetreue Umsetzung gleichzeitig auch an klassisch-fiktionalen Erzählungen liegt, beziehungsweise, wie deutlich *BAND OF BROTHERS* mit diesen Erzählmitteln arbeitet. Nun ist dies aber kein Widerspruch. Wie in den theoretischen Grundlagen herausgearbeitet, ist *BAND OF BROTHERS* ein verfilmter Zeitzeugenbericht, der durch das *sequencing* von Spielhandlung und Zeitzeugenaussagen klar als solcher gelesen werden will. Dass sich innerhalb dieser Verfilmung zahlreiche Parallelen zum fiktionalen Genrekino finden, ist eine interessante Feststellung, die aber nicht notwendigerweise als Grundlage eines Manipulationsvorwurfs dient. Allein das Gegenargument wirkt entkräftend: Dass sich eine Storyline zum Erzählmotiv eines Filmgenres entwickelte, heißt schließlich nicht, dass sie deshalb nicht der historischen Realität entsprechen kann.

So wird die Arbeit von Stephen Ambrose von Derek Paget und Steven N. Lipkin selbst als eine Art Hybrid beschrieben: „Like the docudrama inspired by his book, he offers insight into character and situation as well as the abstract forces of history. These are gifts usually associated with a novelist.“²¹⁵ Dies, und damit einhergehend die Abwesenheit des wissenschaftlichen Tons der Historiografie, ist laut Paget und Lipkin ein möglicher Grund für die Popularität des Buches, sowie für die Attraktivität einer möglichen Verfilmung. Zweifellos ist dies aber auch ein Hinweis auf die Komplexität des Verhältnisses zwischen Zeitzeugenberichten und Historiografie. Doch unabhängig von einer Debatte der historiografischen Wahrheitstreue hat die Analyse in dieser Arbeit gezeigt, wie sich die Dramaturgie der einzelnen Episoden, wie auch die Dramaturgie der gesamten Miniserie, durch dokudramatische Arbeitsweisen zusammensetzt.

Ein sehr deutliches Beispiel für das Zusammenwirken von dokumentarischem Anspruch und filmischen Konventionen, und der themen- sowie episodenübergreifenden

²¹⁵ Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’ docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 95.

Dokudramatisierung, lässt sich in der Storyline um Private Don Hoobler und die deutsche Luger-Pistole exemplarisch erkennen.

In den ersten Episoden in der Normandie wird die Storyline vorbereitet, als thematisiert wird, dass Hoobler und Don Malarkey eine bestimmte deutsche Pistole – eine Luger – als Souvenir aus dem Krieg mit nach Hause nehmen wollen. Die siebte Episode „The Breaking Point“ beginnt mit einer Szene, in der Hoobler einen fliehenden deutschen Späher aus der Distanz vom Pferd schießt und bei ihm endlich eine Luger findet – woraufhin Hoobler zu jedem Schützenloch geht und von seinem Fund berichtet. Kurze Zeit später fällt ein Schuss. Aus der Perspektive von Sergeant Lipton (dem Protagonisten der Episode) erfährt man daraufhin, dass sich unabsichtlich ein Schuss aus der Luger löste und Hooblers Hauptschlagader im Bein durchtrennte. Hoobler stirbt in der Anwesenheit von Sanitäter Roe und Sergeant Lipton, der nach Hooblers Tod die Luger an sich nimmt. Später gibt Lipton die Luger weiter an Malarkey, der sich nahe dem Zusammenbruch befindet, da er gerade seine beiden besten Freunde im Artilleriebeschuss verloren hat.

In der Buchvorlage bleibt die Herkunft der Luger dagegen ungeklärt – Ambrose schreibt, dass Hoobler sie auf dem Schlachtfeld fand. Doch zieht Hoobler auch im Buch stolz von einem Schützenloch zum nächsten, berichtet seinen Kameraden aber hier lediglich davon, dass er einen deutschen Soldaten aus der Distanz vom laufenden Pferd schoss, als sich der Schuss löst.²¹⁶ Die Storyline über den versehentlichen Tod von Private Hoobler ist im Film ein hervorragendes Beispiel für die Komplexität der Handlungsstruktur von *BAND OF BROTHERS*. In dieser Szene greifen alle Storylines der aktuellen Episode „The Breaking Point“ ineinander: Lipton wird als Anführer charakterisiert und anhand von Malarkey wird der *breaking point* veranschaulicht. Storylines werden aufgelöst (die Luger) oder in Subplots fortgeführt (Roe als Sanitäter). Im Prinzip wurden nur kleine Änderungen bezüglich der Herkunft und Weitergabe der Luger-Pistole an der Buchvorlage vorgenommen, doch ermöglichten diese erst die komplexe Verknüpfung mehrerer Handlungsstränge zu einer dramatischen Einheit. Und dies gelingt, ohne dabei die Ideen der Originalquellen zu verfremden. Betrachtet man die hinzugefügte tragische Ironie – dass es im Film ausgerechnet die auf diese Weise erbeutete Luger war – nicht als Verfremdung.

²¹⁶ Vgl. Ambrose: *Band of Brothers*. S. 198.

Hier zeigen sich die Bemühungen der Produzenten, die Vorteile beider Welten – der dokumentarischen Rekonstruktion und des Dramas – zu einer dramaturgischen Einheit zu verschmelzen. So finden sich zwar immer wieder Zugeständnisse an die dramatische Form der filmischen Erzählweise, doch geschieht dies immer im Hinblick auf eine zu vermittelnde Idee und auf eine Argumentation, die aus der dokumentarischen Basis hervorgeht.

Insbesondere konzentrieren sich diese Änderungen auf die Ebene der handelnden Figuren, was bereits aus einem einfachen Vergleich zwischen der Buchvorlage und der Verfilmung ersichtlich wird. Richard Winters ist zwar auch bei Ambrose der klar prominent vertretene Zeitzeuge, doch ist die Erzählung bei Ambrose mehr eine, die sich aus vielen verschiedenen Zeitzeugenaussagen letztlich wie ein anekdotischer Flickenteppich zu einem Gesamtbild zusammenfügt, arrangiert durch den Autor Ambrose und letztlich präsentiert als die kollektive Erinnerung, beziehungsweise als Gemeinschaftsleistung der Easy Company.

Die Verfilmung konzentriert sich dagegen – wie diese Analyse klar gezeigt hat – in jeder Episode auf eine deutlich Protagonisten-gebundene Filmstory. Diese weist in ihrer Erzählweise klare Muster des Genrekinos auf, bemüht sich aber gleichermaßen, das komplexe Gesamtbild und die dokumentarische Idee nicht aus den Augen zu verlieren. Anhand dieser Figuren und ihrer Storylines werden – auch das wurde klar nachgewiesen – episodinneninterne Themen abgehandelt und größer angelegte Argumentationen vorbereitet. Zentrale Aspekte dieser sollen nun kurz zusammengefasst werden:

BAND OF BROTHERS inszeniert ein vielschichtiges „war is hell“-Szenario, welches den ironischen Galgenhumor im Refrain des Fallschirmjäger-Songs „Gory, gory what a hell of a way to die“ auf bitter-unironische Art und Weise Realität werden lässt. Hierin findet sich gleichermaßen das Selbstverständnis der Fallschirmjäger als Gruppe, welches durch mehrere Initiationsprozesse – in die Gruppe, in den Kampf, sowie das Halten dieses Status – etabliert wird.

Zentraler Teil dessen ist der psychologische Aspekt des Soldatseins, der Umgang mit Krieg und Tod – was sich in der Umsetzung der drei Transformationsstufen von Hermann Kappelhoff findet. Aus dieser Wechselwirkung der Figuren mit dem Szenario der Kriegshölle entwickelt die Dramaturgie zahlreiche melodramatische Handlungslinien – insbesondere der am D-Day artikulierte Friedenswunsch von Protagonist Richard Winters, welcher am Ende der Miniserie eingelöst wird.

Als Kernargument entwickelt die Miniserie soldatische Kameradschaft als einzigen Weg, diese Kriegshölle zu überstehen. In der Darstellung dieser Kameradschaft eint die Dramaturgie letztlich sogar Freund und Feind.

Aus den Faktoren Kriegshölle, Soldatentum und dem Wunsch nach Frieden entwickelt BAND OF BROTHERS auch aus dokudramatischer Sicht eine Argumentation bezüglich der Rechtmäßigkeit dieses Einsatzes, sowie dem Versuch, in dieser chaotischen Welt der unauflösbaren Konflikte einen Sinn zu finden. BAND OF BROTHERS widmet zu diesem Zweck eine Episode den Verbrechen zur Zeit des Nationalsozialismus. Die Szenen des durch den alliierten Kampfeinsatz befreiten Konzentrationslagers bei Dachau liefern die Begründung der Richtigkeit ihres Einsatzes. Filmisch gesehen findet sich hierin auch eine melodramatische Codierung in Bezug auf eine Form des sozialen Optimismus: Die Gräueltaten der Welt wie sie gezeigt wurde sind beendet – der Krieg, der Holocaust, das Massensterben sind vorbei. Oder wie Steven N. Lipkin hierzu passend über SCHINDLER'S LIST und IN THE NAME OF THE FATHER (1993) schreibt:

Proximity to the factual in the films attempts to root artistic vision within the sober ground of historical actuality, suggesting at the same time that good has come of suffering, that justice has prevailed, that as it must in melodrama, some order has been restored to a chaotic universe.²¹⁷

Dies, und insbesondere die Einigung von Freund und Feind unter dem verbindenden Aspekt der soldatischen Kameradschaft, ist vor allem durch eine differenzierte Betrachtung eben jenes Feindes, also den Deutschen, möglich. BAND OF BROTHERS zeigt in der entsprechenden Episode („Why We Fight“) die Schuld der Deutschen – die Ermordung von Juden und „Unerwünschten“ – doch zeigt sie auch die Abwesenheit von Tätern. Dies findet sich auch in Paget/Lipkins Besprechung:

A key link between the horror of the concentration camp and the beauty of Hitler's mountain retreat is the remaining traces of an absent enemy. At the camp one of the survivors reveals that the guards had left only that morning. They ran out of bullets to shoot the remaining inmates. The visible evidence of their actions, however, remains all around. Similarly in the Eagle's Nest the men take note of the indicators of the recent presence of their now absent enemies. Everywhere the sense of abandonment is fresh.²¹⁸

²¹⁷ Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 11.

²¹⁸ Paget, Lipkin: „'Movie-of-the-Week' docudrama, 'historical-event' television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 100.

Das inhaltliche Bild, dass die Wächter das Lager und die Einwohner die Stadt Berchtesgaden bei Ankunft der Amerikaner bereits verlassen haben, lässt sich auch im Sinne einer Tätersuche verstehen. Die Tat wird gezeigt, doch ein Täter ist nicht klar auszumachen. Verdächtige der Täter- und Mittäterschaft werden in „Why We Fight“ und „Points“ zahlreich präsentiert, doch bleibt es stets beim Verdacht.

BAND OF BROTHERS arbeitet letztlich das Überleben als universalen und zentralen Aspekt heraus, was sich auch im Modus des Zeitzeugenberichts und des Bericht-Erstattens widerspiegelt. Derek Paget und Steven Lipkin argumentieren den Status der Zeugen als Überlebende, sowie Zeugnisablegen als charakteristischen und innovativen Aspekt des Dokudrama-Modus in BAND OF BROTHERS.²¹⁹ Und mit diesem Modus des modernen Dokudramas, beziehungsweise mit Gedächtnispolitik, Vergangenheitsbewältigung und den in BAND OF BROTHERS transportierten Argumentationen wird sich das III. und letzte Kapitel dieser Arbeit genauer befassen.

²¹⁹ Vgl. Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’ docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 102.

III. Das moderne Dokudrama

III.1. Klassischer Kriegsfilm und modernes Event-Format

III.1.1. Historisches Event-Fernsehen in Deutschland

Im ersten Kapitel wurde *BAND OF BROTHERS* filmtheoretisch zwischen Dokudrama und klassischem Kriegsfilm verortet. Im zweiten Kapitel, aufbauend auf diesen theoretischen Überlegungen, wurde ausführlich auf inhaltliche und dramaturgische Funktionsweisen der Miniserie eingegangen. Nun, im dritten und letzten Kapitel dieser Arbeit, soll die Miniserie in einen aktuellen Kontext und den zeitgenössischen Diskurs des modernen Dokudramas eingebunden werden.

Tobias Ebbrecht untersucht ein in den vergangenen zehn bis fünfzehn Jahren in Deutschland aufgetretenes Genre, welches der Historiker Guido Knopp „historisches Event-Fernsehen“ nennt.²²⁰ Hierzu zählen dokudramatische Produktionen wie beispielsweise *DER UNTERGANG* (Oliver Hirschbiegel, 2004), *DIE LETZTE SCHLACHT* (Hans-Christoph Blumenberg, 2005), *SPEER UND ER* (Heinrich Breloer, 2005), *DRESDEN* (Roland Suso Richter, 2006), *DIE STURMFLUT* (Jorgo Papavassiliou, 2006), *DIE GUSTLOFF* (Joseph Vilsmaier, 2008) oder jüngst *BÖSECKENDORF – DIE NACHT IN DER EIN DORF VERSCHWAND* (Oliver Dommenges, 2009). Als zentrales Merkmal dieser deutschen Produktionen sieht Ebbrecht – neben ihrer Hybridform – die Aufbereitung der Filme als teils mehrtägige, mehrteilige TV-Events. Anlass für die Produktion und Ausstrahlung sind oft Jahres- oder Gedenktage. So war die Ausstrahlung von *BÖSECKENDORF* im November 2009 Teil der medialen Berichterstattung über die Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag des Falls der Berliner Mauer. Viele der oben genannten, 2005 entstandenen Produktionen zum Zweiten Weltkrieg wurden eingebettet in das internationale Gedenkjahr zum 60-jährigen Jubiläum des Kriegsendes.²²¹ Begleitet wurden die

²²⁰ Vgl. Tobias Ebbrecht: „History, Public Memory and Media Event: Codes and conventions of historical event-television in Germany“. S. 101.

²²¹ Ebbrecht untersucht diese Filme in einem weiteren Text: „Docudramatizing history on TV: German and British docudrama and historical event-television in the memorial year 2005.“ In: *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 10, Nr. 1. Februar 2007. S. 35-53.

Ausstrahlungen meist durch ein passendes Rahmenprogramm, in der Regel einer gesonderten Dokumentation oder eines ‚Making of‘ des Dokudramas – auch gezeigt in weiteren Sendeformaten zur Hintergrundberichterstattung und Veranschaulichung der Arbeitsweise im jeweiligen Dokudrama. Derek Paget nennt diese zusätzlichen Programmelemente „extra-textual“, worunter er auch Interview- und Diskussionsrunden als ein Merkmal moderner Event-Formate zusammenfasst.²²²

Den Bezug zur US-Produktion *BAND OF BROTHERS* stellen Derek Paget und Steven N. Lipkin her:

[A]s Ebbrecht has shown, European ‘Public Service’ television docudrama, or ‘Historical-Event Television’, has in recent years re-situated historical events through representation. The formal hybridisation evident in Historical-Event Television, expanding the palette of the television docudrama at the ‘high-concept’ end of production, demonstrates a remarkable synergy with *Band of Brothers*.²²³

Das von Ebbrecht in Deutschland untersuchte Konzept des historischen Event-Fernsehens kann also durchaus auf *BAND OF BROTHERS* bezogen werden. Begleitet wird die Miniserie von der sozusagen als elfte Episode ausgestrahlten Original-Dokumentation *WE STAND ALONE TOGETHER: THE MEN OF EASY COMPANY* (Mark Cowen, 2001), die anhand von Archivmaterial und weiteren Zeitzeugeninterviews aus dem Archiv der *BAND OF BROTHERS*-Recherchen die Reise der Gruppe noch einmal erzählt. Bezeichnend im Hinblick auf das Event-Format als moderne mediale Strategie ist auch, dass der Sender HBO seit dem Erfolg der Hanks/Spielberg-Serie mit der Bezeichnung „HBO Miniseries Event“ als Marke wirbt – sowohl zur siebenteiligen Irakkriegs-Miniserie *GENERATION KILL* (2008), als auch zur derzeit jüngsten, von März bis Mai 2010 ausgestrahlten Miniserie *THE PACIFIC*.²²⁴

Eine weitere Parallele zwischen dem historischen Event-Fernsehen in Deutschland und *BAND OF BROTHERS* findet sich in den jeweiligen Erzählmodi. Ebbrecht schreibt: „One key feature of this new history-television is the personalization and individualization of

²²² Vgl. Paget: *No other way to tell it*. S. 79–81.

²²³ Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’ docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 104.

²²⁴ Vgl. auch Werbematerial auf hbo.com. *THE PACIFIC* ist sozusagen die Nachfolge-Serie zu *BAND OF BROTHERS* mit Handlungsort im Pazifikkrieg, ebenfalls produziert von Steven Spielberg und Tom Hanks für HBO. Als historischer Berater fungierte Hugh Ambrose, Sohn des verstorbenen Stephen Ambrose und dessen Nachfolger als Vorsitzender des National World War II Museums in New Orleans.

history. Oral history (interviews with so-called *Zeitzeugen* or eyewitnesses) is today the basic principle of historical event-television.”²²⁵

Die Personalisierung von Geschichte tauchte als grundlegendes Merkmal bereits in Derek Pagets Strategie des „Mirko“- und „Makro“-Erzählens im Dokudrama auf: ein komplexer historischer Sachverhalt (Makro) wird veranschaulicht am persönlichen Schicksal Einzelner (Mikro). Tobias Ebbrecht attestiert den deutschen Event-Produktionen einen hohen Grad an Subjektivität,²²⁶ welche in gewisser Weise auch *BAND OF BROTHERS* in seiner festgestellten kollektiven Subjektivität kennzeichnet.

III.1.2. Immersionsstrategien und Wahrnehmungsräume

Was die Episodenanalyse in Kapitel II. eindeutig gezeigt hat: In *BAND OF BROTHERS* arbeitet die Idee einer dokumentarischen, in der faktischen Realität verankerten Argumentation eng zusammen mit den Erzählstrategien des fiktionalen Films. Dieser Hybridform attestiert Steven N. Lipkin ganz grundsätzlich eine wichtige, die Narration betreffende Eigenschaft: „The dokudrama viewer becomes immersed in a blend of documentary and melodrama.”²²⁷

Immersion, das Hineinziehen des Zuschauers in die Handlung, ist ein wichtiger Aspekt in der Wirkungsweise von *BAND OF BROTHERS* als modernem Dokudrama im Kontext des historischen Event-Fernsehens wie Tobias Ebbrecht es beschreibt. Im Folgenden soll die Immersion als wichtige Strategie des modernen, dokudramatischen Erzählens und Inszenierens besprochen werden.

Wie die Analyse gezeigt hat, entwickelt die Miniserie innerhalb einzelner Episoden und in übergeordneten Plot-Linien zahlreiche Charakterisierungen einzelner Personen und der Easy Company als Gruppe. Diese beteiligen den Zuschauer auf emotionale Weise und bilden, wie gezeigt, die Grundlage für figurenbezogene Empathie.²²⁸ Zusätzlich versucht *BAND OF BROTHERS* durch die immersive Inszenierung der *combat*-Szenen, den Zuschauer gezielt in das Geschehen einzubinden. Robin Curtis schreibt hierzu passend über die Inszenierungsweisen des modernen Kriegsfilms, diese wollten „vor allem

²²⁵ Ebbrecht: „History, Public Memory and Media Event: Codes and conventions of historical event-television in Germany”. S. 105.

²²⁶ Ebbrecht: „Docudramatizing history on TV”. S. 49.

²²⁷ Lipkin: *Real Emotional Logic*. S. 12.

²²⁸ Dies wird angeführt von Robin Curtis: „Erweiterte Empathie“. S. 58. Emotionalisierung von Geschichte für ein Massenpublikum ist ein wichtiger Punkt bei Ebbrecht: „Docudramatizing history on TV”. S. 50.

Unmittelbarkeit suggerieren und streben sowohl auf der narrativen wie rein visuellen Ebene danach, den Zuschauer viszeral zu beteiligen.“²²⁹

Mit „viszeraler Beteiligung“ beschreibt Robin Curtis die Inszenierung dessen, was in der Episodenanalyse mehrfach als „war is hell“-Thema aufgetaucht ist. Curtis benennt Kameradschaft und Tod als die zentralen Begriffe der Kriegsfilmnarration – eine These, die sich durchaus mit den hier in *BAND OF BROTHERS* isolierten Themenbereichen belegen lässt – stellt jedoch für die Kriegsfilme der Jahrtausendwende eine Konzentration auf viszerale Erfahrungen fest; sie spricht hierbei auch wörtlich von den „Eingeweiden“, da diese Filme sich insbesondere dadurch auszeichnen, „Belege für die Zerbrechlichkeit des Körpers zu liefern“.²³⁰ Dieses auch in Kapitel I. bereits angesprochene Motiv der sich auf den Körpern der Soldaten einschreibenden Kriegshölle ergänzt Curtis um ein modernes inszenatorisches Phänomen, denn „in den zeitgenössischen Filmen [ist] auch ein neues, bislang nicht dagewesenes Interesse spürbar; denn häufig wird nun der spezifische Wahrnehmungsapparat eines Beteiligten am Kriegsgeschehen in den Mittelpunkt der Inszenierung gerückt.“²³¹

Die Beteiligung des Zuschauers durch Imitation des Wahrnehmungsapparates der Filmfigur – beziehungsweise die „viszerale Nähe des Zuschauers zum Film“, wie Curtis dieses Phänomen weiter beschreibt – begründet sie in einem anderen ihrer Texte zu diesem Thema („Erweiterte Empathie – Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung“), wo sie eine nicht an Figuren gebundene Einfühlung des Zuschauers in die Filmwelt argumentiert. Dieser Einfühlungsmechanismus wird begünstigt durch eine spezielle Kamera-Verschlusstechnik von Janusz Kaminski, Kameramann bei *SAVING PRIVATE RYAN*, bei der zwei Kameras absichtlich falsch aufeinander abgestimmt wurden.²³² Curtis argumentiert hierauf aufbauend am Beispiel von *SAVING PRIVATE RYAN* und *BAND OF BROTHERS* die viszerale Beteiligung des Zuschauers, resultierend im Eindruck der Berührbarkeit des Bildes. Oder mit den von Curtis zitierten Worten Kaminskis: Es entsteht der Eindruck von „Wirklichkeit und Dringlichkeit“.²³³

²²⁹ Robin Curtis: „Embedded Images: Der Kriegsfilm als Viszerale Erfahrung“. In: *Nach dem Film No.7: Kamera-Kriege: Moderne Kriegsführung und filmische Gedächtnispolitik*, 2005.
<http://www.nachdemfilm.de/no7/cur01dts.html> (14.04.2010)

²³⁰ Vgl. Ebda.

²³¹ Ebda.

²³² Vgl. Robin Curtis: „Erweiterte Empathie – Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung“. In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht [Hg.]: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas, 2008. (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, BFF-Band 62.) S. 57.

²³³ Kaminski in einem Artikel des „*American Cinematographer*“ vom August 1998. In Curtis: „Erweiterte Empathie“. S. 57.

Die bisher genannten Schlagworte Wirklichkeit, Dringlichkeit, Eingeweide, Zerbrechlichkeit deuten sehr direkt auf die Art und Weise der Präsentation einer Kriegshölle hin. Dem Zuschauer soll „viszeral“ verdeutlicht werden, wie grausam die Hölle Krieg *wirklich* ist.

Die Beteiligung des Zuschauers findet sich auch in Hermann Kappelhoffs Ausführungen. Er spricht von zwei grundlegenden Darstellungsmustern, die den Kriegsfilm prägen:

[D]ie Dissoziierung des Wahrnehmungsraums in der Darstellung einer buchstäblich berstenden Erde und – damit zusammenhängend – ein akustisches Tableau, das die Grenze zwischen Bild und Zuschauer auslöscht und die Zuschauer in den Raum der Darstellung einschließt.²³⁴

Die Beschreibungen zur Wahrnehmung von Curtis und Kappelhoff ergänzen sich nicht ohne Grund so gut, denn in Folge nehmen beide Bezug auf denselben Film – SAVING PRIVATE RYAN – und auf dieselben Szenen. Steven Spielbergs Inszenierung war hier nicht nur richtungsweisend für BAND OF BROTHERS, laut Jeanine Basinger auch für die gesamte jüngste Welle des *World War II Combat Films* ab 1998.²³⁵ Betrachtet man Spielbergs Inszenierung, ist die Eröffnungssequenz über die Landung der US-Truppen am Omaha Beach natürlich von besonderem Interesse. Hermann Kappelhoff beschreibt diese ersten zwanzig Filmminuten unter Berücksichtigung der genannten theoretischen Begebenheiten sehr eindrucksvoll, weshalb sich dies an dieser Stelle ein ausführliches Zitat lohnt, auch zur Beschreibung des „war is hell“-Szenarios:

In den ersten zwanzig Minuten zieht der Film alle Register audiovisueller Rhetorik, die das Kino für seine Schlachtbeschreibungen entwickelt hat. Eine Montage dissoziierter Raum- und Geräuschperspektiven entfaltet den Raum einer chaotischen Wahrnehmung; die Kamera bewegt sich zwischen diffus zugeordneten Blicken, dicht über- oder unter Wasser, wie ein Schwimmender – oder ein Ertrinkender; mal geblendet vom aufspritzenden Wasser; mal lassen verschmierte Blutspritzer das Objektiv selbst sichtbar werden. Die Szenerie löst sich vom Blick, wird distanziert, wie durch eine Glasscheibe betrachtet. Auch die Geräuschebene setzt sich aus einer vielperspektivischen Impression zusammen, die sich zwischen der Taubheit des ins Wasser stürzenden Soldaten und dem ohrenbetäubenden Lärm von Explosionen bewegt.

Schließlich öffnet sich die Geräuschperspektive auf die Leere eines dumpfen Hallraums; sie wirkt wie die Selbstwahrnehmung körperlicher Innengeräusche, wenn man sich die Ohren zuhält. Tatsächlich ist dieser nach außen sich

²³⁴ Kappelhoff: „Shell shocked face“.

²³⁵ Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 253–254.

abschließende Hallraum die erste, klar einem individuellen Körper zuzuordnende Perspektive: Das Schlachtengetümmel wird zu einem inneren Horrorfilm: stumme Schreie, einschlagende unhörbare Schüsse, lautlose Granatenexplosionen, zerfetzte Körper. Man sieht das Gesicht des Protagonisten: a shell shocked face.²³⁶

Dieser Protagonist ist Tom Hanks. Es ist das bekannte Gesicht des Stars, welches laut Kappelhoff einen ersten Orientierungspunkt im Chaos der Landung darstellt. Kappelhoff beschreibt die Eröffnungssequenz hier als Weg des Zuschauers, der unter Aufbringung „aller Register audiovisueller Rhetorik“ *viszeral* am Geschehen beteiligt wird. In *SAVING PRIVATE RYAN* funktioniert diese Szene als erste „Hölle“, welche von den Soldaten durchlebt und durchschritten wird, die der Zuschauer durch die immersive Inszenierung als Mitglied erlebt. Der Weg führt Protagonisten wie Zuschauer durch das Chaos am Omaha Beach in die konventionelle Spielfilmhandlung mit einer neuen Aufgabe, die sich in Folge des „war is hell“-Einstiegs ergibt.²³⁷

Warren Buckland beschreibt in seiner Blockbuster-Studie „Directed by Steven Spielberg“ *SAVING PRIVATE RYAN* als „highly stylized movie with an overt use of technique to solicit audience participation“. ²³⁸ Insbesondere in Bezug auf die beiden *combat*-Passagen, in denen die Kamerabewegungen stark an die Bewegungen der Akteure im Film gekoppelt sind. Eine Technik, die Buckland mit Steven D. Katz' Begriff der „sympathetic motion“ beschreibt, genauer mit „camerawork in which the camera maintains a close relationship with a character to represent their experiences“. ²³⁹ Diese Art der Kameraführung findet sich bei Nicole Mahne als Kennzeichen „figurengebundener Fokalisierung“ – ein auf den Film übertragener Begriff aus der literarischen Erzähltheorie. Mahne schreibt: „Der Begriff der Fokalisierung legt fest, wer für welchen Wahrnehmungsinhalt verantwortlich ist. Es kann sich dabei um sinnliche oder emotionale Eindrücke einer Figur oder um eine objektive Kamera handeln.“²⁴⁰ Dass sich emotionale Eindrücke wie objektiver Wirklichkeitsbezug in den *combat*-Szenen in *SAVING PRIVATE RYAN* wie auch in *BAND OF BROTHERS* abwechseln und so ihre immersive Wirkung entfalten, hat auch Robin Curtis unter Anführung von Janusz Kaminskis Kameraarbeit argumentiert. Die

²³⁶ Kappelhoff: „Shell shocked face“.

²³⁷ Auch *SAVING PRIVATE RYAN* folgt hier klassischer Kriegsfilmdramaturgie: Nach der erfolgreichen Absolvierung eines einleitenden Ziels (der Landung) wird der *combat group* die eigentliche Aufgabe auferlegt (die Rettung von James Ryan).

²³⁸ Vgl. Warren Buckland: *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York, London: Continuum, 2006. S. 226. Buckland zitiert Steven D. Katz: *Film Directing: Cinematic Motion (Second Edition)*. Studio City, California: Michael Wiese, 2004.

²³⁹ Buckland: *Directed by Steven Spielberg*. S. 202, S. 227.

²⁴⁰ Nicole Mahne: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S. 98.

figurengebundene Fokalisierung im Rahmen einer den Zuschauer einbindenden Inszenierung stützt nicht zuletzt auch inszenatorisch den Modus des Zeitzeugenberichts in *BAND OF BROTHERS*.

So bleibt festzuhalten, dass es sowohl bei Robin Curtis („viszerale Erfahrung“) und bei Hermann Kappelhoff („Dissoziierung des Wahrnehmungsraums“), als auch bei Warren Buckland und der figurengebundenen Fokalisierung allgemein immer um die Beteiligung des Zuschauers im Sinne einer Abwechslung von objektiver Betrachtung und subjektiver Perspektive geht, die dieser beim Schauen des Films an- und einnimmt. Die subjektive Perspektive als inszenatorische Betonung der Zeitzeugenaussage bildet hierbei die Grundlage für emotionale Anteilnahme, wie auch für die Immersion in das Geschehen, welche die Hölle Krieg erfahrbar und erlebbar machen soll.

III.1.3. Das Gefühl des Dabeiseins

Wie genau wird diese Erfahrungsdimension erreicht? Ob in *SAVING PRIVATE RYAN* am Omaha Beach oder während der Verteidigung der Brücke in Ramelle. Ob in *BAND OF BROTHERS* in den Schützengräben der Normandie oder den Straßenschluchten von Carentan, den Massenszenen in Eindhoven oder in den Wäldern von Bastogne. Ermöglicht wird das Gefühl des Dabeiseins in beiden Produktionen durch den Einsatz mobiler Handkameras und langer Steadicam-Passagen.²⁴¹

Den Einsatz von Handkameras im Dokudrama bespricht Derek Paget in Bezug auf die Perspektive des Zuschauers: „we are in the ‘there-but-not-there‘ realm of the record at the same time as we inhabit the ‘I-am-there‘ identificatory realm of the drama”.²⁴² Auch hier ergänzen sich die Funktionsweisen von Dokumentation und Drama. Wobei die Handkamera aufgrund ihrer, wie Paget zuvor schreibt, „ability to go anywhere and see anything” aus dem Dokumentarfilm stammt, ihr Einsatz aber von den Möglichkeiten im Drama erweitert wird.²⁴³

²⁴¹ Der Einsatz von innovativen Steadicam-Kamerafahrten hat bei Spielberg sozusagen Tradition. Die von Spielbergs Amblin Entertainment produzierte TV-Serie „ER – Emergency Room“ hatte in den 1990er Jahren großen Anteil an der Popularität und Weiterentwicklung der Technik, allein die 1. Staffel bestand zu 75% aus Steadicam-Aufnahmen, inklusive der berühmten minutenlangen Kamerafahrten ohne Schnitt. Vgl. u. a. Scott Collins: „‘ER‘ time of death: 10 p.m. Thursday”, *L.A. Times*, 28.03.2009. <http://articles.latimes.com/2009/mar/28/entertainment/et-er28> (26.02.2010)

²⁴² Paget: *No other way to tell it*. S. 89.

²⁴³ Vgl. Ebda.

Nun aber stellt sich folgende Frage: Was bedeutet es, eine filmhistorische Einordnung betreffend, dass *BAND OF BROTHERS* Handkamera-Aufnahmen verwendet? Worauf verweist das? Schließlich handelt es sich bei der Spielhandlung nicht um dokumentarisches Bildmaterial, sondern um dramatische Rekonstruktionen. Dennoch spielt die Miniserie mit der Ästhetik des Dokumentarfilms. Das beginnt beim Vorspann, der in vergilbter Optik alte Fotografien und Filmaufnahmen nachahmt und geht bis zu, wie Derek Paget und Steven N. Lipkin schreiben, im Laufe der Jahre ikonisch gewordenen Bildern vom Zweiten Weltkrieg.²⁴⁴ Die Handkameraaufnahmen vermitteln ein Gefühl des Dabeiseins, der Nähe, und letztlich der Authentizität. Sie bindet den Zuschauer in das Geschehen ein; es ist eine die Ästhetik in Anspielung auf das französische *cinéma vérité* und das US-*direct cinema*, beziehungsweise den „apparent access to the real“ ihrer Aufnahmeästhetik.²⁴⁵

Wie John Corner die Begrifflichkeiten klärt, hat sich zwar „*vérité*“ als Bezeichnung für die „fly on the wall“-Aufnahmen eingebürgert, doch entsprechen filmhistorisch gesehen die Handkamera-Aufnahmen im fiktionalen Film wie in *BAND OF BROTHERS* eher dem *direct cinema*.²⁴⁶ Beide Dokumentarfilm-Bewegungen liefen in den 1950er bis 1960er Jahren in Frankreich und in den USA zeitlich parallel. Beide Ansätze bedienten sich der damals neuen tragbaren Kamera, welche auch Originalton erlaubte. Das *cinéma vérité* sah seine Aufgabe jedoch in der Intervention in das Gefilmte, das Bewusstmachen der Kamera. Die Vertreter des *direct cinema* suchten vielmehr eine Abbildung der Wirklichkeit und eine unsichtbare Kamera – die Fliege an der Wand als stummer Zeuge.²⁴⁷ Wilhelm Roth schreibt über den Ansatz des US-*direct cinema*:

Der Filmemacher ist kein Regisseur, der Anweisungen gibt, sondern ein Beobachter – im Idealfall sein eigener Kameramann –, der Ereignisse, die sich auch ohne ihn abgespielt hätten, aufzeichnet. Er lässt nichts wiederholen, er macht (in der Regel) keine Interviews.²⁴⁸

²⁴⁴ Als Beispiel für den mittlerweile ikonischen Status von historischen Bildern führen Lipkin und Paget die Fotografien von Robert Capa an, wie auch die Newsreel-Footage von Konzentrationslagern und den Prozessen in Nürnberg. Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’-Docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 97.

²⁴⁵ Vgl. Steven N. Lipkin, Derek Paget, Jane Roscoe: „Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons“. In: Gary D. Rhodes, John Parris Springer [Hg.]: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London: McFarland, 2006. S. 19.

²⁴⁶ Vgl. Corner: *The art of record*. S. 44–45.

²⁴⁷ Vgl. über die Unterschiede zwischen *cinéma vérité* und *direct cinema*. Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern: Bucher, 1982. S. 16–17.

²⁴⁸ Ebda. S. 11.

Die Kamera – und der Zuschauer – fungieren in dieser film-ideologischen Konstruktion als stumme Beobachter und Zeugen. Die verschiedenen *vérité*-Formate des Dokudramas bedienen den Modus der Zeugenschaft und darüber hinaus eine Ästhetik der Authentizität. Roth schreibt an späterer Stelle: „In solchen Sequenzen erleben wir Zeit, häufig aber auch Raum (durch die Bewegung der Kamera), wir empfinden diese Einstellungen als authentisch (auch durch den Originalton).“²⁴⁹

Dies beschreibt recht genau die Traditionen, auf welche die Ästhetik von *BAND OF BROTHERS* anspielt. Die Handkamera-Aufnahmen und Steadicam-Kamerafahrten vermitteln auch im fiktionalen Spielfilm den Eindruck von Authentizität, von Dabeisein und von Erleben. Und ein Programm wie *BAND OF BROTHERS*, das durch den Zeitzeugen-Modus im *sequencing* und in der Narration auf eben jenes Gemeinschaftsgefühl und die Erfahrung der Unmittelbarkeit und Dringlichkeit setzt, ist natürlich nicht nur die Inszenierung betreffend ein denkbar günstiges Einsatzgebiet. Der Eindruck von Authentizität innerhalb der Spielhandlung stützt zusätzlich auch die Beglaubigung des Gezeigten durch die Zeitzeugen, deren Berichte als lebensnah und in vielschichtigen, objektiven wie subjektiven Erfahrungsdimensionen präsentiert werden können.

In *BAND OF BROTHERS* gibt es folglich nicht nur die inhaltliche Aufgabe der dokudramatischen Argumentation. Es gibt eine weitere Dimension, die der persönlichen Erfahrung, welche letztlich den Event-Charakter moderner Produktionen bedient. Drehli Robnik bespricht passend die hier genannte Ästhetik als „Empfindungslandschaften“, die eine „Ästhetik der Immersion, des Hineingestürzt- und Hineingesaugt-Werdens von Zuschauenden“ und ein „‘spürendes‘ Nacherleben“ von Vergangenheit forcieren.²⁵⁰

Es geht also nicht nur darum, den Zuschauer durch die Handlung und die Figuren emotional zu beteiligen. Es geht vielmehr darum, Geschichte nacherlebbar und körperlich erfahrbar zu machen.

²⁴⁹ Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. S. 86.

²⁵⁰ Vgl. Drehli Robnik: „Verschiebungen an der Ostfront. Zu Bildern des Vernichtungskrieges der Wehrmacht in bundesdeutschen Spielfilmen“. In: *Zeitgeschichte*, 3, 2004. S. 198–199.

III.2. Sinnstiftung und kollektives Gedächtnis

III.2.1. Re-Dramatisierung von Geschichte

Derek Paget und Tobias Ebbrecht schreiben in einem Position Paper zum historischen Event-Fernsehen über die Codes und Konventionen eines „New Docudrama“, das stark geprägt ist von modernen Event-Formaten und den visuellen Stil des Hollywood-Blockbusterkinos mit der Ernsthaftigkeit einer Dokumentation kombiniert.²⁵¹ Als kennzeichnend nennen sie die emotionale Beteiligung mitunter nostalgischer Art des Zuschauers, der gleichzeitig über historische Vorgänge informiert wird.²⁵² Folge der von Ebbrecht genannten Personalisierung und Individualisierung ist eine Re-Dramatisierung von Geschichte als TV-Event.²⁵³

Dass Dokudramen nicht zwangsweise oder nicht nur etwas über die Vergangenheit aussagen, sondern auch und womöglich in erster Linie etwas über die Zeit, in der sie produziert und ausgestrahlt werden, diskutiert Judith Keilbach grundsätzlich an der Methode der Oral History. Sie schreibt, die Interviews mit Zeitzeugen seien „keine Dokumente der Vergangenheit, sondern immer ein Ausdruck der Gegenwart.“²⁵⁴

Auch *BAND OF BROTHERS* ist ein solcher Zeugenbericht über die Vergangenheit, inszeniert für ein Publikum der Gegenwart. Und dies geschieht, wie festgestellt, mit den Mitteln und Methoden des modernen Hollywoodkinos. Dass *BAND OF BROTHERS* im Zuge seiner dramatischen Rekonstruktion nicht nur die Inszenierungsweisen des Hollywoodkinos annimmt, sondern so ziemlich jedes Motiv des klassischen fiktionalen Kriegsfilms, hat ein Vergleich der einzelnen Episoden und Handlungsstränge mit Jeanine Basingers Genrestudie zum *World War II Combat Film* gezeigt.

Mittelpunkt mehrerer Untersuchungen zum modernen Dokudrama, beziehungsweise zum modernen Kriegsfilm, von Tobias Ebbrecht, Drehli Robnik und Herrmann Kappelhoff ist der Einfluss der Filme auf das kollektive Gedächtnis und damit einhergehend eine mögliche Prägung und/oder Umschreibung von Geschichtsbildern. Diese drei sich überschneidenden und sich ergänzenden Thesen sollen nun kurz präsentiert werden.

²⁵¹ Paget, Ebbrecht: „Historical Event-Television: Codes and Conventions of the ‘New Docudrama’“. S. 2. Tobias Ebbrecht bespricht dies auch in „History, Public Memory and Media Event“. S. 109.

²⁵² Ebda. S. 6, S. 9. Paget und Ebbrecht bedienen sich John Corners „poetics“ des Dokudramas als Mix aus Nähe und Distanz.

²⁵³ Ebda. Ebbrecht nennt dies auch in einem weiteren Text: „Docudramatizing history on TV“. S. 35.

²⁵⁴ Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*. S. 194.

Hermann Kappelhoff schreibt, die Filme – zu denen auch *SAVING PRIVATE RYAN* und *BAND OF BROTHERS* zählen – erarbeiten ein komplexes „Erinnerungsbild“, das nicht Zeugnis der Geschichte sei, „sondern Teil der kulturellen Phantasiearbeit an der Imagination des Geschichtlichen.“²⁵⁵ Kappelhoff betont die Gedächtnisfunktion des Kriegsfilms und bezeichnet diesen, Sigmund Freuds Begriff zitierend, als „Erinnerungsdichtung“ am „männlich-militärischen Selbstbild einer Nation“.²⁵⁶ Dies ist die Grundlage für Kappelhoffs in dieser Arbeit bereits besprochenen Ausführungen zur melodramatischen Funktion des Kriegsfilms und zu den Transformationsstufen männlicher Subjektivität, wie auch zum moralischen, nicht auflösbaren Konflikt des Kriegsfilms um das Opfer des Individuums.

Diese Arbeit am Selbstbild, beziehungsweise am kollektiven Gedächtnis findet sich auch bei Tobias Ebbrecht und Drehli Robnik. Beide beziehen sich auf Alison Landsbergs Begriff der „prosthetic memory“, was in diesem Kontext von besonderem Interesse ist. Ebbrecht umschreibt Landsbergs Begriff: „Wie eine Art körperliche Prothese dient der Film dazu, Geschichte nacherlebbar zu machen und diese als Geschichtserfahrung zweiter Hand im Erleben der Zuschauer zu verankern.“²⁵⁷ Robnik schreibt: „Landsberg geht es darum, daß Erfahrungen anderer Menschen in anderen Zeiten als erlebnis-, bild- und warenförmige Affekte zirkulieren.“²⁵⁸ Den Begriff der „prosthetic memory“ baut Robnik mit einem Begriff von Thomas Elsaesser als „prosthetic trauma“ aus und benennt Omaha Beach – Handlungsort des Auftaktes von *SAVING PRIVATE RYAN* – als einen exemplarischen „Gedächtnisort“ Hollywoods.²⁵⁹ Diese Gedächtnisorte, so verdeutlicht Robnik später an den Beispielen Stalingrad und Pearl Harbor, können „neu bespielt“ und Geschichtsbilder umgeschrieben werden.²⁶⁰ Er schreibt:

²⁵⁵ Kappelhoff: „Shell shocked face“. Kappelhoff verweist an dieser Stelle auf Thomas Doherty: *Projections of war: Hollywood, American culture, and World War II*. Columbia Univ. Press, 1999.

²⁵⁶ Vgl. Ebda. Kappelhoff zitiert „Erinnerungsdichtung“ aus Sigmund Freud: „Meine Ansicht über die Rolle der Sexualität“. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5. Frankfurt/Main, 1999. S. 154.

²⁵⁷ Tobias Ebbrecht: „Gefühlte Erinnerung. Überlegungen zum emotionalen Erleben von Geschichte im Spielfilm.“ In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht [Hg.]: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas, 2008. (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, BFF-Band 62.) S. 102. Ebbrecht zitiert Alison Landsberg: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia Univ. Press, 2004.

²⁵⁸ Drehli Robnik: „Körper-Gedächtnis und nachträgliche Wunder. Der Zweite Weltkrieg im ‚traumakulturellen Kino‘“. In: *Zeitgeschichte* 6, 2002. S. 300. Robnik bezieht sich auf Alison Landsberg: „Prosthetic Memory: ‘Total Recall’ and ‘Blade Runner’“. In: Mike Featherstone, Roger Burrows [Hg.]: *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE, 1995. S. 175–189.

²⁵⁹ Vgl. Robnik: „Körper-Gedächtnis und nachträgliche Wunder“. S. 300. Robnik zitiert Thomas Elsaesser: „Postmodernism as mourning work“. In: *Screen* 42, 2, 2001.

²⁶⁰ Vgl. Robnik: „Körper-Gedächtnis und nachträgliche Wunder“. S. 302–303.

[Postklassisches Kino neigt dazu,] seine Vergangenheit im Selbst-Recycling immer neu zu definieren. Dies geschieht, wenn Hollywood seine eigene Geschichte in seine Texturen einarbeitet und das verstreute Wissen der Massen um eben diese Film- und Popgeschichte kapitalisiert.²⁶¹

Um also den Titel dieser Arbeit umzukehren, bestünde hier laut Robnik wie auch laut Kappelhoff die Möglichkeit, dass aus *Geschichten* wiederum *Geschichte* wird – und das auf mehreren Bedeutungsebenen. Diese Wandelbarkeit der Geschichtsbilder als fortschreitender Korrekturprozess im kollektiven Gedächtnis findet sich auch bei Tobias Ebbrecht, der Filmen und TV-Programmen die Möglichkeit einräumt, als Stellvertreter im „Erleben von Geschichte“ zu fungieren und in ihrer Form zu einem „sinngebenden Deutungsrahmen für das Erzählte“ zu werden.²⁶²

Von diesen Standpunkten ausgehend sind nun zentrale Fragen: Welches Geschichtsbild wird durch die dramatische Rekonstruktion des Zweiten Weltkriegs in *BAND OF BROTHERS* geprägt? Kann es durch die spezifische Art der Re-Dramatisierung und die dokudramatische Argumentation zur Umschreibung von Geschichte kommen, wie hier mit den Worten von Drehli Robnik und Tobias Ebbrecht argumentiert? Und in wie weit ist das Sinn- und Deutungsangebot von *BAND OF BROTHERS* beeinflusst durch klassische Kriegsfilmerzählungen und durch die melodramatische Funktion des Kriegsfilms, besprochen von Hermann Kappelhoff?

III.2.2. Statt Helden: Opfer und Überlebende

BAND OF BROTHERS liefert als Dokudrama, wie mehrfach dargelegt, eine mit Zeitzeugen beglaubigte Argumentation. Was sind aber die zentralen Aussagen der Miniserie? Wie in Kapitel II. gezeigt, arbeitet die Argumentation besonders in der neunten und in der zehnten Episode – welche den argumentativen Kern der Miniserie ausmachen – das Überleben als zentralen und universalen Aspekt heraus. Wie in der Zusammenfassung der Analyse bereits genannt, betonen Derek Paget und Steven N. Lipkin in ihrer Untersuchung der Miniserie die Bedeutung der Zeugenschaft und des Zeugnisablegens in diesen beiden finalen Episoden: „Through witness we understand in moral terms why it was and what it was that these men fought for.“²⁶³

²⁶¹ Vgl. Robnik: „Körper-Gedächtnis und nachträgliche Wunder“. S. 303.

²⁶² Vgl. Ebbrecht: „Gefühlte Erinnerung“. S. 89.

²⁶³ Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’-Docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 102.

Paget und Lipkin schließen den Kreis zum Überleben als Folge dieses Verständnisses:

The witnesses in *Band of Brothers* are also survivors. *Band of Brothers*, we believe, achieves something genuinely innovative – it re-articulates the figure of the Survivor, allowing memorialisation to become more testimony-led.²⁶⁴

Dieses von Zeitzeugen beglaubigte Gedächtnisbild eint im universalen Gefühl des Überlebens – wie die Analyse der zehnten Episode „Points“ gezeigt hat – letztlich sogar Freund und Feind. Wie ebenfalls festgestellt, konstituiert die Argumentation in *BAND OF BROTHERS* gleichzeitig aus amerikanischer Perspektive den Zweite Weltkrieg als „Good War“ – moralisch eindeutig und entsprechend dargestellt in der neunten Episode „Why We Fight“. Lipkin und Paget führen hierzu das thematische Pendant zum Überleben an, die Rettung: „virtually each episode of *Band of Brothers* is rooted in the problem of victims and the need for rescue” – was sie auf interne wie externe Konflikte beziehen, episodenspezifisch und episodенübergreifend. Insbesondere bezogen auf die Entwicklung der Protagonisten: „Conflict itself becomes the trial these potential victims must endure – the trial that will ultimately make Good Men of them, and reposition them not simply as victims but as witnesses”.²⁶⁵

„Witnessing, surviving and testifying“, wie es Paget und Lipkin als zentral herausarbeiten, der Zyklus des Erlebens, Überlebens, Zeugnis-Ablegens wird hier deutlich. Durch das Voranstellen der Interviewszenen spricht das *sequencing* von *BAND OF BROTHERS* diesen Zyklus auch direkt an. Auf diese Weise bietet das Format die Möglichkeit, das dramatische Potential der eigentlichen Geschichte zu intensivieren und gleichzeitig, dies von Zeitzeugen beglaubigen zu lassen. Dass dies auch auf kritische Rezeption stößt, zeigen Interpretationen von Drehli Robnik und Steven Lipkin/Derek Paget. In einem Text zur „Gedächtnisperspektive“ Hollywoods schreibt Robnik:

In Hollywoods perspektivischem Gedächtnis, das den Zweiten Weltkrieg umarbeitet, neue Betonungen setzt, bisherige Teilaspekte zu Schlüsselkonzepten zentriert, geht es nicht zuletzt darum, dem Kino-Krieg schlechthin seine Rolle als paradigmatischer „Good War“ zu erhalten.²⁶⁶

²⁶⁴ Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’-Docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 102.

²⁶⁵ Vgl. Ebda. S. 98.

²⁶⁶ Drehli Robnik: „Friendly Fire: Medialität und Affektivität ‚Neuer Kriege‘ in Hollywoods Gedächtnisperspektive auf den ‚Good War‘“. In: Nach dem Film No.7: Kamera-Kriege: Moderne Kriegsführung und filmische Gedächtnispolitik, 2005. <http://www.nachdemfilm.de/no7/rob04dts.html> (12.04.2010)

Robnik führt aus, das „US-Selbstverständnis als ‚Retternation‘“ werde in *BAND OF BROTHERS* zum „exemplarischen Bild“ des ‚Good War‘ als Rettungsmission.²⁶⁷

Lipkin und Paget besprechen dagegen die Rezeption von *BAND OF BROTHERS* in erster Linie in Bezug auf die Terroranschläge vom 11. September unter deren unmittelbaren Eindruck die Erstaussstrahlung der Miniserie (September bis November 2001) stand:

This made reception in America of a different order to reception elsewhere. Even though its story is firmly located in the history of the 1940s, the arguments *Band of Brothers* makes about the leadership necessary for this group to survive ultimately roots the Easy Company saga squarely in the experience of a 2001 audience. [...]

The September 11 terrorist attacks reactivated a Pearl Harbor mindset in the USA; not surprisingly then, traditional war docudrama fits appropriately the culture of conflict subsequently encouraged by the Bush administration and its allies.²⁶⁸

Paget und Lipkin führen zum Einflussfaktor des Zweiten Weltkriegs als ‚Good War‘ an, sie hätten die „moderne Anglo-Amerikanische Kultur und Gesellschaft“ tiefgreifend geprägt – „in terms of its ethics and values, and its politics“.²⁶⁹ Die Problematik oder die Gefahr – sowohl in Bezug auf *BAND OF BROTHERS* als auch in Bezug auf die ‚Good War‘-Geschichten allgemein – besteht jedoch in der Übertragung der moralisch eindeutigen Positionen zum Zweiten Weltkrieg auf komplexere militärische Konflikte der Gegenwart. Paget und Lipkin schreiben: „There is a post-Good War side to the making of war docudrama that is potentially much darker, with stories of war told in order to justify and explain foreign policy interventions in new conjunctures.“²⁷⁰

Eng verbunden hiermit ist das erzählerische Mittel der militärischen Mission als „sinnvolle Handlung“ – einerseits argumentativ belegt durch eine Rechtfertigung (wie in der neunten Episode „Why We Fight“), andererseits im Kriegsfilm konstituiert durch den nationalen *melting pot* einer *combat group*.²⁷¹ Dass diese Sinnhaftigkeit des Handelns in

²⁶⁷ Vgl. Robnik: „Friendly Fire“.

²⁶⁸ Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’-Docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 97. Die Reaktivierung eines „Pearl Harbor mindset“ sowie die „culture of conflict“ führen Lipkin und Paget bereits 2006 in einem früheren Text an. Vgl. Lipkin, Paget, Roscoe: „Docudrama and Mock-Documentary“. S. 24.

²⁶⁹ Vgl. Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’-Docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 93.

²⁷⁰ Ebda. Vgl. auch S. 106.

²⁷¹ Drehli Robnik führt hierzu aus: „Mit der Armee als Schmelztigel ist immer auch eine bestimmte Vorstellung von sinnvollem Handeln verbunden, eine Produktionslogik des Militärischen [...] Der klassische Kriegsfilm dramatisiert und zelebriert die ausgleichenden Dynamiken der Armee als ‚melting pot‘ – die Einebnung ethnischer und kultureller Differenzen zugunsten standardisierter Routinen militärischer Arbeitsteilung“. Robnik: „Friendly Fire“. Ähnliches schreibt Jeanine Basinger über die internen Konflikte der *combat group* im klassischen Kriegsfilm, die aufgelöst werden durch den äußeren Konflikt des Krieges. Vgl. Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 69.

BAND OF BROTHERS nicht nur ein Hinterfragen der Mission bedeutet, sondern dramaturgisch gesehen auch eng mit der melodramatischen Funktion des Kriegsfilms (wie Hermann Kappelhoff sie beschrieben hat) verbunden ist, hat nicht zuletzt die Episodenanalyse in Kapitel II. gezeigt. Laut Jeanine Basinger ist dies Bestandteil der jüngsten Welle moderner Hollywood-Kriegsfilme, initiiert durch Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN*:

It is not that audiences had never seen soldiers question leadership or objectives, or that they had never seen violence or heard doubts expressed. What *Saving Private Ryan* accomplished is the modernization of the genre, in that Spielberg unexpectedly put the old elements together for a truly new purpose. He challenged audiences to think about the violence they accept in modern movies (and in daily life), and its utterly gratuitous purpose. He took the carnage away from fantastical outer space settings (and off the streets) and linked it to an honest human event.²⁷²

Basinger isoliert in Folge die in dieser Arbeit bereits als Kern des melodramatischen Codings herausgestellte Forderung an James Ryan wie an die Zuschauer („Earn this!“) als Sinnsuche: „This issue—has Private Ryan (the representative American) lived a life worthy of those who died in World War II—directly challenged the ‘me’ generation in the audience. (Are *you* doing anything worthwhile? People *died* for this country.)“²⁷³ Dieser Forderung an den Zuschauer, dieser Mahnung zur sinnvollen Handlung, ging die soldatische Sinnsuche der Protagonistengruppe und die Hinterfragung der eigenen Mission voraus. Drehli Robnik führt hierzu einen „Schlüsselmonolog“ von Sergeant Horvath an, der versucht einen Sinn der Rettungsmission inmitten des „war is hell“-Szenarios kurz nach dem D-Day zu finden:

Someday we might look back on this and decide that saving Private Ryan was the one decent thing we were able to pull out of this whole God-awful, shitty mess. [...] Like you said, Captain, we do that, we all earn the right to go home.²⁷⁴

Die Rettung von Ryan als sinnvolle Handlung ausgelegt, als ‚one decent thing‘, sieht Drehli Robnik als intertextuellen Verweis auf die „PR-Rhetorik“ von Spielbergs *SCHINDLER’S LIST* (1993), beziehungsweise auf das „eine gerettete Leben“.²⁷⁵ An dieser

²⁷² Basinger: *The World War II Combat Film*. S. 261.

²⁷³ Ebda. S. 262.

²⁷⁴ *SAVING PRIVATE RYAN*. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Robert Rodat. USA: Amblin, DreamWorks, Paramount, 1998. Fassung: DVD. Paramount, 2003. 01:48:26–01:48:51.

²⁷⁵ Vgl. Robnik: „Friendly Fire“. Die Tagline zu *SCHINDLER’S LIST* lautet „Whoever saves one life, saves the world entire.“ (in Deutschland: „Wer auch nur ein einziges Leben rettet... rettet die ganze Welt.“)

Stelle lässt sich durchaus eine intertextuelle Traditionslinie im melodramatischen Coding bei Steven Spielberg nachverfolgen, von SCHINDLER'S LIST über SAVING PRIVATE RYAN bis hin zu BAND OF BROTHERS. In einer Filmkritik der Fachzeitschrift „Sight and Sound“ schrieb John Wrathall einen Satz über SAVING PRIVATE RYAN, der – ohne, dass dies die Absicht gewesen wäre – viele der hier genannten Positionen und Argumente in sich vereint. Wrathall schreibt, selbst wenn die Sinnhaftigkeit der Mission von den Soldaten diskutiert wird und im Film letztlich einiges offen zur Interpretation bleibt, „Spielberg's war may be hell, but it has a point“.²⁷⁶

Hierin vereinen sich die Sinnsuche der Soldaten und damit die Forderung an den Zuschauer, die Darstellung der Hölle Krieg und damit Jeanine Basingers „new purpose“ des wiederbelebten Kriegsfilmgenres, wie auch das melodramatische Coding der Spielberg-Produktion und damit letztlich ein vielschichtiges Deutungsangebot. BAND OF BROTHERS, als direkter Nachkomme von SAVING PRIVATE RYAN, steht dieser Auslegung in nichts nach. Durch den dokudramatischen Modus der Zeitzeugenerzählung tritt das Kernthema um Opfer und Überlebende – welches von Derek Paget und Steven N. Lipkin, wie auch von Drehli Robnik zur Miniserie argumentiert wurde – noch deutlicher zum Vorschein, da es – entsprechend der Konventionen eines modernen „historischen Event-Fernsehens“ wie es Tobias Ebbrecht beschrieben hat – noch direkter in der Wirklichkeit verankert ist als SAVING PRIVATE RYAN als (größtenteils) fiktionaler Spielfilm.

Zum Abschluss dieses Kapitels sei, wie schon zum Abschluss des ersten Kapitels, Thomas Elsaesser zitiert. Die folgende Textpassage über die Gefühlslogik des Melodramas zeigt in Verbindung mit Elsaessers bereits genannter These, das Melodram sei „der dominanteste Modus medialer Authentizität geworden“,²⁷⁷ einmal mehr sehr deutlich, wie eng verschränkt dokumentarische und dramatische Codes und Konventionen im Dokudrama zusammenarbeiten:

[W]ir brauchen Individuen nicht nur, um Geschichten als Geschichte zu verstehen; vielmehr scheint es, dass wir *die Protagonisten der Geschichte als Opfer verstehen* müssen. In dieser Umwandlung der Vergangenheit von Geschichte in „lebendige Erinnerung“ hat daher eine weitere Veränderung stattgefunden. Wir wollen uns heute nicht mehr mit den heldenhaften Figuren identifizieren, die Schlachten gewonnen und den Feind besiegt haben [...]. Stattdessen wollen wir Opfer und Überlebende sehen, die entweder *über den Tod triumphierten, indem*

²⁷⁶ Vgl. John Wrathall: „Saving Private Ryan“. In: José Arroyo [Hg.]: *Action/Spectacle Cinema. A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute, 2000. S. 258.

²⁷⁷ Vgl. Elsaesser: „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“. S. 27.

*sie sich aufopferten, oder die Katastrophen und Unglück überlebten, nachdem sie extremes Leid und Qual erdulden mussten.*²⁷⁸

Diese Ausführungen Elsaessers zum Melodrama beschreiben ziemlich genau auch den Gestus des modernen Kriegsfilms beziehungsweise des modernen Dokudramas. *BAND OF BROTHERS* fügt sich in diese Beschreibung passend ein, auch durch den Modus der Zeitzeugenerzählung. Das Überleben als universaler Aspekt im dramatischen Coding der Miniserie wurde in der Episodenanalyse herausgearbeitet, die Rettung und die Bedeutung des Zeugnisablegens wurden von Derek Paget und Steven N. Lipkin argumentiert. Auch findet sich hier die melodramatische Funktionsweise des Kriegsfilms, wie Hermann Kappelhoff sie beschrieben hat. Die Bedeutung von Elsaessers Ausführungen erschließt sich aber letztlich auch durch die Schlussworte der Miniserie selbst, welche auch die Schlussworte der begleitenden Dokumentation und die letzten Sätze von Stephen Ambrose' Buchvorlage sind: *„Grandpa, were you a hero in the war?“* – Die Antwort auf die natürlich dramaturgisch gezielt gesetzte Frage zeigt auf, dass sich die Protagonistengruppe in *BAND OF BROTHERS* nicht über persönliches Heldenbewusstsein definiert. Sondern über ihr Selbstverständnis als Gruppe, sowie als Opfer und Überlebende einer Gemeinschaft, die verlustreich für ein notwendiges Ziel gekämpft hat: *„No‘, I answered, ‘but I served in a Company of heroes‘.*²⁷⁹

Mit *BAND OF BROTHERS*, schreiben Lipkin und Paget, habe im Dokudrama eine „neue Phase“ begonnen.²⁸⁰ Und in diesem Selbstverständnis der Protagonistengruppe als Überlebende hat das moderne Kriegsdrama – so könnte man in Anlehnung an die von Hermann Kappelhoff gewählte Terminologie behaupten – auch eine eigene *Pathosformel* gefunden.²⁸¹

²⁷⁸ Elsaesser: „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“. S. 27–28. (Kursivschrift aus Originalquelle übernommen)

²⁷⁹ Vgl. hierzu die Dokudramatisierung der letzten Episode „Points“ in Kapitel II.2.10.

²⁸⁰ Vgl. Paget, Lipkin: „‘Movie-of-the-Week’-Docudrama, ‘historical-event’ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. S. 106.

²⁸¹ Vgl. zur „Pathosformel des Kriegsfilms“ Kappelhoff: „Shell shocked face“. Siehe Kapitel I.2.3.

III.3. Schlussbemerkung

BAND OF BROTHERS gilt als richtungsweisende Produktion – sowohl für das Dokudrama-Genre, als auch für das US-Fernsehen an sich. Der Pay-TV-Sender HBO (Home Box Office), der die Serie größtenteils finanzierte, hat sich mit Produktionskosten von insgesamt 120 Millionen US-Dollar die bis zu diesem Zeitpunkt teuerste TV-Produktion aller Zeiten geleistet. Und das, ohne wie bei Filmproduktionen einen direkten finanziellen Gegenwert dafür erwarten zu können.²⁸² BAND OF BROTHERS stellt sich nach der Ausstrahlung im Pay-TV – und 10 Millionen Zuschauern zur Premiere²⁸³ – als Erfolgsgeschichte des Home Entertainment heraus, zunächst auf DVD, später auf Blu ray Disc. Die Aufmerksamkeit ist nach wie vor groß, nicht zuletzt seit die Nachfolgeserie THE PACIFIC im März diesen Jahres auf HBO gestartet ist.

Im BAND OF BROTHERS-Hype bildeten sich Fanclubs im Internet mit Webseiten zu einzelnen Soldaten, Foren und sogar ein YouTube-Videopodcast eines Veteranen.²⁸⁴ Die umfangreiche „Frequently Asked Questions“-Sektion zu BAND OF BROTHERS in der International Movie Database (IMDb) veranschaulicht das Interesse der Zuschauer sowohl am historischen Hintergrund, als auch an der spezifischen Machart der Miniserie. Viele Fragen beziehen sich auf den Wahrheitsgehalt einzelner Szenen, sowie das Verhältnis zwischen Buch und Film.²⁸⁵ Die Suche nach Antworten auf die Frage „Wie war es wirklich?“ wurde in den vergangenen Jahren auch durch die zahlreichen persönlichen Memoiren von Easy-Company-Mitgliedern genährt, die nach dem Erfolg der Miniserie veröffentlicht wurden.²⁸⁶

Ganz zu klären ist die Frage nach der Wirklichkeit nicht. Nicht über Memoiren und nicht in einem Abgleich der Miniserie zwischen Buch und Verfilmung – dies hat nicht zuletzt diese Arbeit gezeigt. Mit ein Grund hierfür ist die Hybridform der Buchvorlage von Stephen Ambrose selbst: sein „Band of Brothers“ von 1992 bietet zwar durchaus

²⁸² Vgl. zur Finanzierung der Miniserie Bill Carter: „On Television; HBO Bets Pentagon-Style Budget on a World War II Saga“. The New York Times, 03.09.2001. <http://www.nytimes.com/2001/09/03/business/on-television-hbo-bets-pentagon-style-budget-on-a-world-war-ii-saga.html> (14.04.2010)

²⁸³ Vgl. u. a. die Variety-Newsmeldung „HBO’s ‚Pacific‘ off to slow but steady start“. Variety.com, 16.03.2010. <http://www.variety.com/article/VR1118016550.html> (15.04.2010)

²⁸⁴ Vgl. u. a. <http://wildbillguarnere.com/>

²⁸⁵ Vgl. IMDb.com: „Band of Brothers“ (2001) – FAQ“. <http://www.imdb.com/title/tt0185906/faq> (15.04.2010)

²⁸⁶ Vgl. Anm. 36.

historiografisch orientierte Informationen, betont aber – wie die spätere Verfilmung – insbesondere die persönliche Seite des Krieges, hier die der portraitierten Fallschirmjäger. Zu untersuchen bleibt jedoch die Art der Repräsentation. Aussagekräftige Hinweise darauf, wie die Miniserie dramaturgisch arbeitet, haben die Episodenanalysen in Kapitel II. dieser Arbeit gegeben. Jede der Episoden hat einen Protagonisten, sowie ein Thema, auf das hingearbeitet wird. Stets ist die Verfilmung bemüht, nah an der Buchvorlage zu bleiben, und wenn sie sich davon entfernt, dann um zusätzliche, historisch belegte Kriegsrealitäten aufzuzeigen – was, wie in der Analyse argumentiert, in der Regel auch im Hinblick auf die Abhandlung eines Episodenthemas geschieht. Dass die Art des dokudramatischen Arbeitens hier in erster Linie mit den Mitteln und Methoden des fiktionalen Genrefilms vonstattengeht, hat ein Abgleich der Miniserie mit den Konventionen des „World War II Combat Films“ nach Jeanine Basinger gezeigt. Auch unter Berücksichtigung der Ideen zum Kriegsfilm von Hermann Kappelhoff und Drehli Robnik hat sich erwiesen, dass *BAND OF BROTHERS* mit fiktionalen Erzählcodes arbeitet, ohne dabei die dokumentarische Basis aus dem Blick zu verlieren. Passend auch, dass viele dieser fiktionalen Genre-codes, insbesondere die des Melodramas, wie Thomas Elsaesser schreibt, in der heutigen Zeit wiederum als Garant für Authentizität gelten. Dies zeigt einmal mehr, wie eng verschränkt die Haupteinflussfaktoren Doku und Drama in *BAND OF BROTHERS* wirklich sind.

Die Miniserie artikuliert im Verlauf der zehn Episoden diverse argumentative und moralische Positionen, insbesondere in den beiden finalen Episoden „Why We Fight“ und „Points“. *BAND OF BROTHERS* beschreibt die Kameradschaft als (mehr denn) brüderliche Verbindung unter Soldaten, wie sie nur im Angesicht des allgegenwärtigen Todes im Kampfeinsatz entstehen kann. Die Brutalität des Krieges wird gezeigt, die physischen wie psychischen Belastungen und die möglichen Wege des Einzelnen, damit umzugehen. *BAND OF BROTHERS* zeigt kämpfende, leidende, siegende, scheiternde, wachsende und gebrochene Figuren. Klar betont wird, wie Derek Paget und Steven N. Lipkin schreiben, die Bedeutung von *leadership*, dem Führungsverhalten von verantwortlichen Entscheidungsträgern im Kampfeinsatz. Gleichzeitig aber offenbart beispielsweise die Episode „The Last Patrol“ auch die Sinnlosigkeit mancher Missionen und die Wichtigkeit des Hinterfragens als Mahnung zur Eigenverantwortung.

Es findet sich, von US-amerikanischer Seite aus betrachtet, die in Kapitel III. besprochene Konstituierung des Zweiten Weltkriegs als „Good War“, was über eben

jenes aktive Hinterfragen der eigenen Mission durch die Protagonisten geschieht – und über ihre persönliche Suche nach einem sinnvollen Handeln.

Die Notwendigkeit ihres Einsatzes und damit die gesamte US-Beteiligung am Krieg in Europa, wird schließlich in „Why We Fight“ anhand der Entdeckung eines Konzentrationslagers dargelegt und moralisch gerechtfertigt. Auch die persönliche Sinnsuche der Easy-Company-Mitglieder als Freiwillige und Bürgersoldaten findet durch die Aufdeckung der Verbrechen des Nationalsozialismus zu einem Ergebnis. Letztlich ergibt sich hieraus auch eine Annäherung an den von Hermann Kappelhoff genannten unauflösbaren Konflikt der Opferung des individuellen Lebensglücks zum Wohle einer Gesellschaft, deren höchstes Gut das Leben des Einzelnen ist. BAND OF BROTHERS leitet hieraus die Neudefinition des Heldenbegriffs ab: Helden sind nicht die, die für die eigene Freiheit und die anderer gekämpft haben. Die Helden sind diejenigen, die für die eigene Freiheit und die anderer gestorben sind. Beziehungsweise die Kameraden, dank denen der Einzelne hat überleben können. Dies, als Hauptteil der Argumentation, ist ebenso Teil des dramatischen Codings wie auch emotionaler Höhepunkt der Miniserie insgesamt.

Auch wirft BAND OF BROTHERS einen differenzierten Blick auf die deutsche Bevölkerung. Durch die Argumentation zeigt BAND OF BROTHERS die Verbrechen der NS-Zeit, den Holocaust als Folge des Faschismus. Doch die Serie zeigt keine Täter; die Wachen haben das Lager verlassen und die Nazis die Stadt. Es bleibt beim Betrachten der übrig gebliebenen deutschen Zivilbevölkerung stets bei Verdachtsfällen – niemand gilt als klar schuldig oder als klar unschuldig. Doch deutet BAND OF BROTHERS durch die Abwesenheit von identifizierbaren Tätern auch den Umgang mit persönlicher Schuld auf deutscher Seite an – wobei die Realität des Holocaust einer Argumentation gegenübersteht, welche auch deutsche Beteiligte als Opfer und Überlebende charakterisiert. In der Serie bleibt die Schuldfrage des Einzelnen letztlich unbeantwortet. Mögliche hieraus resultierende Ausweichstrategien seitens der deutschen Bevölkerung werden zumindest angedeutet, in einem dahingenuschelten Satz eines amerikanischen Soldaten, der zu einer deutschen Familie, die beteuern keine Nazis zu sein, sagt: „Why is it in all of Germany I haven't met one Nazi yet.“²⁸⁷

Dies zeigt die Komplexität, mit der BAND OF BROTHERS geschrieben wurde – und die Lesarten, die nahe gelegt oder interpretierbar, argumentierbar gemacht werden. Dass

²⁸⁷ BAND OF BROTHERS – „Why We Fight“. 00:26:14.

BAND OF BROTHERS als modernes Dokudrama auch etwas über die Gegenwart aussagt, haben Derek Paget und Steven N. Lipkin anhand des *leadership*-Gedankens argumentiert, welcher der Politik der Bush-Administration in den USA entgegenkomme. Sie merken deshalb und aufgrund der Argumentation von BAND OF BROTHERS an, den hier konstituierten „Good War“ und seine klare moralische Positionierung nicht als Spiegel für aktuelle und moralisch komplizierter gelagerte außenpolitische Konflikte zu verwenden.

BAND OF BROTHERS ist letztlich ein hervorragendes Beispiel eines modernen Dokudramas, beziehungsweise eines modernen, auf die USA bezogenen „Historischen Event-Fernsehens“, wie es Tobias Ebbrecht für Deutschland beschreibt. Aspekte aus der historischen Geschichte und mögliche Positionen zur zeitgenössischen Geschichte finden sich wieder in einer filmischen – deren Aufbereitung verschiedenste Methoden und Traditionen fiktionalen wie dokumentarischen Filmemachens in sich vereint. Vom Hollywood-Blockbuster zum Horrorfilm, von der Oral History zu *vérité* und *direct cinema*.

Derek Paget und Steven N. Lipkin stellen fest, ihre Analyse der Miniserie abschließend, das Dokudrama habe mit BAND OF BROTHERS eine neue Phase eingeläutet.²⁸⁸ Und betrachtet man den technischen und inhaltlichen Aufwand, mit dem BAND OF BROTHERS produziert, inszeniert, beworben und vermarktet wurde, dann ist dem wohl nur zuzustimmen. Doch zeigen die unterschiedlichen Interpretationsansätze zu BAND OF BROTHERS auch, dass das moderne Dokudrama nach wie vor gemacht ist, um darüber zu diskutieren.

²⁸⁸ Vgl. Anm. 275.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- Ambrose, Stephen E.: *Band of Brothers. E Company, 506th Regiment, 101st Airborne from Normandy to Hitler's Eagle's Nest*. London, Sydney: Simon & Schuster, 2001. (Erstauflage 1992.)
- Ambrose, Stephen E.: *Citizen Soldiers. The US Army from the Normandy Beaches to the Surrender of Germany* London: Simon & Schuster, 1997.
- Ambrose, Stephen E.: *D-Day. June 6, 1944. The Climactic Battle of World War II*. London: Simon & Schuster, 1994.
- Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. Middleton: Wesleyan University Press, 2003 (Erstauflage Columbia University Press, 1986).
- Brunken, Patrick: „Krieg a la carte. Kartographische Erzählstrategien verfilmter Kampfhandlungen in Raoul Walshs OBJECTIVE BURMA! (USA 1945)“. Nach dem Film No.7: Kamera-Kriege: Moderne Kriegsführung und filmische Gedächtnispolitik, 2005.
<http://www.nachdemfilm.de/no7/bru01dts.html> (05.01.2010)
- Buckland, Warren: *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York, London: Continuum, 2006.
- Carter, Bill: „On Television; HBO Bets Pentagon-Style Budget on a World War II Saga“. The New York Times, 03.09.2001.
<http://www.nytimes.com/2001/09/03/business/on-television-hbo-bets-pentagon-style-budget-on-a-world-war-ii-saga.html> (14.04.2010)
- Collins, Scott: „‘ER‘ time of death: 10 p.m. Thursday“, L.A. Times, 28.03.2009.
<http://articles.latimes.com/2009/mar/28/entertainment/et-er28> (26.02.2010)
- Compton, Lynn; Brotherton; Marcus: *Call of Duty. My Life Before, During and After the Band of Brothers*. New York: Berkeley Caliber, 2008.
- Corner, John: *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1996.
- Curtis, Robin: „Embedded Images: Der Kriegsfilm als Viszerale Erfahrung“. In: Nach dem Film No.7: Kamera-Kriege: Moderne Kriegsführung und filmische Gedächtnispolitik, 2005.
<http://www.nachdemfilm.de/no7/cur01dts.html> (14.04.2010)
- Curtis, Robin: „Erweiterte Empathie. Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung“. In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht [Hg.]: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas, 2008 (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, BFF-Band 62).
- Doherty, Thomas: *Projections of war: Hollywood, American culture, and World War II*. Columbia University Press, 1999.
- Ebbrecht, Tobias: „Docudramatizing history on TV: German and British docudrama and historical event-television in the memorial year 2005.“ In: *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 10, Nr. 1. Februar 2007.
- Ebbrecht, Tobias: „Gefühlte Erinnerung. Überlegungen zum emotionalen Erleben von Geschichte im Spielfilm.“ In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht [Hg.]: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas, 2008. (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, BFF-Band 62.)

- Ebbrecht, Tobias: „History, Public Memory, and Media Event: Codes and Conventions of Historical Event-Television in Germany“. In: Siân Nicholas, Tom O'Malley, Kevin Williams [Hg.]: *Reconstructing the Past. History in the Mass Media 1890-2005*. London, New York: Routledge, 2008.
- Elaesser, Thomas: „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“. In: Margrit Frölich, Klaus Gronenborn, Karsten Visarius [Hg.]: *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren, 2008 (=Arnoldshainer Filmgespräche Band 25).
- Elsaesser, Thomas: „Postmodernism as mourning work“. In: Screen 42, 2, 2001.
- Freud, Sigmund: „Meine Ansicht über die Rolle der Sexualität“. In: ders.: *Gesammelte Werke, Bd. 5*. Frankfurt/Main, 1999.
- Fussell, Paul: *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Gray, J. Glenn: *The Warriors. Reflections of Men in Battle*. New York: Harper & Row, 1959.
- Guarnere, William; Heffron, Edward; Post, Robyn: *Brothers in Battle, Best of Friends. Two WWII Paratroopers from the Original Band of Brothers Tell Their Story*. New York: Berkeley Caliber, 2007.
- Kappelhoff, Hermann: „Shell shocked face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms“. In: Nach dem Film No.7: Kamera-Kriege: Moderne Kriegsführung und filmische Gedächtnispolitik, 2005.
<http://www.nachdemfilm.de/no7/kap02dts.html> (05.01.2010)
- Katz, Steven D.: *Film Directing: Cinematic Motion (Second Edition)*. Studio City, California: Michael Wiese, 2004.
- Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit Verlag, 2008.
- Landsberg, Alison: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia Univ. Press, 2004.
- Landsberg, Alison: „Prosthetic Memory: ‘Total Recall’ and ‘Blade Runner’“. In: Mike Featherstone, Roger Burrows (Hg.): *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London, Thousand Oaks, New Dehli: SAGE, 1995.
- Levine, Stuart: „HBO's ‚Pacific‘ off to slow but steady start“. Variety.com, 16.03.2010.
<http://www.variety.com/article/VR1118016550.html> (15.04.2010)
- Lipkin, Steven N.: *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002.
- Lipkin, Steven N.; Paget, Derek; Roscoe, Jane: „Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons“. In: Gary D. Rhodes, John Parris Springer [Hg.]: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London: McFarland, 2006.
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Malarkey, Don; Welch, Bob: *Easy Company Soldier. The Legendary Battles of a Sergeant from World War II's "Band of Brothers"*. St. Martins Press, 2008.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Paget, Derek: *No other way to tell it. Docudrama/dramadoc on television*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

- Paget, Derek; Lipkin, Steven N.: „‘Movie-of-the-Week‘ docudrama, ‚historical–event‘ television, and the Steven Spielberg series *Band of Brothers*“. In: *New Review of Film and Television Studies* Vol. 7. London: Routledge, 2009.
- Paget, Derek; Ebbrecht, Tobias: „Historical Event-Television: Codes and Conventions of the ‘New Docudrama’. A Position Paper for the 2007 Visible Evidence XIV panel: ‘Historical Event-Television: Popular Docudramatization of History in Europe Since 1990’.“
- Polan, Dana: „Auteurism and War-teurism. Terrence Malick's War Movie.“ In: Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, Noel King [Hg.]: *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- Robnik, Drehli: „Bewegung im erschwerenden Mittel. Zum Medienbegriff filmischer Landschaften anhand des amerikanischen Kriegsfilms“. In: Barbara Pichler, Andrea Pollach [Hg.]: *Moving Landscapes. Landschaft und Film*. Wien: Synema, 2006.
- Robnik, Drehli: „Friendly Fire: Medialität und Affektivität ‚Neuer Kriege‘ in Hollywoods Gedächtnisperspektive auf den ‚Good War‘“. In: *Nach dem Film* No.7: Kamera-Kriege: Moderne Kriegsführung und filmische Gedächtnispolitik, 2005.
<http://www.nachdemfilm.de/no7/rob04dts.html> (12.04.2010)
- Robnik, Drehli: „Körper-Gedächtnis und nachträgliche Wunder. Der Zweite Weltkrieg im ‚traumakulturellen Kino‘“. In: *Zeitgeschichte* 6, 2002.
- Robnik, Drehli: „Verschiebungen an der Ostfront. Zu Bildern des Vernichtungskrieges der Wehrmacht in bundesdeutschen Spielfilmen“. In: *Zeitgeschichte*, 3, 2004.
- Rosenstone, Robert: *Visions of the Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern: Bucher, 1982.
- Webster, David Kenyon: *Parachute Infantry. An American Paratrooper Memoir of D-Day and the Fall of the Third Reich*. New York: Dell/Random House, 2008.
- Winters, Dick; Kingseed, Cole C.: *Beyond Band of Brothers. The War Memoirs of Dick Winters*. New York: Berkeley Caliber, 2006.
- Wrathall, John: „Saving Private Ryan“. In: José Arroyo [Hg.]: *Action/Spectacle Cinema. A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute, 2000.

Online-Datenbanken:

- 506infantry.org: MSG Albert Blithe, US-Army, 1942-1967.
<http://www.506infantry.org/his2ndbnwwiipphoto24.html> (13.01.2010)
- Bastogne.be: Renée Lemaire – Site Officiel – Comune de Bastogne.
<http://www.bastogne.be/loisirs/tourisme/monuments/renee-lemaire/> (17.02.2010)
- Flickr.com: 468582272_289096a621_b.jpg (Gedenktafel Renée Lemaire).
http://farm1.static.flickr.com/206/468582272_289096a621_b.jpg (17.02.2010)
- HBO.com: *Band of Brothers*: Homepage.
<http://www.hbo.com/films/bandofbrothers/synopsis/index.html> (15.12.2009)
- IMDb.com: „*Band of Brothers*“ (2001).
<http://www.imdb.com/title/tt0185906/> (05.01.2010)
- IMDb.com: „*Band of Brothers*“ (2001) – FAQ.
<http://www.imdb.com/title/tt0185906/faq> (15.04.2010)
- Kehlsteinhaus.de: Das Kehlsteinhaus auf dem Obersalzberg in Berchtesgaden.
<http://www.kehlsteinhaus.de> (05.01.2010)

Schnittberichte.com: Band of Brothers – Wir waren wie Brüder. 3 Carentan – Brennpunkt Normandie. <http://schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=1139> (05.01.2010)

The National World War II Museum.
<http://www.nationalww2museum.org/> (28.04.2010)

Tigersblog: The Angel of Bastogne - Renee LeMaire. 10.04.2008.
<http://oldtigercub.com/tigersblog/2008/04/10/the-angel-oof-bastogne-renee-lemaire/> (17.02.2010)

Wildbillguarnere.com: 101st Airborne, 506 PIR, United States Army.
<http://wildbillguarnere.com/> (28.04.2010)

Filme:

A LEAGUE OF THEIR OWN. Regie: Penny Marschall. Drehbuch: Lowell Ganz, Babaloo Mandel, nach einer Geschichte von Kim Wilson und Kelly Candaele. Parkway Productions, Columbia Pictures, 1992.

BAND OF BROTHERS – Episode 01: „Currahee“. Regie: Phil Alden Robinson. Drehbuch: Erik Jendresen, Tom Hanks. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD. Warner Bros. 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 02: „Day of Days“. Regie: Richard Loncraine. Drehbuch: John Orloff. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 03: „Carentan“. Regie: Mikael Salomon. Drehbuch: E. Max Frye. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD. Warner Bros. 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 04: „Replacements“. Regie: David Nutter. Drehbuch: Graham Yost, Bruce C. McKenna. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 05: „Crossroads“. Regie: Tom Hanks. Drehbuch: Erik Jendresen. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 06: „Bastogne“. Regie: David Leland. Drehbuch: Bruce C. McKenna. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 07: „The Breaking Point“. Regie: David Frankel. Drehbuch: Graham Yost. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 08: „The Last Patrol“. Regie: Tony To. Drehbuch: Erik Bork, Bruce C. McKenna. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 09: „Why We Fight“. Regie: David Frankel. Drehbuch: John Orloff. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007.

BAND OF BROTHERS – Episode 10: „Points“. Regie: Mikael Salomon. Drehbuch: Erik Bork, Erik Jendresen. USA/UK: DreamWorks, Playtone, HBO, BBC, 2001. Fassung: DVD, Warner Bros., 2007.

BATAAN. Regie: Tay Garnett. Drehbuch: Robert Hardy Andrews. Loew's, 1943.

BÖSECKENDORF – DIE NACHT IN DER EIN DORF VERSCHWAND. Regie: Oliver Dommengeset. Drehbuch: Daniel Maximilian, Thomas Pauli [u.a.. Zeitsprung Entertainment, TVN Hannover, 2009.

DER UNTERGANG. Regie: Oliver Hirschbiegel. Drehbuch: Bernd Eichinger, nach Joachim Fest: „Der Untergang“. Constantin Film, WDR, NDR, ORF [u.a.], 2004.

DIE GUSTLOFF. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Rainer Berg. Ufa Film- und Fernsehproduktion, 2008.

DIE LETZTE SCHLACHT. Regie: Hans-Christoph Blumenberg. Drehbuch: ders. ZDF, MC-One, 2005.

DIE STURMFLUT. Regie: Jorgo Papavassiliou. Drehbuch: Holger Karsten Schmidt. teamWorx Produktion, 2006.

DRESDEN. Regie: Roland Suso Richter. Drehbuch: Stefan Kolditz. EOS Entertainment, teamWorx Produktion, 2006.

FULL METAL JACKET. Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: ders., nach Gustav Hasford: „The Short-Timers“. Stanley Kubrick Productions, Warner Bros., 1987.

FUTURAMA – „War is the H-Word“. Regie: Ron Hughart. Drehbuch: Matt Groening, Eric Horsted, Jeff Westbrook. The Curiosity Company, 20th Century Fox, 2000.

GENERATION KILL. Regie: Susanna White, Simon Cellan Jones. Drehbuch: Ed Burns, David Simon, Evan Wright. Boom, Blown Deadline Productions, Company Pictures, HBO Films, 2008.

IN THE NAME OF THE FATHER. Regie: Jim Sheridan. Drehbuch: Terry George, nach Gerry Conlon: „Proved Innocent“. Hell’s Kitchen Films, Universal, 1993.

SAVING PRIVATE RYAN. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Robert Rodat. USA: Amblin, DreamWorks, Paramount, 1998. Fassung: DVD. Paramount, 2003.

SCHINDLER’S LIST. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Steven Zaillian, nach Thomas Keneally: „Schindler’s Ark“. Hell’s Kitchen Films, Universal, 1993.

SPEER UND ER. Regie: Heinrich Breloer. Drehbuch: Horst Königstein, Heinrich Breloer. Bavaria Media, 2005.

THE PACIFIC. Regie: Jeremy Podeswa, Timothy Van Patten, David Nutter, Tony To [u.a.]. Drehbuch: Robert Leckie, Eugene Sledge, Bruce C. McKenna [u.a.]. DreamWorks, HBO Films, Playtone, 2010.

WE STAND ALONE TOGETHER : THE MEN OF EASY COMPANY. Regie: Mark Cowen. Drehbuch: William Richter. Cowen/Richter Productions, DreamWorks, Home Box Office (HBO), Playtone, 2001.

WHY WE FIGHT. Regie: Frank Capra [u.a.]. Drehbuch: diverse. U.S. War Department, 1943-1945.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der von Steven Spielberg und Tom Hanks produzierten Miniserie *BAND OF BROTHERS* von 2001. Anhand grundlegender Ideen und wissenschaftlicher Texte zum Dokudrama und zum klassischen Hollywood-Kriegsfilm wird der Untersuchungsgegenstand im weiten Feld des Hybridgenres Dokudrama verortet. Besprochen werden hierzu unter anderem Aspekte der Oral History und der filmischen Repräsentation von Wirklichkeit, sowie die Genre-Schnittstellen von Kriegsfilm und Melodrama. In einer folgenden Analyse der zehn einzelnen Episoden und in deren Abgleich mit der gleichnamigen Buchvorlage von Stephen E. Ambrose (1992) wird nachvollzogen, wie *BAND OF BROTHERS* auf inhaltlicher wie auf inszenatorisch-dramaturgischer Ebene arbeitet und die spezifische Methodik ihrer (Doku-)Dramatisierung nachgewiesen. Zentral ist hierbei die episodeneninterne wie episodenenübergreifende dramatische Codierung der Spielhandlung, welche die Grundlage der dokudramatischen Argumentation der Miniserie insgesamt liefert. Herausgearbeitete Themen, Konflikte und Erzählmotive werden anschließend im Kontext eines modernen Dokudramas, beziehungsweise eines „Event-Fernsehens“ diskutiert, das einerseits nach dokumentarischer Aussagekraft strebt, andererseits mit den Mitteln und Methoden zeitgenössischer Hollywood-Produktionen arbeitet.

The subject of this thesis is the 2001 Steven Spielberg/Tom Hanks World-War-II-miniseries *BAND OF BROTHERS*. On the basis of recent academic discourse regarding the genre of docudrama as well as the classic *combat film*, the HBO-miniseries is located in the genre's wide range as a hybrid between documentary and drama. In this matter, aspects of oral history and cinematic representation of an outside reality are being discussed as well as the genre-characteristics of melodrama. In the subsequent comparative analysis of *BAND OF BROTHERS*' ten episodes and Stephen E. Ambrose' same-titled book (1992), the miniseries' specific methods of docudramatization are demonstrated and argued in regard to their melodramatic coding and argumentation as a docudrama-program. Results of this research – particular themes, conflicts, and motifs – are discussed in the contemporary context of the modern docudrama as event-television, whose aim for an authentic mode of representation is met with storytelling strategies and *mise-en-scène* techniques of current Hollywood productions.

Lebenslauf des Verfassers

Christian Wolfgang Simon

geboren am 10.05.1984 in Bitburg, Deutschland.

Derzeit wohnhaft in Mainz.

E-Mail: simon-christian@gmx.de

Schulische Ausbildung

08/1990 – 07/1994: Grundschule Bitburg-Süd, Bitburg

08/1994 – 07/1996: Gemeinsame Orientierungsstufe von St.-Willibrord-Gymnasium
und Otto-Hahn-Realschule, Bitburg

08/1997 – 03/2004: St.-Willibrord-Gymnasium Bitburg – Abschluss: Abitur

Zivildienst

04/2004 – 01/2005: Sozialstation des Deutschen Roten Kreuz, Bitburg

Studium

ab 10/2005: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität
Wien. Wahlfächer aus den Studienrichtungen Geschichte,
Germanistik und Kulturwissenschaften / Cultural Studies.

Während des Studiums Tätigkeit als Film- und Kulturjournalist für
„Celluloid – Das Filmmagazin“, „MovieGod.de“ und „CHiLLi.cc“,
sowie als freier Autor und Vertretungslehrer im „Projekt Erweiterte
Selbstständigkeit“ (PES) des Landes Rheinland-Pfalz.