

Fachbereich Medien

Schmucker, Jonas

Das Kino der Macht –  
Militärische Propaganda im US-Kino des 20. und 21. Jahrhunderts

–Bachelorarbeit –

Hochschule Mittweida (FH) – University of Applied Sciences

Kleve, 2009

Fachbereich Medien

Schmucker, Jonas

Das Kino der Macht –  
Militärische Propaganda im US-Kino des 20. und 21. Jahrhunderts

– eingereicht als Bachelorarbeit –  
Hochschule Mittweida (FH) – University of Applied Sciences

Erstprüfer    Zweitprüfer  
Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer    Prof. Dr. phil. Ludwig Hilmer  
Kleve, 2009

„Schmucker, Jonas:

Das Kino der Macht –

Militärische Propaganda im US-Kino des 20. und 21. Jahrhunderts

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Bachelorarbeit“

„Referat

Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit vom US-Verteidigungsministerium im Kino platzierter Propaganda während des 20. und 21. Jahrhunderts. Im Vordergrund steht dabei die besondere Rolle der militärische Filmförderung in deren Rahmen es aus propagandistischen Motiven zu massiven Zensurmaßnahmen kommt, die erhebliche Rechtsverletzung gegen US-Gesetze darstellen. Im Laufe der Arbeit werden der organisatorische Aufbau und Ablauf des Förderprozesses, Fördervoraussetzungen und Ebenen, rechtliche Aspekte und etwaige Verstöße dagegen, wie auch die propagandistische Motivation untersucht und aufgezeigt. Daran wird ersichtlich in welchem entscheidenden Maße die militärische Filmförderung für die Platzierung militärischer Propaganda im Kino verantwortlich ist. Grundlegend für diese Untersuchung sind die Studien von Peter Bürger, die Recherchen des US-Journalisten David L. Robb und diverse Filmbeispiele. Anschließend wird auch auf die Anwendungsbereiche der Propaganda verwiesen, wobei die militärisch geförderten Filme hinsichtlich ihrer Wirkungsweise und Motivation im Kontext zu außenpolitisch-militärischen Konflikten analysiert werden. Zum besseren Verständnis des propagandistischen Instrumentariums erfolgt abschließend die Benennung einiger für filmische Propaganda typischen Stilmittel, welche anhand filmischer Beispiele aufgezeigt werden. In diesem Rahmen wird auch auf die Anwendung der Prinzipien der Kriegspopaganda eingegangen.

## Inhaltsverzeichnis

Thema

Das Kino der Macht –

Militärische Propaganda im Kino des 20. und 21. Jahrhunderts

Abkürzungsverzeichnis.....	6
1. Einleitung.....	7
2. Propaganda-Begriffsdefinition.....	9
3. Das Pentagon in der Filmförderung.....	16
3.1 Anfänge und Entwicklung der Zusammenarbeit.....	16
3.2 Organisation und Förderprozess.....	22
3.3 Kriterien der Förderung.....	26
3.4 Ebenen der Zusammenarbeit.....	33
3.5 Militärische Zensur und Einflussnahme.....	35
3.6 Militärische Filmförderung–eine rechtliche Grauzone.....	46
3.7 Warum das Militär den Film fördert oder: Der Kriegsfilm als Armeewerbung und moderne Feindpropaganda.....	54
4. Wechselwirkung Außenpolitik und Film.....	65
4.1 Die Weltkriege.....	65
4.2 Der Kalte Krieg.....	76
4.3 Der Krieg gegen den Terror.....	83

5. Stilmittel des US-Kriegsfilms-angewandte Prinzipien der Kriegspropaganda.....	90
5.1 Heroisierung und Idealisierung.....	90
5.2 Geschichtsfälschung und Relativierung.....	96
5.3 Entmenschlichung.....	101
5.4 Instrumentalisierung von Religion und Idealen.....	105
5.5 Verharmlosung und Verherrlichung von Gewalt.....	107
5.6 Symbolik.....	113
5.7 Eindimensionaler Blickwinkel.....	114
5.8 Holzhammertaktik.....	116
6. Fazit und Folgen für Kino und Gesellschaft.....	119
Schlusswort.....	122

## Abkürzungsverzeichnis

o. T. ohne Timecode

## 1. Einleitung

Im Rahmen dieser Arbeit untersucht der Autor die militärische Propaganda im US-Kino des 20. und 21. Jahrhunderts im Kontext des massiven Eingriffs des Pentagon auf Filminhalte im Rahmen der militärischen Filmförderung. Dabei befasst sie sich mit einem Teilaspekt aus dem großen Gebiet der Einflussnahme des Staates oder einer seiner Organe auf die Medien. Es liegt dabei im Interesse des Autors die Bedeutung der militärischen Filmförderung im Rahmen der militärischen Propaganda in Kinofilmen zu ergründen und dabei die Eingriffe, Zensurmaßnahmen und Rechtsverletzungen aufzuzeigen, die unter Ausschluss der breiten Öffentlichkeit seit Jahrzehnten praktizierte Normalität darstellen. Dabei sollen Fragen nach Herkunft, propagandistischer Motivation, wie auch den wesentlichen organisatorischen und stilistischen Mechanismen und Anwendungsbereichen beantwortet werden. Zu diesem Zweck ist es notwendig das Thema an seiner Wurzel anzugehen, weshalb zunächst eine ausführliche Definition des Propagandabegriffs erfolgt, in deren Rahmen die für das Militär bedeutsame Kriegspropaganda und ihre grundlegenden Prinzipien aufgeführt werden. Anschließend folgt eine nähere Betrachtung der Rolle des Pentagons in der Filmförderung. In diesem Zusammenhang werden die Aspekte der Anfänge und Entwicklung der filmischen Kooperation von Hollywood und Pentagon, der organisatorische Aufbau der militärischen Filmabteilung, der Förderprozess, die dafür zu erfüllenden Kriterien, die unterschiedlichen Kooperationsebenen, militärische Zensurmaßnahmen, rechtliche Aspekte und Verletzungen und schließlich auch die Motivation der Förderung und Propaganda behandelt. Zu diesem Zweck erfolgt die Analyse und Verknüpfung mehrerer Quellen, wobei insbesondere die Studien von Peter Bürger (*Das Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (2005), *Bildermaschine für den Krieg* (2007)), der sich als einer der wenigen deutschen Autoren dem Thema angenommen hat und das Buch *Operation Hollywood – How the Pentagon shapes and censors the movies* (2004) des US-Journalisten David L. Robb als Grundlage verwendet. Robb wurde als einem

der Wenigen der Zugang zu den Pentagon-Akten über die filmischen Kooperationsvorgänge gewährt, weswegen er seine Ergebnisse somit aus erster Hand recherchieren und diese aufgrund seiner Verbindungen in Hollywood durch Interviews mit den an den Produktionen beteiligten Personen erweitern konnte. Auch zwei TV-Dokumentationen (Maurice Ronai/Emilio Pacull *Operation Hollywood* (2004), Maria Pia Mascaro/Jean-Marie Barrere *Marschbefehl für Hollywood – Die US-Armee führt Regie im Kino* (2004)) zum Thema, wie auch diverse Internetquellen wurden zum Erhalt der Informationen analysiert.

Anschließend erfolgt eine Betrachtung des Kinos in Wechselwirkung zur Außenpolitik. In diesem Zusammenhang folgt eine Betrachtung der drei großen Konfliktphasen (Weltkriege, Kalter Krieg, Krieg gegen den Terror), wobei in jeder mittels eines Filmbeispiels die gezielte Nutzung des Kinos zur Vorbereitung oder Unterstützung militärischer Kampagnen nachgewiesen wird.

Im darauf folgenden Kapitel werden für die militärische Propaganda im Kino der Vereinigten Staaten typische Stilmittel aufgezeigt, die anhand der Analyse einiger Filmbeispiele (*The Green Berets* (1968), *Tears of the sun* (2003), *Pearl Harbor* (2001), *We were soldiers* (2002), *Top Gun* (1986)) durch den Autoren festgestellt wurden.

Es bleibt anzumerken, dass sich der Autor in seiner Betrachtung ausschließlich auf Produktionen beschränkt die mit Unterstützung des US-Militärs realisiert wurden. Andere militärische Propaganda wie die *Rambo*-Filme, *Delta Force* (1985) oder *Red Dawn* (1983) finden keine Beachtung, da hier der Propagandist nicht eindeutig erkennbar ist.

## 2. Propaganda – Begriffsdefinition

Grundlegend für die Untersuchung militärischer Propaganda im Kino der Vereinigten Staaten ist zunächst das Verständnis des Begriffes selbst.

Wie die meisten Wörter unseres Sprachgebrauchs so hat auch Propaganda seinen Ursprung im Lateinischen. Abgeleitet vom Verb *propagare* bedeutet es so viel wie Fortpflanzen und trifft damit einen wesentlichen Kern seiner heutigen Intention. Denn in der Tat geht es bei Propaganda um das Fortpflanzen von Inhalten, der möglichst umfassenden und gezielten Verbreitung von Informationen, zum Zweck einer bewussten Manipulation, Meinungsbildung oder Handlung der Masse im Sinne des die Informationen aussendenden Propagandisten<sup>1</sup>. Der Begriff, der heute im allgemeinen negative Assoziationen weckt fand erstmalig 1622 in der Namensgebung einer von Papst Gregor XV gegründeten Organisation Erwähnung, die *Sancta congregatio propaganda fide*. Diese den Jesuiten unterstellte Organisation sollte mit gezielt angewandten Techniken Missionierungen durchführen die eine freiwillige Akzeptanz des Glaubens bewirken und damit die Position der Kirche stärken sollten.<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang blieb der Begriff zunächst im religiösen Milieu verhaftet, war jedoch im Verlauf der Jahrhunderte hinsichtlich seiner konkreten Bedeutung einem stetigen Wandel unterworfen. Ausgehend von der zunächst ausschließlich religiösen Intention fand Propaganda im 18. und 19. Jahrhundert auch zunehmend Verwendung im Rahmen politischer und militärischer Auseinandersetzungen.<sup>3</sup> Trotz des Fortschritts im Bereich der Buchdruck- und Schreibtechniken blieb das in den großen Bevölkerungsschichten verbreitete Analphabetentum, zunächst noch das größte Hemmnis der Propaganda, ehe es insbesondere über bildliche Ausdrucksformen der Massenbeeinflussung überwunden werden konnte. Beispiele hierfür bilden der amerikanische Unabhängigkeitskrieg

---

<sup>1</sup>vgl. Lincoln 2009, zugegriffen am 30. April 2009, o. S.

<sup>2</sup>vgl. Schwendinger 2007, zugegriffen am 06. Mai 2009, o. S.

<sup>3</sup>vgl. Schwendinger 2007, zugegriffen am 06. Mai 2009, o. S.

und die französische Revolution in deren Rahmen politische Intentionen über Karikaturen und Zeichnungen transportiert wurden.<sup>4</sup>

Ausgehend von der Beobachtung propagandistischer Wirkungsfelder im Rückblick auf die politischen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts Propaganda erstmals wissenschaftlich erfasst und untersucht. Ein Ergebnis dieser Forschung stellt die sogenannte Mas-sentheorie dar, die Propaganda als Mittel zur Volkslenkung definiert. Auf diesen Erkenntnissen fußend richteten Verbände und Parteien jener Zeit verstärkt Propagandastellen ein, in denen sie gezielt Konzepte zur politischen und ideologischen Willensbildung des Volkes entwickelten.<sup>5</sup> Diese Entwicklung gipfelte schließlich in den großen autoritären Systeme des 20. Jahrhunderts (besonders Nationalsozialismus und Stalinismus). Die dortigen Machthaber setzten hier Propaganda gezielt zur ideologischen Prägung der Volksmassen und zur Legitimierung und Sicherung der eigenen Herrschaft ein. Durch dieses Vorgehen ist auch die heute vermehrt negative Konnotation des Wortes begründet, obwohl sich Propaganda keinesfalls allein als das Werkzeug von Diktaturen darstellt. Bereits im Ersten Weltkrieg versuchten auch Demokratien wie Großbritannien durch gezielte Propaganda in Presse, Radio und Film die Bevölkerung des eigenen Landes und auswärtiger Staaten auf Kriegskurs zu bringen.<sup>6</sup>

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts fand der Begriff schließlich auch Eingang in die Kommunikationswissenschaften und wird seither auch als Werbung, Public Relations und Öffentlichkeitsarbeit verstanden. Aufgrund dieser ständigen Bedeutungswandlung fällt eine einheitliche Definition des Propagandabegriffes heute zunehmend schwer. Allen Ansätzen jedoch gemeinsam ist das Element der gezielten Manipulation.<sup>7</sup> Diese wird im jeweiligen politischen System mit Hilfe sämtlicher Medien betrieben. Anschaulichstes Beispiel hierfür bildet die Propaganda des Dritten Reiches. Durch die völlige Gleichschaltung der Medien konnte in sämtlichen medialen Be-

---

<sup>4</sup>vgl. Schwendinger 2007, zugegriffen am 06. Mai 2009, o. S.

<sup>5</sup>vgl. Schwendinger 2007, zugegriffen am 06. Mai 2009, o. S.

<sup>6</sup>vgl. Schwendinger 2007, zugegriffen am 06. Mai 2009, o. S.

<sup>7</sup>vgl. Schwendinger 2007, zugegriffen am 06. Mai 2009, o. S.

reichen das Ideologische Weltbild der Nationalsozialisten seine Verbreitung finden<sup>8</sup>. Im Bereich der Druckpresse geschah dies durch Zeitungen wie beispielsweise *Der Stürmer* oder *Der Völkische Beobachter*, während in der Literatur Bücher wie *Volk im Feuer* von Otto Paust oder *Panzerführer: Tageblätter vom Frankreichfeldzug* von Edwin Erich Dwinger eine ganze Generation von Jugendlichen auf den Krieg einstimmten<sup>9</sup>. Im Kino bildeten die *Deutsche Wochenschau* und Propagandafilme wie *Der ewige Jude*, *Jud Süß* oder *Stukas* wichtige Instrumente der ideologischen Beeinflussung. Auch im Bereich des Rundfunks konnte die nationalsozialistische Propaganda, Dank des günstig zu erwerbenden Volksempfänger<sup>10</sup>, in nahezu jedes Haus getragen werden. Selbst die Kinderzimmer blieben nicht verschont. Soldatenfiguren und ideologisch geprägte Gesellschaftsspiele wie beispielsweise *Juden raus!*<sup>11</sup>, begünstigten auch schon bei den Jüngsten die frühe Feindbildprägung.

Wie diese Beispiele zeigen handelt es sich bei Propaganda um ein alle medialen Konsumbereiche abdeckendes Instrumentarium. Der Kommunikationswissenschaftler Thymian Bussemer spricht in diesem Zusammenhang daher von einer „[...]mit Propagandakommunikation durchsetzten Welt“<sup>12</sup>.

In dieser tritt Propaganda in insgesamt drei wesentlichen Formen auf: Weiß, grau und schwarz, wobei sich die jeweilige Unterscheidung auf die Identifizierbarkeit des Propagandisten und den Wahrheitsgehalt der jeweiligen Propagandabotschaft bezieht. Im Rahmen der weißen Propaganda bedeutet dies der Propagandist ist als Urheber klar identifizierbar und die durch ihn vermittelte Botschaft, trotz ihrer Instrumentalisierung bzw. ideologischen Einfärbung, korrekt. Dies weckt Vertrauen und vereinnahmt die Empfänger, werden sie doch von der Redlichkeit des Propagandisten überzeugt.<sup>13</sup> Anders hingegen verhält es sich bei der, besonders in autoritären

---

<sup>8</sup>vgl. Mannerheim 2009, zugegriffen am 15. Mai 2009, o. S.

<sup>9</sup>vgl. Praefke 2008, zugegriffen am 06. Mai 2009, o. S.

<sup>10</sup>vgl. o. V. (a) o. J., zugegriffen am 07. Mai 2009, o. S.

<sup>11</sup>vgl. Tomasek o. J., zugegriffen am 06. Mai 2009, o. S.

<sup>12</sup>Bussemer 2005, 51

<sup>13</sup>vgl. Ranetbauer 2007, zugegriffen am 08. Mai 2009, o. S

Systemen angewandten, schwarzen Propaganda. Hierbei wird die wahre Identität des Urhebers einer Propagandabotschaft bewusst verschleiert und deren Inhalt wissentlich gefälscht. Die Anwendung dieser Propaganda setzt voraus, dass die Empfänger dem vermeintlichen Urheber Vertrauen schenken und ihnen der Inhalt der Botschaft als glaubwürdig erscheint. Ist dies gegeben kann schwarze Propaganda das Verhalten ihrer Empfänger in deutlichem Maße beeinflussen, wobei das kulturelle, politische und soziale Gefüge innerhalb der angesprochenen Masse berücksichtigt werden muss<sup>14</sup>. Ähnlich verhält es sich bei der grauen Propaganda, wobei die Empfänger zwar über die Identität Urhebers im Klaren sind, über den Wahrheitsgehalt der Propagandabotschaft aber im Unklaren bleiben<sup>15</sup>.

Eine Sonderform die für die weiteren Untersuchungen in dieser Arbeit von besonderer Bedeutung ist, ist die sogenannte Kriegspropaganda. Angewendet wird diese Form der Propaganda mit dem Ziel, die eigene Bevölkerung von der Notwendigkeit eines Krieges zu überzeugen, die Kriegsmoral zu steigern und den Gegner als Aggressor zu stilisieren, wobei zehn grundlegende Prinzipien zum Einsatz kommen<sup>16</sup>:

#### 1. Prinzip: Betonung der Friedensliebe

Da sich eine aktive Aggression gegen einen Staat in der eigenen Bevölkerung nur schwer vermitteln lässt ist es notwendig, die eigene Friedensliebe in den Vordergrund zu stellen. Jegliches Ansinnen hinsichtlich einer kriegsrischen Aggression gegen einen anderen Staat wird im Vorfeld in der öffentlichen Diskussion mit aller Deutlichkeit abgelehnt.<sup>17</sup>

#### 2. Prinzip: Der Zwang zum Krieg

Aufbauend auf der errichteten Fassade der Friedensliebe wird festgestellt, dass jegliche Aggression vom bereits fokussierten Gegner ausgeht, obwohl sich in den meisten Konflikten kaum ermitteln lässt, wer tatsächlich den

---

<sup>14</sup>vgl. Ranetbauer 2007, zugegriffen am 08. Mai 2009, o. S.

<sup>15</sup>vgl. Ranetbauer 2007, zugegriffen am 08. Mai 2009, o. S.

<sup>16</sup>vgl. Morelli 2004

<sup>17</sup>vgl. Morelli 2004, 11

ersten Schuss abgegeben hat (so z. B. im Georgien-Konflikt 2008<sup>18</sup>). Obwohl man bis zuletzt alles für den Erhalt des Friedens getan habe, wurde einem nun der Krieg regelrecht aufgezwungen.<sup>19</sup>

### 3. Prinzip: Dämonisierung

Da es schwer fällt ein ganzes Volk mit all seinen Facetten nun als hassenswertes Feindbild zu stilisieren, wird zumeist die Führungspersönlichkeit des gegnerischen Lagers in den Vordergrund gerückt und in vielfältiger Weise diffamiert. Um das bisherige Bild dieser Person in der Öffentlichkeit nachhaltig zu zerstören und negativ zu prägen, werden seine generellen Fähigkeiten und seine moralische Integrität angezweifelt. Die Verbindung dieser Person zu furchtbaren Gräueltaten, völlig gleich ob begründet oder unbegründet, zeichnet zunehmend das Bild eines rauen Barbaren und dämonisiert und entmenschlicht ihn als eine Art Monster. So erhält der Feind ein Gesicht, auf das sich der Hass des eigenen Lagers konzentrieren kann.<sup>20</sup> Einige Quellen nennen diesen Vorgang auch Hitlerisierung, da die betroffenen Persönlichkeiten oft in direkte Erbfolge des deutschen Diktators gerückt werden.<sup>21</sup>

### 4. Prinzip: Krieg der Ideale

Obwohl hinter nahezu jedem Krieg vor allem wirtschaftliche und geopolitische Ziele stehen, werden diese zumeist von einem Mantel aus Idealen, wie dem Kampf für Frieden, Freiheit, Demokratie und Menschenrechte, verbor-gen. Dies ist notwendig, wäre die Bevölkerung doch kaum bereit für die Gewinnung von Bodenschätzen oder eine internationale Vormachtstellung in den Krieg zu ziehen. Geht es aber um die Wahrung allgemeiner zivilisatorischer Werte wännen sich die Bürger auf der Seite des Guten und sind so weniger gewillt, den Krieg kritisch zu hinterfragen.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup>vgl. Bungarten/Buhbe 2008, 29 f.

<sup>19</sup>vgl. Morelli 2004, 17 f.

<sup>20</sup>vgl. Morelli 2004, 35 f.

<sup>21</sup>vgl. Bürger 2005, 194

<sup>22</sup>vgl. Morelli 2004, 45 f.

#### 5. Prinzip: Der Feind ist grausam

Um die bereits auf Ebene der Führungspersönlichkeiten betriebene Dämonisierung voranzutreiben und diese auf die Gesamtheit des feindlichen Heeres zu übertragen, werden Meldungen über etwaige Verbrechen des Feindes übertrieben oder einfach gefälscht. Obwohl in jedem Krieg von beiden Seiten Verbrechen begangen werden, finden in der Kriegspropaganda jeweils nur die Verbrechen des Gegners Erwähnung und werden in der Schilderung ihrer Grausamkeit oftmals noch um ein vielfaches potenziert. Dies verstärkt den Eindruck, man habe es mit grausamen Barbaren zu tun, was die Illusion eines Krieges für Ideale stärkt und die Schwelle zum Töten herabsetzt. Eigene Vergehen werden lediglich als versehentliche Kollateralschäden betrachtet.<sup>23</sup>

#### 6. Prinzip: Der Feind ist hinterhältig

Dieses Prinzip baut auf dem 5. Prinzip auf und verstärkt damit die bereits gewonnene negative Sicht auf den Feind. Geraten die eigenen Truppen durch einen militärischen Schachzug, wie z. B. einem Überraschungsangriff oder dem Einsatz neuer Waffentechnologie, ins Hintertreffen, so wird in der Propaganda die Ansicht vertreten, der Feind agiere hinterhältig mit unfairen Mitteln. Im Gegensatz dazu werden die eigenen Soldaten als ehrenvoll kämpfende Truppe stilisiert, die die harten Gesetze des Krieges berücksichtigt. Werden von eigener Seite jedoch neue Strategien oder Techniken angewendet, so gilt dies als intelligente Taktik.<sup>24</sup>

#### 7. Prinzip: Minimale Verluste bei maximaler Vernichtung

Da die Bevölkerung den Preis des Krieges durch das Opfern ihrer Bürger zu zahlen hat ist es wichtig, ihr die Erfolge des Konflikts vor Augen zu führen. Da hohe Opferzahlen auf der eigenen Seite jedoch die Kriegsmoral der Bür-

---

<sup>23</sup>vgl. Morelli 2004, 61, 71

<sup>24</sup>vgl. Morelli 2004, 79

ger untergraben würden, werden die eigenen Zahlen bewusst nach unten korrigiert. Der Feind hingegen erleidet gigantische Verluste.<sup>25</sup>

#### 8. Prinzip: Vereinnahmung von Kunst und Kultur

Um die Bevölkerung in Kriegsbereitschaft zu versetzen gilt es bestimmte Gefühle zu entfachen. Ein wesentliches Ziel jedweder Kriegspropaganda. Um dies zu erreichen werden namhafte Künstler und Intellektuelle rekrutiert, die im Rahmen ihres jeweiligen Gebietes den Krieg propagandistisch unterstützen und damit dessen Akzeptanz in der Bevölkerung fördern.<sup>26</sup>

#### 9. Prinzip: Die heilige Mission

Da das kulturelle Fundament der meisten Volksgruppen auf religiösen Überzeugungen beruht, kommt es im Rahmen der Kriegspropaganda auch zu einer Instrumentalisierung der Religion. In diesem Rahmen wird die Heiligkeit der militärischen Mission betont und ihre Richtigkeit im Sinne der religiösen Lehre forciert. Die Soldaten brauchen sich nicht um ihr Seelenheil zu sorgen da sie durch ihre Taten auch die Sache Gottes verteidigen.<sup>27</sup>

#### 10. Prinzip: Zweifel = Verrat

Jeglicher Zweifel an den durch die Propaganda vermittelten Inhalten wird als mangelndes Nationalbewusstsein und sogar Verrat ausgelegt. Die Betroffenen haben mit deutlichem Widerspruch öffentlicher Stellen, Repressalien und Rufmordkampagnen zu rechnen. Grund dafür ist die Angst, die Kritik könnte das in der Propaganda gezeichnete Feindbild revidieren und die Kriegsmoral der Bevölkerung unterwandern.<sup>28</sup>

Wie sehr einige dieser Prinzipien auch in der filmischen Kriegspropaganda der Vereinigten Staaten noch heute ihre Anwendung finden, wird im Rahmen der nachfolgenden Betrachtungen noch deutlich werden.

---

<sup>25</sup>vgl. Morelli 2004, 91

<sup>26</sup>vgl. Morelli 2004, 97

<sup>27</sup>vgl. Morelli 2004, 113 ff.

<sup>28</sup>vgl. Morelli 2004, 121 ff.

### 3. Das Pentagon in der Filmförderung

#### 3.1 Anfänge und Entwicklung der Zusammenarbeit

Um die Herkunft der militärischen Propaganda im Kino der USA zu ergründen, gilt es diesen Komplex von seiner Wurzel her zu erfassen. Diese liegt bei den Streitkräften, oder genauer gesagt, im amerikanischen Verteidigungsministerium. Schon früh erkannten Angehörige des US-Militärs das Potential des Mediums Film und sahen in ihm die Möglichkeit, durch das Fördern von Kriegsfilmen ein positives Bild der Streitkräfte in der Öffentlichkeit zu zeichnen und damit einen möglichen Anstieg ihrer Rekrutierungen zu bewirken<sup>29</sup>. Bezieht man bereits die frühesten Anfänge der Kooperation in die historische Betrachtung mit ein, so erstreckt sich die gemeinsame Geschichte von amerikanischer Filmindustrie und US-Militär bereits auf einen Zeitraum von nun schon 111 Jahren. Eine erste Zusammenarbeit beider Lager datiert sich bereits auf das Jahr 1898, als sich die Vereinigten Staaten im Krieg mit Spanien befanden<sup>30</sup>. Zu Propagandazwecken ließ das Militär einen Kurzfilm (*Tearing down the Spanish flag*) drehen, in dem amerikanische Soldaten in Havanna auf Kuba die spanische Flagge einholen und diese durch die Amerikanische ersetzen – die Geburt des US-amerikanischen Kriegsfilm.<sup>31</sup>

Eine erneute Kooperation ergab sich erst wieder während des Ersten Weltkriegs. Der 1915 produzierte Film *The birth of a nation* von D. W. Griffith erhielt umfangreiche Unterstützung durch das Heer und gilt noch heute als einer der Meilensteine der Stummfilm-Ära.<sup>32</sup> Die positiven Erfahrungen die beide Seiten dabei sammelten, führte dazu, dass auch nach Kriegsende die gute Verbindung bestehen blieb und es infolgedessen zu weiteren Förderanfragen aus Hollywood kam. Dies führte dazu dass das Pentagon Ende der 20er Jahren sogar eine eigene Abteilung einrichtete, um der Flut an

---

<sup>29</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

<sup>30</sup>vgl. o. V. (f) 2009, zugegriffen am 22. Mai 2009, o. S.

<sup>31</sup>vgl. Bürger 2007, 33

<sup>32</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

Anträgen Herr zu werden.<sup>33</sup> Das Ergebnis waren weitere Produktionen, wie z. B. *Wings* (1927) von William Wellman, der bis dahin umfangreichsten Zusammenarbeit, in deren Rahmen sich das Militär nicht nur auf technische Unterstützung beschränkte, sondern erstmals auch direkt an der Produktion mitwirkte<sup>34</sup>. Dieser Film bildete den Auftakt zu einer ganzen Reihe weiterer amerikanischer Heldenepen über das US-Militär, wie *I wanted wings* (1941), *Flight Command* (1940) oder auch den ersten farbigen US-Kriegsfilm *Dive Bomber* (1941), die zeigten wie sich die Streitkräfte auf eine möglichen Verteidigung des Landes vorbereiteten<sup>35</sup>. Diese wurden im Rahmen der sogenannten *Preparedness*-Kampagne produziert, welche sich über die 30er und 40er Jahre des letzten Jahrhunderts erstreckte und zum Ziel hatte, vor dem Hintergrund der von Deutschland ausgehenden Aggressionen in Europa, die Bevölkerung in Sicherheit zu wiegen und dabei gleichzeitig auf einen möglichen Kriegseintritt der USA vorzubereiten. Doch die in diesen Filmen glorifizierte Unbesiegbarkeit der US-amerikanischen Nation sollte schon bald tiefe Risse bekommen.<sup>36</sup> Der völlig unerwartete Angriff des japanischen Kaiserreichs auf den US-Stützpunkt Pearl Harbor am 7. Dezember 1941, versetzte die Nation in Schockstarre und verunsicherte zutiefst die amerikanische Bevölkerung. Um diesem zu begegnen lud Präsident Theodore Roosevelt wenige Monate später die bedeutendsten Filmmacher der USA (darunter Frank Capra und John Ford) ins Weiße Haus ein, um mit Ihnen die Frage zu erörtern, wie man der Bevölkerung das Vertrauen in die eigene Stärke zurückgeben und sie psychologisch auf den Krieg vorbereiten könne.<sup>37</sup> Als Ergebnis dieses Treffens erfolgte die Produktion diverser Propagandafilmreihen, wie *Why we fight* (1942–1945) von Frank Capra, in denen alliierte Ideale wie Demokratie, Freiheit und Menschenwürde propagiert wurden und die die Menschen in ihrem Glauben bestärkten auf Seiten der Alliierten für die gerechte Sache zu kämpfen. Zeitgleich zu

---

<sup>33</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:12:48 ff.

<sup>34</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:16:20 ff.

<sup>35</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:17:01 ff.

<sup>36</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

<sup>37</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

den ersten militärischen Erfolgen dokumentierten Regisseure wie Georg Stevens und John Ford die Kriegsschauplätze in Europa und den Kampf gegen Japan im pazifischen Ozean<sup>38</sup>. Der Krieg schweißte Hollywood und das Pentagon zunehmend zusammen, sodass 1942, zum Zweck der Instrumentalisierung des Kinos für die Propaganda, sogar ein eigenes Verbindungsbüro des Militärs in Los Angeles eingerichtet wurde und das bis heute in etwas abgewandelter Form noch immer dort angesiedelt ist<sup>39</sup>. Bis 1943 wurden rund 26 000 Menschen aus allen filmischen Produktionsbereichen in kriegsunterstützende Maßnahmen eingebunden. Darunter auch viele Stars, die die kämpfende Truppe an der Front durch Auftritte aufzuheitern und moralisch zu unterstützen suchten<sup>40</sup>.

Die im Zweiten Weltkrieg nun zunehmend professionalisierte Zusammenarbeit sollte auch nach Kriegsende unbeirrt fortgeführt werden. Da die US-Gesellschaft auch nach dem Sieg über Nazi-Deutschland, im Schatten des heraufziehenden Kalten Krieges, weiterhin umfassend militarisiert blieb<sup>41</sup>, wurden Krieg und Militär auch in der Folgezeit bis ins Kino der 1960er Jahre hinein in ausgeprägter Form glorifiziert.<sup>42</sup> Zwar versuchten einige Filmemacher (darunter Dalton Trumbo mit *Johnny zieht in den Krieg*) im Kino der 50er Jahre ein eher kritisches Bild vom Krieg zu etablieren, doch im anti-kommunistischen Klima der McCarthy-Ära boten sie lediglich Fläche für Diffamierungen und Anfeindungen<sup>43</sup>. Großproduktionen, wie *The longest day* (1962) hingegen, der die Landung der Alliierten in der Normandie verherrlicht, liefen in direkter Kooperation mit den Streitkräften und genossen die volle Unterstützung des Pentagons.<sup>44</sup> Im Zeitraum von 1945 bis 1965 wurden auf diese Weise von einer Gesamtzahl von etwa 5000 Kriegsfilmen ca. 1200 mit Unterstützung des Pentagons realisiert<sup>45</sup>. Kritische Stimmen

---

<sup>38</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S

<sup>39</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:03:39 ff.und 00:07:56 ff...

<sup>40</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:17:48 ff.

<sup>41</sup>vgl. Jarecki 2005, 00:19:45 ff.

<sup>42</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S

<sup>43</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:21:24 ff.

<sup>44</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S

<sup>45</sup>vgl. Paul 2003, 34

gegen diese anhaltende Zusammenarbeit blieben zunächst in der Minderheit, ehe der Vietnamkrieg der Kooperation ein jähes Ende versetzte. Die Bilder getöteter Soldaten und vom Napalm verbrannter Kinder ließen die Zahl der Kriegsgegner unverhofft anschwellen, was auch für das Kino nicht ohne Folgen blieb: Der Markt für Kriegsfilme drohte zusammenzubrechen.<sup>46</sup> Zwar wurde noch versucht mit einer Reihe von Filmen, wie den von John Wayne initiierten und vom Pentagon mit voller Unterstützung belohnten Streifen *The Green berets* (1968), den Vietnamkrieg ins rechte Licht zu rücken<sup>47</sup>, doch die einstmals so erfolgreiche Zusammenarbeit von Hollywood und Pentagon war am Ende.<sup>48</sup> Von wenigen filmischen Nachwehen wie *M.A.S.H.* (1970) oder *Patton* (1969) abgesehen war das Genre Kriegsfilm nach 1970 völlig aus den Kinos verschwunden. Erst gegen Ende des Jahrzehnts wurde das Thema wieder aufgegriffen und das Genre erlebte eine vorsichtige Wiederauferstehung. Dies jedoch ohne Hilfe des Pentagons, denn die neue Generation von Kriegsfilmen, die sowohl Leinwand als auch Kinokassen eroberte, vertrat einen deutlich kritischeren Standpunkt bezüglich Krieg und seiner Auswirkungen auf Mensch und Umwelt.<sup>49</sup> Filme wie Hal Ashbys *Coming Home* (1977) und Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979) zeigten den Vietnamkrieg rückblickend von seiner schmutzigen Seite<sup>50</sup> und konnten daher mit ihren Förderanträgen beim Pentagon nicht mit Unterstützung rechnen<sup>51</sup>. Da diese Filme das Genre jedoch nachhaltig prägten und auch ohne Unterstützungsleistungen des Pentagons ihren Weg in die Produktion fanden, brachten sie die strengen Förderkriterien des Verteidigungsministeriums intern zur Diskussion. Die Militärs erkannten, dass sie kritische Filme nicht mehr würden verhindern können und entschlossen sich dazu, die Kriterien der Förderung zu lockern. Auf diese Weise erhofften sie sich auch bei unbequemen Drehbüchern ein Mindest-

---

<sup>46</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

<sup>47</sup>vgl. Bürger 2005, 246

<sup>48</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

<sup>49</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

<sup>50</sup>vgl. Bürger 2007, 36

<sup>51</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

maß an Einfluss zu bewahren und etwaige Schäden im Ansehen der Streitkräfte abmildern zu können.<sup>52</sup> Trotz dieser Lockerungen blieb das Pentagon bis in die 80er Jahre hinein in Hollywood unbeliebt<sup>53</sup>.

Ein Ende der Eiszeit bahnte sich erst unter der Präsidentschaft Ronald Reagans an. Im Rahmen von dessen konservativen Politikstils wurde die Glorifizierung von Krieg und Militarismus wieder gesellschaftsfähig. Filme wie *Rambo II* (1985) relativierten das in den Köpfen der Amerikaner verhaftete Bild vom verlorenen Vietnamkrieg und bildeten die Grundlage für eine neue Reihe öffentlichkeitswirksamer Kriegsfilme.<sup>54</sup> Als Wendepunkt im Wiederaufleben der Zusammenarbeit von Pentagon und Hollywood gilt dabei *Top Gun* (1986), die bis heute, gemessen an der Rekrutierungswirkung, erfolgreichste Gemeinschaftsproduktion. Beflügelt vom durchschlagenden Erfolg gehörten die gegenseitig entstandenen Vorbehalte schon bald der Vergangenheit an und eine Reihe weiterer gemeinsame Projekte mit ähnlicher Thematik (z. B. *Flight of the intruder* (1989)) gingen in Produktion.<sup>55</sup>

In den 90er Jahren kam es schließlich Infolge des Zusammenbruchs der Sowjetunion und des kommunistischen Machtblocks, zu einer Neuausrichtung der militärischen Propaganda in Hollywood. Mit dem alten System waren auch die alten Feindbilder weggebrochen und die Autoren der Traumfabrik suchten dringend würdige Nachfolger. Sie wurden fündig: Hollywood und Pentagon konzentrierten sich nun vornehmlich auf den Kampf gegen Drogen (z. B. *Clear and present danger* (1994)) und Terrorismus (z. B. *Airforce One* (1997)), ehe gegen Ende des Jahrzehnts der Zweite Weltkrieg ein cineastisches Revival feierte. Dies geschah sowohl mit Unterstützung des Pentagon (z. B. *Pearl Harbor* (2001), *Windtalkers* (2002)) als auch ohne (*The thin red line* (1998)), was sich jedoch in rein handwerklicher Qualität keinesfalls negativ auswirkte.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup>vgl. Bürger 2007, 36

<sup>53</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S

<sup>54</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S

<sup>55</sup>vgl. Robb 2004, 154 und Bürger 2007, 37

<sup>56</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S. und Bürger 2007, 38 f.

Eine völlig neue Stufe der Zusammenarbeit erlebte die Beziehung beider Lager jedoch zu Beginn des neuen Jahrtausends. Nach den Anschlägen vom 11. September 2001 berief die Regierung, ganz in Tradition des Vorgehens Roosevelts nach dem Angriff auf Pearl Harbor, die Spitzenvertreter der Film- und Fernsehbranche zu einem geheimen Treffen ein, das zur Gründung des sogenannten Komitee *Hollywood 9/11* führte<sup>57</sup>. Dieses Komitee erarbeitet in enger Kooperation mit dem Pentagon propagandistische Inhalte, die in diverse TV- und Kinoproduktionen einfließen sollen (wie z. B. den im Kino gezeigten Trailer *Enduring Freedom – The opening chapter* (2002))<sup>58</sup>. Als direkte Folge aus diesen Konsultationen lassen sich auch die Entwicklung militärischer Reality-Formate vermuten, wie die vom US-Produzenten Jerry Bruckheimer im Rahmen des Afghanistankriegs konzipierte Dokumentarfilmreihe *Profiles-From the Frontline* (2003). In dieser werden Soldaten von Kameramännern an vorderster Front im Einsatz begleitet, was dem Zuschauer einen angeblich ungeschönten Blick auf die Realität des Krieges ermöglichen soll. Eine Idee die auch die Grundlage für die im Irakkrieg 2003 eingesetzten *embedded journalists* bildete<sup>59</sup>. Eng involviert in die geheimen Kooperationsvorgänge von Hollywood und Pentagon ist dabei auch das 1999 gemeinschaftlich gegründete *Institute for Creative Technologies* (ICT), das die Zusammenarbeit von Militär und Filmindustrie auf eine völlig neue Stufe stellte<sup>60</sup>. Mit Hilfe von Personal aus Hollywood (darunter Drehbuchautoren, Effektspezialisten und Regisseure) und der Computer-spielindustrie werden hier neue Trainingssimulationen für Soldaten entwickelt, die bisweilen auch als Ableger Eingang in den Computerspielmärkte finden<sup>61</sup>.

Die Arbeit beider Lager auf diesen breiten Kooperationsfeldern läuft unbeeinträchtigt weiter. Ein Ende ist nicht abzusehen.

---

<sup>57</sup>vgl. Bürger 2005, 60 und Mascaro/Barrere, 2004, 00:37:39 ff.

<sup>58</sup>vgl. Pfirstinger 2002, zugegriffen am 14. Mai 2009, o. S. und Bürger 2005, 61

<sup>59</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:29:08 ff.

<sup>60</sup>vgl. Bürger 2005, 60

<sup>61</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:33:12 ff. und Bürger 2005, 69

### 3.2 Organisation und Förderprozess

Wie bereits im vorangegangenen Unterpunkt erwähnt, gibt es für Anträge auf militärische Unterstützungsleistungen im Rahmen von Filmproduktionen seit dem Zweiten Weltkrieg nur eine Adresse: 10880 Wilshire Boulevard, die ständige Vertretung des Pentagon in Los Angeles<sup>62</sup>. In direkter Nachfolge des bereits 1942 eingerichteten Verbindungsbüros befindet sich dort heute ein moderner Gebäudekomplex, der inzwischen Büros nahezu aller Waffengattungen der US-Streitkräfte (Army, Navy, Marine-Corps und Airforce) beherbergt<sup>63</sup>. Planen Produzenten einen aufwändigen, militärbezogenen Film und brauchen dafür die Hilfe der Streitkräfte, so bilden die dortigen Kontaktstellen ihren ersten Anlaufpunkt. Je nachdem welches Equipment für den Film benötigt wird, richten sie einen Antrag an das Büro der entsprechenden Waffengattung.<sup>64</sup>

Um den dort eingesetzten Verbindungsoffizieren einen schnellen Überblick über die geplante Produktion zu verschaffen, enthalten die Anträge, nach Vorgaben des Militärs, Informationen über das zu fördernde Projekt, wie beispielsweise eine kurze Umschreibung der Story, erste Einschätzungen hinsichtlich der benötigten militärischer Drehorte, des Equipments, des zu erwartenden Personal- und Zeitaufwandes, wie auch Hintergründe zur ausführenden Produktionsfirma<sup>65</sup>. Letzteres ermöglicht es dem Militär nachzuprüfen, ob in der Vergangenheit bereits eine Kooperation bestanden hat und ob diese erfolgreich verlaufen war, was wiederum die Entscheidungsfindung der Verantwortlichen in positiver oder negativer Weise beeinflussen kann<sup>66</sup>. Um eine intensive Behandlung des Antrags sicherzustellen ist es wichtig, dass aus diesem ersichtlich wird, welchen Nutzen das Militär aus der Förderung des Projektes ziehen könnte<sup>67</sup>. Gemeinsam mit dem formel-

---

<sup>62</sup>vgl. o. V. (d) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>63</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:03:39 ff.

<sup>64</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:03:39 ff.

<sup>65</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>66</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:27:47 ff.

<sup>67</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

len Antrag wird auch das Drehbuch oder ein Treatment eingereicht<sup>68</sup>, das anschließend von einem Verbindungsoffizier gelesen und auf seine Förderungswürdigkeit hin überprüft wird. Dies geschieht auf folgende Weise: In einem ersten Schritt wird das Skript gesichtet und die Stellen markiert an denen das Militär eine Rolle spielt bzw. explizite Erwähnung findet. Der Offizier macht sich dabei Notizen, ehe er in einem zweiten Schritt diese Stellen kritischer untersucht und dabei auf realistische Handlungsweisen von Soldaten, korrekte Aussprache und Bezeichnungen militärischer Gerätschaften, wie z. B. Waffen, achtet. Auch die filmische Atmosphäre, das Verhältnis von Soldaten und Zivilisten, wie auch historische Korrektheit sind Gegenstand der kritischen Untersuchung.<sup>69</sup> Stellen an denen aus militärischer Sicht Änderungsbedarf oder noch Unklarheit besteht, werden dabei gekennzeichnet und mit entsprechenden Randnotizen, Anmerkungen und Änderungsvorschlägen versehen<sup>70</sup>. Diese Textpassagen werden dann extrahiert und an den Produzenten der um Unterstützung bittenden Produktion zurückgeschickt, wobei eine Kopie dieser Korrespondenz auch dem Büro des Sonderbeauftragten für die Unterhaltungsmedien im Washingtoner Verteidigungsministeriums zugeht. Auf diese Weise ist dieser stets über den Stand des Projektes und die jeweiligen Bedenken der Militärs vor Ort informiert<sup>71</sup>. Auch er nimmt Einblick in das Drehbuch und hält Rücksprache mit den Verbindungsoffizieren, oder auch direkt mit den Produzenten um Punkte, die einer Förderung im Wege stehen, zu diskutieren und falls möglich auszuräumen<sup>72</sup>. Seinem Büro allein obliegt die endgültige Entscheidungsgewalt ob ein Film Unterstützungsleistungen durch das Militär erhält oder nicht<sup>73</sup>. Die Entscheidungsfindung ist dabei von der Einhaltung bestimmter Kriterien abhängig<sup>74</sup>, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit (siehe 3.3) noch näher spezifiziert werden.

---

<sup>68</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>69</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:55:30 ff. und Mascaro/Barrere 2004, 00:04:38 ff.

<sup>70</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:04:38 ff.

<sup>71</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:06:05 ff.

<sup>72</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:05:43. und Robb 2004, 50, 59 f.

<sup>73</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>74</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

Sind alle Streitpunkte geklärt und alle Unklarheiten ausgeräumt steht einer Zusammenarbeit nichts mehr im Wege. Kommt es also zu einer Kooperationszusage, so wird eine beidseitige Lizenzvereinbarung unterzeichnet, mit dem sich die Produzenten unter anderem dazu verpflichten in jeder Produktionsphase des Films, in der das Militär erwähnt wird oder involviert ist, Rücksprache mit dem Verbindungsbüro zu halten und sich entsprechend mit diesem zu beraten.<sup>75</sup> Dies hat zur Folge, dass mögliche Änderungen, sollten sie vor Ort notwendig sein, erst nach Rücksprache mit dem Militär durchgeführt werden können. Außerdem muss der Film vor seiner Veröffentlichung dem Militär vorgeführt und ein Verweis auf die Unterstützung im Abspann eingefügt werden<sup>76</sup>. Dieser entfällt jedoch sollte das Militär mit dem Endprodukt unzufrieden sein, oder es aus anderen Gründen für unangebracht halten<sup>77</sup>. Im Gegenzug sichert das Militär zu, keinesfalls gerichtlich gegen die Produktionsfirma vorzugehen oder sich darum zu bemühen die Veröffentlichung des Films zu verhindern, sollte das Endergebnis nicht den im Vorfeld getroffenen Vereinbarungen entsprechen<sup>78</sup>.

Um es gar nicht erst soweit kommen zu lassen greift ein weiterer Punkt der Vereinbarung: Die Anwesenheit militärischer Berater. An jedem Produktionstag an dem eine Szene gedreht wird in die das Militär involviert ist, ist auch ein militärischer Berater anwesend, der einerseits das Equipment überwacht und das Armeepersonal anleitet, andererseits aber auch darauf achtet, dass die in der Lizenzvereinbarung getroffenen Bestimmungen nicht verletzt werden<sup>79</sup>. Sollte der Regisseur oder der Produzent also den Dreh einer Szene veranlassen die der Vereinbarung zuwiderläuft, so kann durch den Militärberater mit dem sofortigen Abzug von Equipment und Personal gedroht werden<sup>80</sup>. Diese und ähnliche Einschränkungen, bilden den Preis für eine Reihe umfangreicher Unterstützungsleistungen wie sie

---

<sup>75</sup>vgl. o. V. (e) o. J., zugegriffen am 21. Mai 2009, o. S.

<sup>76</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>77</sup>vgl. Robb 2004, 227 und 277

<sup>78</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:11:20 ff.

<sup>79</sup>vgl. o. V. (c und e) o. J., zugegriffen am 19 bzw. 21. Mai 2009, o. S.

<sup>80</sup>vgl. Robb 2004, 38 und Benac 2001, zugegriffen am 30. Juli 2009, 1

nur das Pentagon zu leisten imstande ist: Für eine geringe Vorauszahlung und niedrigen Tagespreisen verleihen die Streitkräfte Panzer, Flugzeuge, Hubschrauber, Waffen, Fahrzeuge und anderes Equipment (zum Teil auch in historischer Ausführung, wie z. B. bei *Windtalkers* (2002) oder *Pearl Harbor* (2001)) und gestatten den Dreh in, für die Öffentlichkeit unzugänglichen, militärischen Einrichtungen (z. B. an Bord eines Flugzeugträgers oder auf bestimmten Stützpunkten)<sup>81</sup>. Falls benötigt werden auch perfekt ausgebildete und der Armee-Norm konforme Soldaten als disziplinierte Statisten angeworben und verhelfen der filmischen Fiktion so zum nötigen Realismus<sup>82</sup>. In diesem Zusammenhang werden vereinzelt auch Trainingscamps für Darsteller angeboten, in denen diese über einen kurzen Zeitraum militärisch gedreht werden, um auf der Leinwand überzeugend Angehörige der entsprechenden Waffengattung darstellen zu können<sup>83</sup>. Handelt es sich um einen historischen Film der mit authentischem Archivmaterial aufbereitet werden soll, so bietet das Pentagon im Rahmen der Kooperation auch Zugang zu seinen Archiven und ermöglicht die Nutzung entsprechender Bild-, Ton- und Filmmaterialien<sup>84</sup>. Befindet sich das Drehbuch noch in der Planungsphase, so wird den Autoren in Einzelfällen auch eine Vor-Ort-Recherche ermöglicht, sodass eine möglichst genaue Darstellung militärischer Lebens- oder Vorgehensweisen im Skript gewährleistet wird<sup>85</sup>. Ist der Film soweit abgeschlossen und das Pentagon mit dem Ergebnis zufrieden, so leistet die Armee, je nach Ebene der Zusammenarbeit, auch Hilfe bei der anschließenden Promotion<sup>86</sup>. So wurde zum Beispiel den Produzenten von *Pearl Harbor* (2001) die Premiere ihres Films an Bord eines, bereits im Film verwendeten Flugzeugträgers gestattet<sup>87</sup>.

---

<sup>81</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S. und Mascaro/Barrere 2004, 00:10:15 ff.

<sup>82</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>83</sup>vgl. Bürger 2005, 219 f., 286

<sup>84</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>85</sup>vgl. Robb 2004, 189 f.

<sup>86</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>87</sup>vgl. Bürger 2005, 220

Die Bandbreite der militärischen Leistungen ist also sehr vielseitig und die Förderung trotz der Einschränkungen im Produktionsprozess durchaus begehrt.

### 3.3 Kriterien der Förderung

Alle Produktionen die sich der Prüfung zur militärischen Filmförderung unterziehen müssen 4 wesentliche Basiskriterien erfüllen, um mit der Unterstützung durch die Streitkräfte rechnen zu können. Wie dem *Making Movies Guide*, einem von der Armee veröffentlichten Leitfaden für Filmschaffende, entnehmbar, handelt es sich dabei um folgende Kriterien:

1. „Die Produktion muss dazu beitragen das öffentliche Verständnis von Streitkräften und Verteidigungsministerium zu fördern“<sup>88</sup>.
2. „Die Produktion muss dafür Sorgen, dass das Militär im Gedächtnis bleibt und dabei über eine Rekrutierungswirkung verfügen“<sup>89</sup>.
3. „Die Produktion muss Personen, Orte, reale militärische Operationen oder historische Ereignisse in authentischer Weise darstellen. Fiktionale Darstellungen müssen eine praktikable Interpretation militärischen Lebens, Operationen und Politik beschreiben“<sup>90</sup>.
4. „Die Produktion soll nicht den Anschein erwecken, Aktivitäten von Privatpersonen oder Organisationen zu dulden, oder zu befürworten, die gegen die Politik der US-Regierung gerichtet sind“<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup>O. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>89</sup>O. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>90</sup>O. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>91</sup>O. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

(5.) (Die Produktion wahrt militärische Tabus und die Produzenten erklären sich bereit zur Selbstzensur<sup>92</sup>.)

Das letzte vom Autoren angefügte Kriterium ist nicht dem Leitfaden entnommen und daher in Klammern gesetzt. Es genießt aber den Status inoffizieller Gültigkeit, wie anhand der in 3.5 aufgeführten militärischen Zensurmaßnahmen noch nachträglich weiter belegt werden wird.

Die offiziellen Kriterien gelten als ausschlaggebend hinsichtlich einer möglichen Förderungswürdigkeit und beeinflussen ob eine Zusammenarbeit zwischen Produzenten und Militärs zustande kommt<sup>93</sup>. Filme die alle Kriterien erfüllen, bzw. bei denen sich die Produzenten dazu bereit erklären Änderungen vorzunehmen die zu einer Erfüllung der Kriterien führen, können mit voller Kooperation rechnen und die umfangreichen Unterstützungsleistungen in Anspruch nehmen. Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen sei auf den Film *Top Gun* (1986) verwiesen<sup>94</sup>, den die Militärs aufgrund der positiven Zeichnung der Navy und seines internationalen Erfolges als „*Meilenstein der Kinogeschichte*“<sup>95</sup> bezeichnen. Er entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Pentagon, was im wesentlichen Maße auf der akkuraten Einhaltung der genannten Kriterien beruht. Die Navy und ihre Fliegerstaffeln, die in diesem Film eine Hauptrolle spielen, werden in transparenter (1. Kriterium) und in ihren Abläufen realistischer (3. Kriterium) Weise dargestellt. Autoritäten werden geachtet, Ungehorsam nicht geduldet, Elitebewusstsein propagiert. Das zur Schau gestellte militärische Equipment, die packenden Luftkämpfe, wie auch die geschickt lancierte Verbindung von Uniform und sexueller Attraktivität sorgen dafür, dass das Militär in positiver Weise in Erinnerung bleibt und eine große Anziehungskraft auf junge Männer ausübt (2. Kriterium).<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup>vgl. o. V. (g) 2008, zugegriffen am 26. Mai 2009, o. S.

<sup>93</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009, o. S.

<sup>94</sup>vgl. Robb 2004, 94

<sup>95</sup>Ronai/Pacull 2004, 00:48:55

<sup>96</sup>vgl. Scott (a) 1986, o. T. und vgl. Robb 2004, 154

Obwohl das Militär von eiserner Disziplin gekennzeichnet ist und dem Befolgen von Befehlen und Anweisungen, sowie der Einhaltung von Regeln und Gesetzen naturgemäß eine hohe Bedeutung beimisst, so beweist es gerade im Bezug auf die von ihm selbst festgelegten Kriterien eine erstaunliche Lässigkeit. Von Fall zu Fall bedient es sich einer höchst unterschiedlichen Auslegung des eigenen Regelwerks, sodass ausgewählte Produktionen trotz Nichterfüllung der Kriterien Hilfen der Streitkräfte in Anspruch nehmen können, bzw. trotz Erfüllung der Kriterien auf diese verzichten müssen. Der US-Journalist David L. Robb hat nach umfangreicher Sichtung von Korrespondenzen zwischen Filmemachern, Verbindungsbüro und Pentagon in seinem Buch *Operation Hollywood - How the Pentagon shapes and censors the movies* (2004) einige Fälle aufgeführt, die den Verstoß der Streitkräfte gegen ihre eigenen Vorgaben dokumentieren.

1997 beispielsweise gewährte das Pentagon, in völligem Gegensatz zu seinen eigenen Richtlinien, zwei deutschen TV-Produktionen Unterstützung. Der damalige Bundesverteidigungsminister Volker Rühle übte diplomatischen Druck auf das Pentagon aus, um auf Bitten zweier Produktionsfirmen eine Drehgenehmigung für einen texanischen Luftwaffenstützpunkt (Sheppard Air Force Base) zu erwirken, auf dem auch Piloten der deutschen Luftwaffe ausgebildet wurden. Ein Anliegen das sofort hätte auf Ablehnung stoßen müssen, erfüllt es doch nahezu keines der aufgezeigten Förderkriterien. Da die Filme *Jets* und *Silver Wings* nur für das deutsche Fernsehen produziert und nicht in den USA ausgestrahlt wurden, verfügten sie weder über eine Rekrutierungswirkung für die US-Streitkräfte (2. Kriterium), noch halfen sie für deren Verständnis in der amerikanischen Öffentlichkeit zu werben (1. Kriterium).<sup>97</sup> Nach entsprechender Prüfung der Drehbücher und einer Reihe von Änderungswünschen denen die Deutschen gerne nachkamen, entschlossen sich die Verantwortlichen trotzdem zur Förderung der Produktionen und begründeten dies mit dem möglichen öffentlichen Informationswert der Filme (selbst wenn sie nur Europäer zu Gesicht bekamen), wie auch der positiven Auswirkungen auf die Beziehungen zwi-

---

<sup>97</sup>vgl. Robb 2004, 143

schen den Vereinigten Staaten und der Bundesrepublik Deutschland. Außerdem trug man so den Interessen des deutschen Verteidigungsministeriums Rechnung, das in den Produktionen die Chance sah, die Bedeutung des Trainings der deutschen Piloten in Amerika mehr ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken.<sup>98</sup>

Dass das Pentagon jedoch nicht nur ein Auge zudrückt wenn es sich vordergründig um die Verbesserung auswärtiger Beziehungen handelt, beweist die von Robb aufgezeigte Unterstützung des Actionfilms *Executive Decision* aus dem Jahr 1995. Ein Film, der die Entführung einer Passagiermaschine durch islamische Terroristen und ihre Verwendung als Nervengasbombe mit Zielort Washington thematisiert. Um den Anschlag zu verhindern wird ein militärisches Kommando durch einen F117 Stealth-Bomber, der über eine Vorrichtung zum Andocken an der Maschine verfügt, an Bord gebracht. Ein Unternehmen das bis heute jeglicher realen Grundlage entbehrt, da kein Flugzeug der US-Armee über eine derartige Vorrichtung verfügt. Damit verstößt die Produktion gegen ihren Authentizitätsanspruch, den das Militär auch bei fiktionalen Handlungen als gewahrt sehen will (3. Kriterium). Da sich in diesem Fall jedoch die Gelegenheit bot die Streitkräfte im Rahmen der Geiselnbefreiung und der Zurschaustellung modernster (wenn auch fiktiver) Technik in positiver Weise ins Licht zu setzen, erhoben die Verantwortlichen keine Einwände.<sup>99</sup>

Dass die Entscheidung für oder gegen das Verbiegen des eigenen Regelwerks keineswegs willkürlich fällt, beweist auch die unterschiedliche Förderpraxis bei zwei Filmen mit ähnlichem Handlungsstrang. Sowohl Spielbergs Remake des H. G. Wells Klassikers *War of the worlds* (2005) als auch Roland Emmerichs *Independence Day* (1995) entwickeln das Szenario einer Invasion Außerirdischer auf der Erde. Doch während man Emmerichs Werk, trotz hochtrabendem Patriotismus, im Pentagon als klischeehaft und lächerlich einstufte<sup>100</sup>, wurde Spielbergs Produktion umfassend gefördert<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup>vgl. Robb 2004, 144 f.

<sup>99</sup>vgl. Robb 2004, 145 f.

<sup>100</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:17:41 ff.

<sup>101</sup>vgl. Bürger 2007, 73 f.

Dies ist insofern bemerkenswert, da keiner der beiden Filme die aufgezeigten Kriterien erfüllt. Schließlich ist der Kampf gegen Außerirdische weder authentisch (3. Kriterium), noch angesichts der dargestellten militärischen Verluste besonders rekrutierungsfreundlich (2. Kriterium). Der Schlüssel für die Entscheidungsfindung lag daher weniger auf der Berücksichtigung der Kriterien, als vielmehr, wie schon bei *Executive Decision*, in der Darstellung der amerikanischen Streitkräfte. Beide Produktionen zeichnen von diesen ein höchst unterschiedliches Bild. Während in *Independence Day* das Militär der extraterrestrischen Hypermacht hoffnungslos unterlegen ist und selbst bei Anwendung seiner schrecklichsten Waffe (einer Atombombe mit der eines der Raumschiffe bombardiert wird) nichts ausrichten kann<sup>102</sup>, so leistet das US-Militär im *Krieg der Welten* einen heroischen, wenn auch zunächst aussichtslosen Kampf und kann zumindest einen geringen Teil der öffentlichen Ordnung aufrecht erhalten und Zivilisten die Flucht ermöglichen<sup>103</sup>. Nach ihrer beinahe erfolgten Totalvernichtung kann die Armee jedoch in beiden Filmen, nach einer erfolgreichen Schwächung der Invasoren durch biologische (*War of the Worlds*), bzw. digitale Viren (*Independence Day*) in direkter Konfrontation einen umfassenden Sieg erringen. Im Fall von Emmerichs Produktion existierten jedoch noch zahlreiche Elemente, die dem gewünschten Bild einer stets siegreichen US-Armee zuwider liefen und den Film trotz Bemühungen des Drehbuchautors um Änderung, nachhaltig disqualifizierten: Das Fehlen glanzvoller militärischer Helden (der in dieser Funktion stehende Air-Force-Pilot ist mit einer Stripperin zusammen, hat mit ihr außerehelich einen Sohn und wurde unter diesen Gesichtspunkten vom Militär als unreif und nicht führungsfähig eingestuft), der Umstand, dass es Zivilisten sind die die entscheidenden Schritte zur Vernichtung der Außerirdischen einleiten, die Darstellung des Rosswell-Vorfalles von 1947 als echten UFO-Absturz, wie auch die als Fakt dargestellte Existenz eines militärischen Geländes namens 'Area 51' sind nur ei-

---

<sup>102</sup>vgl. Emmerich 1995, o. T.

<sup>103</sup>vgl. Spielberg 2005, o. T.

nige wenige der vom Pentagon beanstandeten Inhalte<sup>104</sup>. Spielbergs Film hingegen enthielt nichts dergleichen, was die Entscheidung für eine laxere Auslegung der Kriterien wohl deutlich vereinfacht haben dürfte, zumal das Militär hier, wie bereits beschrieben, noch als Bewahrer der öffentlichen Ordnung fungieren konnte und das Versagen ihrer Waffensysteme nicht explizit gezeigt wurde. Während bei *Independence Day* deutlich der nutzlose Einschlag von Raketen in das Schutzschild der Raumschiffe zu sehen ist, so wird dies hier nur in einem Dialog erwähnt und durch das Aufflackern von Geschützen hinter einer Hügelkette angedeutet. Positiv und möglicherweise, bei äußerst wohlwollender Betrachtung, als Erfüllung des Kriteriums der Rekrutierungswirkung interpretierbar, dürfte sich zudem eine Szene ausgewirkt haben, in der der Sohn der Hauptfigur seine Familie zurücklässt um sich dem aussichtslosen Kampf der US-Armee anzuschließen<sup>105</sup>.

Dass selbst der Anspruch auf historische Authentizität hinter einer positiven Zeichnung der Streitkräfte zurückstehen muss, beweist der von Ridley Scott realisierte Film *Black Hawk Down* (2001) über die gescheiterte Verhaftung von Mohammed Farah Aidid und die daraus hervorgegangene Schlacht von Mogadischu, Somalia 1993. Obwohl sich der Film über weite Strecken eng an die historischen Tatsachen hält und auch die Namen der Charaktere der realen Vorlage angleicht, so findet einer der damals Beteiligten keine Erwähnung. Es handelt sich um Ranger Specialist John Stebbins. Der für seine Tapferkeit während der Schlacht mit dem Silver-Star ausgezeichnete Soldat (im Film verkörpert durch Ewan McGregor) sitzt heute in einem Militärgefängnis, nachdem er wegen Vergewaltigung eines zwölfjährigen Jungen zu einer Haftstrafe von 30 Jahren verurteilt worden war. Dieser peinliche Umstand setzte das Militär unter Handlungsdruck, sah es doch die Gefahr durch die filmische Ehrung eines Pädophilen einen Skandal auszulösen und damit das Ansehen der Streitkräfte in Mitleidenschaft zu ziehen. Da man dies vermeiden wollte, bat man die Produzenten

---

<sup>104</sup>Vgl. Robb 2004, 67 ff.

<sup>105</sup>vgl. Spielberg 2005, o. T.

den Namen zu ändern, wobei die eigenen Kriterien durchaus bewusst ignoriert wurden.<sup>106</sup> Dabei handelt es sich vermutlich nicht um den einzigen Fall dieser Art im Film: Eine Szene in der die Soldaten in „Friendly fire“ geraten wurde aus dem fertigen Film herausgeschnitten. Da es sich um einen authentischen Vorfall handelt, wie der US-Journalist und Autor der Buchvorlage Mark Bowden bezeugt<sup>107</sup>, verstößt auch dies gegen das Gebot der historisch korrekten Darstellung. Da der Regisseur jedoch beteuert die Szene aus rein gestalterischen Gründen entfernt zu haben, lässt sich ein Verstoß des Militärs gegen ihr Regelwerk hier nicht eindeutig nachweisen.<sup>108</sup>

Anders verhält es sich wiederum bei der in den USA äußerst erfolgreichen TV-Serie *JAG*. Die Geschichten rund um das Juristencorps der Navy wurden in enger Kooperation mit den Streitkräften produziert und zeichnen von diesen ein durchweg positives Bild. Dies sorgte für regen Zulauf beim Marine-Juristencorps, was erklärt warum die Navy gerne wegsah wenn bestimmte Elemente nicht ganz der militärischen Realität entsprachen. So entbehrt die in einer Folge gezeigte Teilnahme einer Militäranwältin an einem Geheimeinsatz von Kampftruppen in Afghanistan, wie auch ihr in dieser Verbindung durchgeführte Flug mit einem Kampfjet jeder militärisch korrekten Grundlage. Da die Uniformträger dabei aber überwiegend in ein gutes Licht gerückt und bestehende Autoritäten respektiert werden, wurde den eigenen Kriterien nur geringe Beachtung geschenkt.<sup>109</sup>

Dass das Verbiegen der Regeln aber auch in umgekehrter Richtung funktioniert und Filme, die allen Kriterien entsprechen nicht zwangsläufig Fördermittel erhalten, zeigt ein anderer von Robb dokumentierter Fall:

Die von CBS produzierte Mini-TV-Serie *Family of Spies* (1988) behandelte einen der größten Spionagefälle des Kalten Krieges in den Vereinigten Staaten. Der Marine-Kommunikationstechniker John Walker stand seit 1967 im geheimen Dienst der Sowjetunion und verriet mehr Militärgeheimnisse als irgendein anderer Spion. Um die lukrative Verdienstquelle auch nach

---

<sup>106</sup>vgl. Robb 2004, 91 f.

<sup>107</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:15:41 ff.

<sup>108</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:16:12 ff.

<sup>109</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:21:16 ff.

seiner Pensionierung nicht versiegen zu lassen, warb er einen Freund, seinen Bruder und sogar seinen eigenen Sohn als Spione an, ehe ihn die eigene Frau an die verantwortlichen Stellen verriet.<sup>110</sup> Der Fall war für die Navy eine äußerst peinliche Angelegenheit, weshalb man nun, als die Produzenten an sie mit der Bitte herantraten die Produktion der Serie durch die Drehlaubnis auf einem Kriegsschiff, wie auch durch Aufnahmen startender Kampfflugzeuge von einem Flugzeugträger zu unterstützen, das Drehbuch äußerst kritisch unter die Lupe nahm. Letztlich musste aber selbst das Militär erkennen, dass es den Produzenten keinesfalls darum ging die Navy zu diffamieren, sondern einzig und allein darum den Sachverhalt in historisch korrekter Weise darzustellen. Selbst Angehörige der Navy, wie Capt. Michael T. Sherman, der das Skript zur Prüfung las bescheinigten ihm in einem internen Schreiben eine faire und korrekte Darstellung aller Beteiligten und eine gelungene Charakterentwicklung, konnten diesen Standpunkt jedoch den Entscheidungsträgern im Pentagon nicht nachhaltig begrifflich machen. Die Furcht das Bild der Navy könne Schaden nehmen wog mehr als die in der Serie zur Schau gestellte Wahrheit, zu deren Unterstützung die eigenen Kriterien verpflichtet hätten. Der Antrag wurde abgelehnt.<sup>111</sup> Die Unterlagen des Pentagon dokumentieren noch eine große Zahl ähnlicher Fälle deren Benennung und Auswertung im Umfang dieser Arbeit jedoch nicht erfolgen kann.

### **3.4 Ebenen der Zusammenarbeit**

Die vom Pentagon gewährte Zusammenarbeit lässt sich in insgesamt 3 Ebenen gliedern:

1. Courtesy cooperation

2. Limited cooperation

---

<sup>110</sup>vgl. Robb 2004, 146 f.

<sup>111</sup>vgl. Robb 2004, 147 f.

### 3. Full cooperation

Bei der *Courtesy cooperation* handelt es sich um eine nur sehr begrenzte Form der Zusammenarbeit<sup>112</sup>. Benötigt eine Produktion zum Beispiel Archivaufnahmen militärischen Inhalts oder Beratung im Bezug auf der korrekten Darstellung militärischer Verhaltensweisen oder Redewendungen, so fällt dies unter diese begrenzte Unterstützungsform. Einige Produktionen die auf dieser Ebene mit dem Militär zusammenarbeiteten sind zum Beispiel der Kriegsfilm „U-571“ (2000), die Präsidenten-Komödie *Dave* (1993), wie auch das Drama *Random Hearts* (1999).<sup>113</sup>

Im Fall der zweiten Ebene, der sogenannten *Limited cooperation*, erhalten Produktionen technische Unterstützung, wie auch die Erlaubnis auf Stützpunkten oder in anderen militärischen Einrichtungen zu drehen. Außerdem wird den Produzenten eine geringe Anzahl an militärischem Personal zur Verfügung gestellt, die z. B. als Statisten fungieren können. Produktionen die auf dieser Ebene mit dem Pentagon kooperierten sind *Airport 1975* (1974) und *The Towering Inferno* (1974).<sup>114</sup>

Die dritte Ebene umfasst die *Full cooperation*, also die volle Kooperation. Hierbei handelt es sich um die Unterstützung besonders aufwendiger Produktionen mit hohem Prestigegehalt für das Militär, wie z. B. *Pearl Harbor* (2001)<sup>115</sup>. Sie erhalten sämtliche Unterstützungsleistungen wie militärische Beratung, Dreherlaubnis in militärischen Einrichtungen, Personal und Soldaten als Statisten, wie auch zur Verfügung gestelltes Equipment, wie Panzer, Flugzeuge, Schiffe, Waffen und ähnliches. Weitere Beispiele von Filmen die auf die volle Unterstützung des Pentagons zählen konnten sind z. B. *The Green berets* (1968), *The longest day* (1962), oder auch *Windtalkers* (2002).<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup>vgl. o. V. (h) 2008, zugegriffen am 27. Mai 2009, o. S.

<sup>113</sup>vgl. o. V. (h) 2008, zugegriffen am 27. Mai 2009, o. S.

<sup>114</sup>vgl. o. V. (h) 2008, zugegriffen am 27. Mai 2009, o. S.

<sup>115</sup>vgl. Bürger 2005, 219 f.

<sup>116</sup>vgl. o. V. (h) 2008, zugegriffen am 27. Mai 2009, o. S.

### 3.5 Militärische Zensur und Einflussnahme

*„[...] die vorherrschende Meinung ist wohl, dass unser Einfluss auf die Drehbücher eben der Preis für eine Kooperation ist.“<sup>117</sup>*

Philip Strub, Sonderbeauftragter des Pentagons für Unterhaltungsmedien

Wie durch die unter 3.3 erwähnten Beispiele bereits deutlich wurde, ist es dem Pentagon daran gelegen, stets ein positives und heroisches Bild der Streitkräfte zu zeichnen, wobei es sich bereit zeigt, jegliche Regeln diesem Ziel unterzuordnen, und zu dessen Erreichen alle erforderlichen Maßnahmen zu ergreifen. Der Begriff der Zensur spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle, und obwohl er zumeist in Verbindung mit autoritären Systemen verwendet wird, findet er auch im Rahmen der militärischen Förderpraxis der Vereinigten Staaten seine Berechtigung. Denn selbst wenn hier Zensur zum Zweck der Propaganda auch nur in indirekter, um nicht zu sagen, subtiler Form betrieben wird<sup>118</sup>, so handelt es sich dabei doch um, im demokratisch-freiheitlichen Verständnis, nicht tolerierbare Eingriffe in die Freiheit künstlerisch-kreativer Prozesse. Die der Produktion vorangehende Überprüfung auf Förderungswürdigkeit, die Rücksprache-Verpflichtung mit dem Verbindungsbüro, die Anwesenheit militärischer Berater (siehe 3.2) und die einschränkenden Förderkriterien (siehe 3.3) bilden dabei das Instrumentarium, um die inhaltliche Kontrolle durch die Streitkräfte von vornherein zu garantieren und durchzusetzen.

Begründet liegt dieses Kontrollbedürfnis im Ursprung der bis heute existierenden Kooperation: Der Kriegspropaganda. Als man während des Zweiten Weltkriegs die Zusammenarbeit auf eine neue Grundlage stellte, galt es im Hinblick auf die außenpolitische Situation Filme zu produzieren, die die Moral von kämpfender Truppe und Bevölkerung gleichermaßen stärken sollten<sup>119</sup>. Zu diesem Zweck bedurfte es Inhalte, die die eigene Stärke

---

<sup>117</sup>Ronai/Pacull 2004, 00:58:23 ff.

<sup>118</sup>vgl. Robb 2004, 17

<sup>119</sup>Vgl. o. V. (b) 2008, o. S.

rühmten und die Grausamkeit des Krieges schönerten, weshalb die eingehenden Drehbücher von Angehörigen des Militärs genauestens überprüft wurden, um die Produktion kriegskritischer oder für die Propaganda des Feindes geeigneter Inhalte zu verhindern oder sie mit Blick auf das gewünschte Bild hin zu verändern.

Diese Praxis bestand auch noch nach Kriegsende fort, wie das Verbot einer von Regisseur John Houston 1946 im Regierungsauftrag produzierten Dokumentation beweist. Houston, zu diesem Zeitpunkt noch Angehöriger der Armee, war damit beauftragt worden einen Film über die medizinische Versorgung von Weltkriegsveteranen zu drehen, und schuf das einfühlsame Werk *Let there be light* (1946). Der Film schildert in melancholischen Bildern das Schicksal einiger Soldaten, die sich aufgrund von posttraumatischen Belastungsstörungen, Gedächtnisschwund und Kriegszittern in staatlich-medizinischer Betreuung befinden. Aufgrund der realistischen und völlig unheroischen Darstellung der eigenen Kriegsoffer, sah das Militär das durch die filmische Propaganda im Krieg aufgebaute soldatische Heldenideal als gefährdet an und verhinderte die Veröffentlichung. Eine Freigabe erfolgte erst 1981, 35 Jahre nach seiner Fertigstellung.<sup>120</sup>

Als nun nach dem Krieg die inzwischen professionalisierte Zusammenarbeit von Hollywood und Pentagon weiter bestehen bleiben sollte, wurde 1949 ein offizielles Regelwerk aufgesetzt, das die Bedingungen für eine Kooperation im Rahmen von Filmproduktionen genau festlegte (also das bereits erwähnte Instrumentarium)<sup>121</sup>. Im Hinblick auf eine sich anbahnende Konfrontation mit Russland, wurde in den 50er Jahren, im Rahmen der durch Senator McCarthy entfachten kommunistenfeindlichen Hysterie, die Berücksichtigung der politischen Ausrichtung von Drehbüchern neben den offiziellen Kriterien, wie die korrekte Darstellung des Militärs und Rekrutierungswirkung, immer wichtiger<sup>122</sup>. Besonders Filme, an denen Mitglieder der Kommunistischen Partei mitwirkten, oder die in den Augen der Verant-

---

<sup>120</sup>vgl. Robb 2004, 273

<sup>121</sup>vgl. Robb 2004, 45

<sup>122</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:22:43 ff.

wortlichen in Europa als anti-amerikanische Propaganda missbraucht werden konnten, wurden zensiert oder nicht gefördert<sup>123</sup>. Ein Beispiel einer aus dieser Stimmung heraus erfolgten Zensurmaßnahme bietet dabei der Film *Battle Cry* aus dem Jahr 1955. Der Film handelt von einer Gruppe Marines, die nach ihrer Ausbildung während des Zweiten Weltkrieges an der Schlacht um die Salomoneninsel Guadalcanal teilnehmen<sup>124</sup>. Auf Drängen des Militärs wurde hier eine bereits abgedrehte Szene entfernt, die, so zumindest die Ansicht von Donald Baruch, dem damaligen Sonderbeauftragten des Pentagons für Unterhaltungsmedien, „[...] leicht von Kommunisten für anti-amerikanische Propagandazwecke benutzt werden könnte“<sup>125</sup>. Diese Szene erscheint nach heutigem Maßstab völlig harmlos, entwickelt mit Blick auf die zu jenem Zeitpunkt in den USA herrschende Segregation aber doch deutliche Brisanz: Ein Sanitäter, ein Latino, der sich mit seiner Einheit nach der gewonnenen Schlacht in Neuseeland befindet, sitzt mit einigen Freunden in einer Bar und feiert den Erhalt des Silver-Star, einer hohen militärischen Auszeichnung. Vom Alkohol gelöst beginnt er sein Herz auszuschütten und wünscht sich, er wäre nie nach Neuseeland gekommen, da er hier das habe, was er Zuhause vermissen werde: Die Anerkennung der Menschen. Daheim in Texas würde er wieder mit dem alltäglichen Rassismus konfrontiert werden, der ihm in Neuseeland, mit Ausnahme eines Mitglieds seiner eigenen Einheit, von niemandem entgegenschlug. Daher bereut er es, nach Neuseeland gekommen zu sein, da seine Ankunft hier für ihn die Heimreise bedeutet.<sup>126</sup> Der in dieser Szene so offensiv beklagte Rassismus in Heimat und Armee galt den Militärs als gefährlich und musste entfernt werden. Inwieweit dabei die Möglichkeit kommunistischer Propaganda als Zensurgrund nur vorgeschoben war, um die öffentliche Anklage des Rassismus in den Vereinigten Staaten zu verhindern, kann hier nur vermutet werden. Fakt jedoch ist, dass der durch historische Quellen belegte Rassismus innerhalb der US-Armee zu den Themenkomplexen gehört, die der

---

<sup>123</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:22:35 ff.

<sup>124</sup>vgl. Robb 2004, 290

<sup>125</sup>vgl. Robb 2004, 293

<sup>126</sup>vgl. Robb 2004, 290 f.

militärischen Zensur immer wieder zum Opfer fielen. Dass dies besonders im Rahmen anti-rassistischer Filme geschah, ist eine Ironie der Geschichte. Mitte der 90er Jahre kamen erste Filme auf, die die rassistische Vergangenheit der Streitkräfte aufarbeiteten, in deren Vorfeld das Pentagon jedoch alles tat, um den Anschein einer rassistischen Grundeinstellung der militärischen Institutionen zu verschleiern. Sämtlicher Rassismus ist demnach immer nur die Tat von Einzelpersonen und wird zum Teil im Rahmen einer Wandlung des entsprechenden Charakters relativiert. Ein Beispiel für diese Darstellung bildet der Film *The Tuskegee Airmen* aus dem Jahr 1995. Dieser behandelt die auf Tatsachen beruhende Geschichte der ersten von Farbigen geflogenen Airforce-Staffel, die während des Zweiten Weltkriegs den Rassismus überwandern um aktiv an Kampfeinsätzen teilnehmen zu können<sup>127</sup>. Die erste Fassung des Drehbuchs mühte sich dabei, die rassistischen Vorbehalte gegenüber diesem 'Experiment' offensiv in den Vordergrund zu stellen, stieß in dieser Form beim Pentagon jedoch auf Widerstand. Die Verantwortlichen empfanden die Darstellung als überzogen und verlangten Milderung, sollten die Produzenten an ihrer Unterstützung weiterhin interessiert sein. Da dies der Fall war, erklärten diese sich zu Änderungen bereit, die in harten Verhandlungen zum Teil wieder revidiert oder durch neue Auflagen ersetzt wurden.<sup>128</sup> Ein Beispiel für einen dieser Punkte bildet dabei die Charakterisierung des für die Staffel verantwortlichen Generals. In der Originalfassung war er ein Rassist und stand damit im direkten Gegensatz zu einem Senator, der das Projekt dieser Staffel und ihre Männer fördern wollte. Da dies jedoch ein schlechtes Licht auf die Armee warf, bestand das Pentagon auf einer Änderung, weswegen kurzerhand getauscht und der General zum Wohltäter, der Senator aber nun zum Rassist wurde.<sup>129</sup> Um den rassistischen Aspekt noch weiter zu vermindern wurde auch eine Szene eingefügt in der, nachdem sich der Ruf der Staffel aufgrund der militärischen Erfolge verbessert hat, sogar ein Ex-Rassist die

---

<sup>127</sup>vgl. Robb 2004, 106

<sup>128</sup>vgl. Robb 2004, 106

<sup>129</sup>vgl. Robb 2004, 107 f.

Staffel anfordert, wodurch verdeutlicht wird, dass die Armee alle rassistischen Vorbehalte letztlich überwunden hat<sup>130</sup>. Auf ähnliche Weise erfolgt diese Form der militärischen Katharsis auch im 5 Jahre später produzierten Werk *Men of Honour* (2000). Der zunächst rassistisch eingestellte Lehrer des ersten farbigen Marinetauchers der US-Armee, dessen Geschichte hier erzählt wird, setzt sich, nachdem sich sein Schüler in vielen Einsätzen bewährt und bei einem letzten sogar ein Bein verloren hat, für dessen Verbleib im aktiven Dienst der Marine ein<sup>131</sup>. Auch in John Woos Kriegsfilm *Windtalkers* (2002) überdenkt ein Marine seine rassistische Haltung, nachdem ihm von einem in seiner Einheit dienenden Indianer das Leben gerettet wurde<sup>132</sup>.

Wie viele dieser Beispiele zeigen handelt es sich also bei der vom Militär vordergründig zur Korrektur militärischer Fehler durchgeführten Überprüfung der eingereichten Drehbücher bereits um eine Maßnahme, kritische Inhalte zu erfassen und vorbeugend zu neutralisieren. Deutlich wird dies vor allem dadurch, dass auch solche Inhalte als fehlerhaft eingestuft werden die sich mit dem sauberen Weltbild der Streitkräfte als unvereinbar erweisen.

*„Wir sind [...] davon überzeugt, dass das Militär als Institution dem Wohl der Vereinigten Staaten dient und jeder Film, der dieser Prämisse widerspricht, stellt für uns ein Problem da.“<sup>133</sup>*

Dieses Zitat des gegenwärtigen Sonderbeauftragten für Unterhaltungsmedien des Verteidigungsministeriums, Philip Strub zeigt deutlich, dass für die Armee zwar eine korrekte, nicht aber eine realistische Darstellung der Verhältnisse innerhalb der Truppe zählt. Demnach ist alles, was auch nur in Ansätzen Militär-kritisch ist, laut Auffassung der Verantwortlichen unrea-

---

<sup>130</sup>vgl. Bürger 2005, 282

<sup>131</sup>vgl. Bürger 2005, 283

<sup>132</sup>vgl. Bürger 2005, 285

<sup>133</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:56:50 ff.

listisch<sup>134</sup>. Ein treffendes Beispiel dafür wie sich diese Haltung auf die Förderpraxis von Filmen auswirkt ist die Behandlung der Anträge einiger namhafter Vietnamkriegsfilme zu Beginn der 80er Jahre.

Oliver Stone, selbst Vietnamveteran, erhoffte sich Unterstützung für sein heute weltberühmtes Werk *Platoon* (1986). Der Film, mit dem der Regisseur eigene Erlebnisse aus dem Vietnamkrieg verarbeitet, zeigt das damalige Geschehen mit ungeschönter Intensität und Grausamkeit. Das beinhaltet auch die Darstellung von Kriegsverbrechen, wie sie in der Realität z. B. durch das Massaker von My Lai, das hier als Vorbild diente, auf traurige Weise belegt wurden<sup>135</sup>. Da es sich dabei jedoch um Ereignisse handelt, die den in der soldatischen Ausbildung vordergründig vermittelten Werten und Moralvorstellungen zuwiderlaufen, bilden diese einen weiteren Themenkomplex, der der Zensur oft zum Opfer fällt. Da sich Stone erheblichen Änderungswünschen verweigerte, wurde dem Projekt letztlich eine Förderung verwehrt<sup>136</sup>. Auch andere Filme zum Thema, wie Coppolas als ultimativ angesehenes Werk *Apocalypse Now* (1979), erlitten aufgrund dieser Haltung mit ihren Bitten um Unterstützung Schiffbruch. Inhaltlich disqualifizierend wertete das Pentagon hier den im Film so explizit formulierten Liquidierungsauftrag gegen ein ranghohes, wenn auch dem Wahnsinn verfallenes Mitglied der US-Armee. Da es sich hierbei um einen den militärischen Richtlinien nach illegalen Auftrag handelt, dessen Ausführung von oberster Stelle genehmigt wurde und der daher keine strafrechtlichen Konsequenzen nach sich zieht, konnte dem Film, zumal sich Coppola nicht bereitklärte, die entsprechende Stelle zu ändern, keine Unterstützung gewährt werden.<sup>137</sup> Szenen wie die Exekution einer jungen Vietnamesin, deren Boot man aus Nervosität unter Feuer nahm, taten ihr übriges<sup>138</sup>.

Dass diese Haltung des Militärs jedoch keinesfalls ein Relikt des Kalten Krieges, oder des in jener Zeit so vielfach beklagten Vietnamtraumas ist,

---

<sup>134</sup>vgl. Turley in Robb 2004, 18

<sup>135</sup>vgl. Bürger 2005, 57 und Ronai/Pacull 2004, 00:37:02 ff.

<sup>136</sup>vgl. Robb 2004, 25 und 362

<sup>137</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:43:10 ff. und 00:43:52 ff.

<sup>138</sup>vgl. Coppola 1979, 01:32:49 ff.

beweisen auch Produktionen der jüngeren Vergangenheit. Der bereits erwähnte Kriegsfilm *Windtalkers* (2002) von John Woo beispielsweise, genoss zwar volle militärische Unterstützung<sup>139</sup>, war innerhalb des Pentagons jedoch kein unumstrittenes Projekt. Wie freigegebene Unterlagen belegen, enthielt die erste Fassung des Drehbuchs eine Reihe höchst kritischer Punkte, darunter ebenfalls die Darstellung einiger Kriegsverbrechen. Der Film, der die Geschichte zweier Navajo-Indianer erzählt, die im Pazifikkrieg gegen Japan als Codefunker eingesetzt werden und auf deren nicht schriftlich fixierten Sprache man einen unzerbrechlichen Code aufbaute, sollte ursprünglich eine Szene enthalten, in der ein Marine, dargestellt von Nicolas Cage, einen verletzten, sich ergebenden Japaner mit dem Flammenwerfer niederbrennt. Das Pentagon war empört und forderte umgehend die Streichung; ein erfahrener Marine, wie Cages Charakter, würde in Anbetracht der eher seltenen Gelegenheit, einen Japaner gefangen zu nehmen, nicht derart unbesonnen handeln.<sup>140</sup> Also wurde die Szene entfernt, zusammen mit einer weiteren, deren Streichung aufgrund ihrer historischen Belegbarkeit Fragen aufwirft, wie genau es das Pentagon mit seinem eigenen Anspruch geschichtlich korrekter Darstellung nimmt. Sie zeigte einen Marine, der mit seinem Bajonett den Leichen der im Kampf getöteten Japaner mit den Worten „*Kommt zu Papa*“, die Goldzähne entfernt, was ihm den Spitznamen 'The dentist' einbrachte. Ein derartiges Vorgehen durch Marines ist anhand historischer Foto- und Filmaufnahmen belegt und wird nicht einmal vom Militär geleugnet. Trotzdem empfand Capt. Matt Morgan, Verbindungsoffizier des Filmbüros des Marine-Corps in Los Angeles, der die Vorproduktion begleitete, ein derartiges Verhalten als „*un-Marine*“ und eher für das Vorgehen eines Wehrpflichtigen. Sein Vorgesetzter im Pentagon, Philip Strub, teilte seine Einschätzung, weswegen auch diese Szene, diesmal sogar inklusive Charakter, ganz den militärischen Vorstellungen entsprechend, weichen musste.<sup>141</sup> Größten Grund zum Anstoß ergab jedoch

---

<sup>139</sup>vgl. o. V (h) 2008, o. S.

<sup>140</sup>vgl. Robb 2004, 61 f.

<sup>141</sup>vgl. Robb 2004, 59 ff.

ein weiterer Aspekt, der im wesentlichen den Reiz des Films begründet und der ebenfalls historisch belegt ist: Der Befehl an die für den Schutz der Navajos zuständigen Marines, die Codefunker, sollten sie den Japanern in die Hände fallen, zur Wahrung des Codes zu töten.<sup>142</sup> Damals Beteiligte wie der Navajo, Weltkriegsveteran und damaliger Funker Chester Nez, bestätigen die Existenz des Befehls, ebenso der US-Kongress in einem im Jahr 2000 veröffentlichten Dokument<sup>143</sup>. Trotzdem behauptet Philip Strub bis heute, einen solchen Befehl hätte es niemals gegeben, weswegen er es als persönliche Niederlage empfand, dass die Ausführung desselben im Film zu sehen ist<sup>144</sup>. Da das vorherige Erteilen dieses Befehls in diesem Zusammenhang für den Film also von zentraler Bedeutung war, aufgrund der militärischen Vorbehalte jedoch nicht explizit erteilt werden durfte, entschied sich John Rice, einer der beiden Drehbuchautoren, für eine wesentlich subtilere Variante. Der Vorgesetzte gibt dem Marine nun zu verstehen, dass der Code unter allen Umständen geschützt werden muss. Eine Lösung, die auch beim Militär auf Unterstützung stieß, da hier weder das Wort Liquidieren noch Töten verwendet wurde.<sup>145</sup>

Interessant dabei: Rice begrüßte sogar den Eingriff des Pentagons, mache es in diesem Fall die Szene doch subtiler und rege den Zuschauer mehr zum Nachdenken an<sup>146</sup>. Eine Haltung, mit der er durchaus nicht alleine steht. Auch Dan Goldberg, Co-Autor der Militärkomödie *Stripes* (1981), empfand die Eingriffe, die das Militär bei seinem Film vornahm (z. B. die Entfernung von Drogenmissbrauch durch Soldaten, oder Sexismus aus dem Skript) als hilfreich und nicht als Zensur. Seiner Ansicht nach machten sie den Film sogar besser.<sup>147</sup> Ist Zensur in diesem Zusammenhang also auch als Chance begreifbar? Es bleibt zu hinterfragen wie glaubwürdig solche Aussagen bewertet werden können, liegt es doch im Interesse der Autoren,

---

<sup>142</sup>vgl. Robb 2004, 61 ff. und Ronai/Pacull 2004, 00:24:00 ff.

<sup>143</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:24:29 ff. und 00:24:55 ff.

<sup>144</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:24:47 ff. und 00:26:37 ff.

<sup>145</sup>vgl. Robb 2004, 63 ff. und Mascaro/Barrere 2004, 00:25:13 ff.

<sup>146</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:26:21 ff.

<sup>147</sup>vgl. Robb 2004, 192 ff.

dass ihre Drehbücher auch künftig beim Militär auf Zustimmung stoßen. Eine Notwendigkeit auf der basierend sich in Hollywood zunehmend eine Kultur der vorbeugenden Selbstzensur etablierte<sup>148</sup>. Aufgrund der jahrzehntelangen Erfahrung ist man heute in der Lage einzuschätzen, welche Inhalte beim Pentagon auf Ablehnung stoßen würden und welche nicht, was den Zensurprozess nun bereits auf das Schreiben selbst vorverlegt. Kritische Themen werden daher einfach außen vor gelassen und nicht behandelt, um die Chance auf eine lukrative Unterstützung durch die Streitkräfte zu erhöhen.<sup>149</sup>

Um sich dieser Selbstverstümmelung zu widersetzen versuchen einige Filmmacher jedoch hartnäckig das Militär zu überlisten. Regisseur Philip Noyce, der unter anderem für die Tom-Clancy-Verfilmung *Clear and Present Danger* (1993) verantwortlich zeichnet, ist einer von ihnen. Zwar weiß auch er um die Notwendigkeit mit dem Militär zusammenzuarbeiten, um dem Zuschauer das bieten zu können, was er von einem Film erwartet, will dabei aber auch die eigenen Intentionen und Vorstellungen so weit wie möglich berücksichtigt sehen. Daher versucht er das Pentagon durch die Vorlage entkernter Drehbücher, die keine kritischen Stellen mehr enthalten, die von den beim Dreh verwendeten Versionen jedoch abweichen, zu täuschen. Zwar durchschaue das Pentagon oft diese Vorhaben, ließe das in einigen Punkten jedoch auch durchgehen.<sup>150</sup>

Wie schwierig sich ein solches Täuschungsmanöver jedoch gestaltet wird mit Blick auf die Lizenzvereinbarung deutlich. Diese bezieht sich auf die dem Pentagon vorliegende Drehbuchversion und ist sofort widerrufbar, sollte der den Dreh begleitende militärische Berater einen Verstoß gegen die durch den Vertrag getroffenen Vereinbarungen bemerken. Der damit verbundene Abzug von Technik und Personal würde mancher Produktion den Todesstoß versetzen, und ist daher ein vom Pentagon gern genutztes Druckmittel.<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:11:35 ff.

<sup>149</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:11:35 ff.

<sup>150</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:07:42 ff.

<sup>151</sup>vgl. o. V. (e) o. J., zugegriffen am 21. Mai 2009, o. S. und Robb 2004, 38

Um einer derartigen Entwicklung bereits im Vorfeld so weit wie möglich zu begegnen, bedient sich das Pentagon jedoch auch einer Reihe wesentlich subtilerer Beeinflussungsmethoden. Zum Beispiel mittels dezenter Andeutungen bezüglich möglicher Personalentscheidungen. Am Beispiel der amerikanischen TV-Serie *Pensacola: Wings of Gold* (1997) wird das sehr deutlich. Das Pentagon war äußerst unzufrieden mit dem Verlauf der Zusammenarbeit. Während der ersten Staffel handelten die Geschichten nur von draufgängerischen jungen Piloten, die in ihrer Freizeit Geheimnisse lüfteten und sich des Nachts mit Frauen vergnügten.<sup>152</sup> Als es nun daran ging die zweite Staffel vorzubereiten, äußerte das Pentagon gegenüber den Produzenten daher die Hoffnung, die alten Drehbuchautoren würden nicht erneut engagiert werden. Zwar hat das Militär in einem solchen Fall keinerlei direkte oder vertraglich begründete Einflussmöglichkeit auf die Zusammenstellung der Filmcrew. Da es aber Produzenten daran gelegen ist, die Streitkräfte im Bezug auf eine Kooperation dauerhaft günstig zu stimmen, führen derart geäußerte Wünsche häufig zum Erfolg.<sup>153</sup> Kreative Entscheidungsrichtlinien, wie sie hier eigentlich von Bedeutung sind, bleiben dabei auf der Strecke, auch wenn dies von militärischer Seite vehement bestritten wird<sup>154</sup>.

Als wesentlich effektiver als der Austausch von Autoren, erweist sich der Versuch, diese von vornherein, dem militärischen Weltbild entsprechend, zu beeinflussen und zu prägen. Die vielen Drehbuchautoren angebotene Möglichkeit einer vor Ort Recherche eignet sich dabei hervorragend, um Einrichtungen und Objekte zu präsentieren, deren vorbildlicher und disziplinierter Zustand die Normalität innerhalb der Armee repräsentieren und sich im späteren Skript auf ihre Darstellung auswirken soll<sup>155</sup>. Ein Beispiel einer solchen Vorgehensweise bildet dabei die Vorproduktionsphase der Tom-Clancy-Verfilmung *The Hunt for Red October* (1990). Im Vorfeld dieses Spätwerks des Kalten Krieges, bot die Navy dem Produzenten Mace

---

<sup>152</sup>vgl. Robb 2004, 137

<sup>153</sup>vgl. Robb 2004, 137

<sup>154</sup>vgl. Robb 2004, 137 und 175

<sup>155</sup>Vgl. Robb 2004, 189 f.

Neufeld und seinem Drehbuchautor Larry Ferguson an, an Bord der USS Hyman G. Rickover, dem damals neuesten und modernsten Atom-U-Boot der Vereinigten Staaten, an einer sechstägigen Rundfahrt teilzunehmen. Aufspüren russischer U-Boote, wie es auch Teil der Vorlage war, inklusive. Anhand der dort gewonnenen Erfahrungen wurde basierend auf der Buchvorlage, ein Skript konzipiert, das die Navy zwar in tadellosem Licht erstrahlen ließ, jedoch die verantwortlichen Militärs noch immer nicht ganz zufrieden stellte. In ihren Augen sei die Fassung etwas zu seicht geworden und träfe nicht ganz den Charakter von Clancys Roman.<sup>156</sup> Daher bot das Militär erneut seine Hilfe an und lieferte, neben der üblichen Korrektur von Fehlern hinsichtlich der militärischen Darstellung, auch Vorschläge für weitere inhaltliche Änderungen. So sollte zum Beispiel der Hauptfigur, dem sowjetischen Kapitän Ramius, der mit seinem U-Boot *Roter Oktober* in die USA flüchten will, ein stärkerer Grund für sein Überlaufen gegeben werden.<sup>157</sup>

Trotz der zahlreichen Fälle militärischer Zensur und Einflussnahme, von denen die hier aufgezeigten Beispiele nur ein minimales Bruchstück des tatsächlichen Spektrums abbilden, empfindet sich das Militär selbst nicht als Zensor. Schließlich ist es weder Auftraggeber von Produktionen, noch zwingt es jemand zur Kooperation, und es hat auch kein Interesse daran, Filme, seien sie auch kritischer Natur, zu verhindern.<sup>158</sup> „*Das fiele uns im Traum nicht ein. Das würden wir auch nie wollen*“ sagt Philip Strub, der Sonderbeauftragte für Unterhaltungsmedien des Pentagon<sup>159</sup>. Soweit die offizielle Version. Die Tatsachen aber sprechen eine andere Sprache:

Im Fall des Films *Afterburn* (1992), der den auf einer wahren Geschichte basierenden Fall einer Pilotenwitwe behandelt, die nach dem durch einen technischen Defekt verursachten Absturz ihre Mannes versucht, den Flugzeugkonstrukteur zu verklagen, nutzte das Militär seine weltweiten Bezie-

---

<sup>156</sup>vgl. Robb 2004, 174

<sup>157</sup>vgl. Robb 2004, 175

<sup>158</sup>vgl. Turley in Robb 2004, 17

<sup>159</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:11:26

hungen, um die Produktion des Films zu verhindern<sup>160</sup>. Nachdem eine offizielle Anfrage der Produzenten bei der Airforce, die für die Umsetzung einiger F-16 Jets benötigten, aufgrund der Erwähnung tatsächlich bestehender geheimer Absprachen zwischen Militär und Flugzeugkonstrukteur abgelehnt worden war, nahmen sie Kontakt zur israelischen Luftwaffe auf, die ebenfalls über mehrere F-16 verfügte. Zunächst äußerte man sich positiv auf das Anliegen und die Produzenten wähten sich bereits auf der sicheren Seite. Wenige Tage später erhielten sie erneut eine Nachricht aus Israel, in der die Luftwaffe die Unterstützung nun aber ablehnte.<sup>161</sup> Was war geschehen? Das US-Verteidigungsministerium hielt Rücksprache mit den israelischen Kollegen, woraufhin diese dem amerikanischen Drängen nachgaben und den Produzenten die Unterstützung verwehrten. Letztlich ging der Film dennoch in Produktion, musste sich jedoch mit Holzmodellen und aufwendiger Animationstechnik behelfen.<sup>162</sup> Dies mag zwar am Ende teurer gewesen sein, doch zumindest in diesem Fall blieb die Qualität künstlerischer Freiheit somit gewahrt.

Wie also deutlich wird lässt das Militär nichts unversucht, um Filme in seinem Sinne zu beeinflussen und ist bereit, unter Missachtung eigener Kriterien und Vorgaben das volle Potential seiner Ressourcen dafür einzusetzen.

### 3.6 Militärische Filmförderung – eine rechtliche Grauzone

*„Ich gelobe die Verfassung der Vereinigten Staaten gegen alle Feinde zu verteidigen. So wahr mir Gott helfe.“*

Gelöbnis namenloser Kadetten in *Enduring Freedom – The opening chapter* (2002).

---

<sup>160</sup>vgl. Robb 2004, 108 f.

<sup>161</sup>vgl. Robb 2004, 109

<sup>162</sup>vgl. Robb 2004, 109

Die vordringlichste Aufgabe der Armee ist es die Verfassung der Vereinigten Staaten zu verteidigen. Zumindest glauben das die drei jungen Kadetten, die in der theatralisch inszenierten Eingangssequenz des, für das Kinovorprogramm gedrehten, Propagandaclips *Enduring Freedom – The opening chapter* ihr Gelöbnis ablegen.<sup>163</sup> Dass sie damit fortan einer Institution dienen die, obwohl vordergründig zum Schutz der Verfassung aufgestellt, diese oft mit Füßen tritt, dürfte ihnen zu jenem Zeitpunkt nicht bewusst gewesen sein. Ein Umstand den sie mit dem Großteil ihrer Landsleute teilen. Denn obwohl Filmförderung durch das Militär und die in dieser Verbindung begangenen Verfassungsbrüche, bereits seit Jahrzehnten praktiziert werden, so ist ihre Existenz doch nicht im öffentlichen Bewusstsein der amerikanischen Bevölkerung verankert<sup>164</sup>. Um dies zu ändern hat der US-Journalist David L. Robb in seinem 2004 erschienenen Buch *Operation Hollywood – How the Pentagon shapes and censors the movies* dieses Vorgehen aufgedeckt und neben vielerlei Eingriffen militärischer Organe auf den Inhalt von Spielfilmen, auch deren rechtliche Seite ergründet. Das Ergebnis: Aus rein juristischer Sicht bewegt sich das Pentagon mit seiner bisherigen Form der Filmförderung und den damit verbundenen eklatanten Eingriffe in die Filminhalte, die faktisch einer Zensur gleichkommen, auf extrem dünnem Eis. Diese Einschätzung liegt zunächst im bisherigen Vorgehen begründet, wobei durch amerikanische Steuergelder finanzierte Militärgüter, und so gesehen also Volkseigentum<sup>165</sup>, an Dritte verliehen oder zu einem geringen Grundpreis vermietet werden (siehe 3.2). Ein illegaler Vorgang, wurde die Armee vom Kongress dazu doch in keinster Weise, auf Basis einer gesetzlichen Grundlage, legitimiert<sup>166</sup>. Vielmehr verstößt dieses Vorgehen gegen geltendes Recht, wie das 1972 im *Zorinsky-Amendment* festgelegte Verbot der Nutzung staatlicher Budgets zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung in den USA<sup>167</sup>. Die Förderkriterien des Pentagon aber

---

<sup>163</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:13:27 ff.

<sup>164</sup>vgl. Turley in Robb 2004, 17

<sup>165</sup>vgl. Turley in Robb 2004, 21

<sup>166</sup>vgl. Turley in Robb 2004, 21

<sup>167</sup>vgl. Bürger 2005, 50

enthalten ausdrücklich die Forderung eines Verstoßes gegen diese Regelung, wird doch durch die gewünschte Rekrutierungswirkung von Filmen, die amerikanische Öffentlichkeit hinsichtlich ihrer Wahrnehmung der Streitkräfte massiv beeinflusst<sup>168</sup>.

Viel schwerer aber wiegt die im Rahmen der Förderpraxis begangene häufige Missachtung der im ersten Zusatzartikel der Verfassung verbrieften Grundrechte. Verstöße gegen die Redefreiheit bilden hierbei das größte Kontingent, wie die zahlreichen Fälle (siehe 3.5) in denen das Pentagon die Abänderung (siehe z. B. *Windtalkers* (2002)) oder Streichung (siehe z. B. *Battle Cry* (1955)) von Szenen forcierte, belegen.<sup>169</sup> Dabei macht sich das Militär auch häufig der Diskriminierung schuldig, wie es der Fall der Stephen-King-Verfilmung *Hearts in Atlantis* (2001) beweist. Den Produzenten, die für ihren Film einen, auf dem Gelände einer Militärbasis gelegenen Leuchtturm verwenden wollten, wurde die Nutzung nur unter der Bedingung gestattet, dass in der dort zu drehenden Karnevalszene eine Rekrutierungsbude der Armee und sich einschreibende junge Männer zu sehen sein müssen<sup>170</sup>. Eine Bedingung der die Produzenten zwar nachkamen, die jedoch in erheblichem Maße gegen die Gleichberechtigung der Filmemacher verstieß, war regulären Besuchern doch der Zugang zu Gelände und Leuchtturm ohne jegliche Einschränkung gestattet<sup>171</sup>. Ein Vorgehen das, laut Jonathan Turley von der renommierten George Washington University, vor dem Supreme Court aufgrund der massiven Diskriminierung durch das Militär Konsequenzen nach sich ziehen und die Aufmerksamkeit von Öffentlichkeit und Kongress erregen müsse<sup>172</sup>. Warum dann aber gegen diese Form der Förderung nicht längst Beschwerde eingelegt und juristische Schritte eingeleitet wurden erscheint auf dem ersten Blick rätselhaft. Denn obwohl der Großteil der amerikanischen Bevölkerung nichts von diesem Vorgehen weiß, ihre Vertreter in Repräsentantenhaus und Senat sind bes-

---

<sup>168</sup>vgl. o. V. (c) o. J., zugegriffen am 19. Mai 2009. o. S.

<sup>169</sup>vgl. Robb 2004, 47

<sup>170</sup>vgl. Robb 2004, 113 f.

<sup>171</sup>vgl. Robb 2004, 114 f.

<sup>172</sup>vgl. Robb 2004, 115

tens darüber informiert<sup>173</sup>. Um diesen offensichtlichen Gegensatz aufzulösen ist es notwendig die im Hintergrund wirkenden Mechanismen zu betrachten. Der Medienbeobachter Joe Trento hat sich mit den näheren Aspekten dieses Komplexes beschäftigt und erklärt das Verhalten von Kongress und Medien so:

*„Die Kongressmitglieder wollen patriotisch aussehen und wiedergewählt werden. Sie werden also nichts dagegen tun. Und die kommerziellen Medien [...] sehen all dies lange nicht so kritisch, da sie damit Gewinne erwirtschaften können. Es gibt also keinen ernsthaften Widerstand [...]“*<sup>174</sup>

Bezeichnend für diese Haltung der Medien und insbesondere Hollywoods ist auch ihre Vorgehensweise im Rahmen einer Rationalisierungskampagne der Regierung 1998. Damals plante die Clinton-Administration den Posten des Sonderbeauftragten für die Unterhaltungsmedien, zum Zweck der Kostensenkung innerhalb des Pentagons, zu streichen.<sup>175</sup> Eine historische Gelegenheit die Ära der militärischen Zensur innerhalb der Vereinigten Staaten ein für alle mal zu beenden. Hollywood aber, dessen kreative Köpfe sich seit Jahrzehnten den Vorstellungen des Militärs hatten unterwerfen und von denen man hätte annehmen müssen ein lang gehegter Traum gehe in Erfüllung, hielt dagegen. Durch die Fürsprache von Jack Valenti, dem einflussreichen Präsidenten der Motion Picture Association of America beim damaligen Verteidigungsminister William Cohen und dutzender Briefe weiterer namhafter Hollywoodproduzenten, konnte Philip Strub, der das Filmbüro damals bereits seit 9 Jahren leitete, seinen Stuhl behalten.<sup>176</sup> Die günstigen Konditionen zu denen das Pentagon Material und Statisten anbietet und die Aussicht dadurch Millionen von Dollar zu sparen, ließen dabei verfassungsrechtliche Bedenken schnell in den Hintergrund treten.

---

<sup>173</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:11:17 ff.

<sup>174</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:10:35 ff.

<sup>175</sup>vgl. Robb 2004, 41 f.

<sup>176</sup>vgl. Robb 2004, 41 f.

Obwohl die US-Armee also mit dem Schutz der Verfassung sich auch dem Schutz der amerikanischen Demokratie verpflichtet hat, so ist es doch bezeichnend für ihr tatsächliches Wesen, dass innerhalb ihrer eigenen Institutionen die für demokratische Staaten kennzeichnende Gewaltenteilung nicht gegeben ist<sup>177</sup>. Die Kommandostruktur innerhalb des Filmbüros entspricht keinen demokratischen Grundlagen, da letztlich eine einzelne Person die endgültigen Entscheidungen fällt und dabei in der Lage ist diese, wie bereits dargelegt, von einer willkürlichen Auslegung der eigenen Vorgaben, abhängig zu machen<sup>178</sup>. Diese Praxis ist in höchstem Maße ungerecht, wird aber von den Betroffenen Produzenten, Regisseuren und Drehbuchautoren stillschweigend hingenommen, fürchten sie doch im Falle einer Publimachung der Umstände, sich dauerhaft der militärischen Unterstützung ihrer Projekte zu verwehren<sup>179</sup>. Nur drei Männer besaßen bisher den Mut das Pentagon dennoch herauszufordern.

Der erste Fall ereignete sich im Jahre 1953. Der Filmemacher Cy Roth, der heute in einem Atemzug mit Ed Wood genannt wird und als einer der schlechtesten Regisseure aller Zeiten gilt, plante einen Kriegsfilm namens *Air Strike* und benötigte dabei die Unterstützung der US-Navy. Der Film sollte die Geschichte zweier Offiziere erzählen, der eine ein Farbiger und der andere ein Jude. Beide sind zur Zeit des Zweiten Weltkriegs auf einem Flugzeugträger stationiert und müssen sich der ständigen Diskriminierung durch ihre Kameraden erwehren.<sup>180</sup> Da das Thema Rassismus und Diskriminierung, wie im letzten Unterpunkt beschrieben, dem militärischen Selbstbild zuwider läuft, verlangte das Pentagon umfangreiche Änderungen, womit sich Roth jedoch nicht zufrieden geben wollte.<sup>181</sup> Schließlich aber brauchte er die Navy und so erklärte er sich bereit den rassistischen Aspekt zu entfernen. Donald Baruch, der damalige Chef des Filmbüros des Pentagon war jedoch noch immer nicht zufrieden und glaubte in den, inzwischen

---

<sup>177</sup>vgl. Robb 2004, 122

<sup>178</sup>vgl. Robb 2004, 122

<sup>179</sup>vgl. Robb 2004, 122

<sup>180</sup>vgl. Robb 2004, 321 f.

<sup>181</sup>vgl. Robb 2004, 322

zu normalen Weißen umgeschriebenen Offizieren, zwischen den Zeilen noch immer einen Juden und einen Farbigen zu erkennen.<sup>182</sup> Roth versicherte ihm das Gegenteil, erhielt jedoch einen weiteren Dämpfer, da für Baruch der Film nach Entfernung des Rassismus nicht mehr genug Konflikt enthielt<sup>183</sup>. Daher schaltete Roth seinen Anwalt ein und schrieb einen Brief an US-Präsident Eisenhower, der sich zu jener Zeit deutlich gegen die Rassen-trennung in der Armee ausgesprochen hatte und von dem er sich ein Eingreifen erhoffte. Das Pentagon, durch Roths Hartnäckigkeit bezüglich des Themas aufgeschreckt, sah nun genug Anlass gegeben eine heimliche Ermittlung gegen ihn einzuleiten, hielten sie ihn doch, im Hinblick auf die damalige politische Stimmung, für einen Kommunisten.<sup>184</sup> Die Ermittlungen aber verliefen ins Leere und von Seiten des Präsidenten blieb ein Eingreifen aus, was dazu führte, dass Roth resignierte und der Navy volle Kooperation in allen Punkten zusicherte, sollten sie ihn unterstützen. Zwei Wochen später erteilte die Navy eine Genehmigung. Der Film ging in Produktion und wurde 1955 fertiggestellt.<sup>185</sup>

Schon ein Jahr später versuchte ein weiterer Filmschaffender die ungerechte Praxis der Streitkräfte anzuprangern. Robert Aldrich, damals ein sehr bekannter Filmregisseur, vertrat die Ansicht, dass sich Filmemacher von niemandem in die Arbeit reinreden lassen sollten. Nicht von Studiobossen und schon gar nicht vom Militär.<sup>186</sup> Letzteres jedoch stellte ein Problem da, denn als Aldrich für sein neuestes Projekt, ein Film mit Namen *Attack*, der zur Zeit des Zweiten Weltkriegs angesiedelt war, beim Pentagon Unterstützung anforderte wurde sein Antrag prompt abgelehnt.<sup>187</sup> Der Grund: Aldrichs Film handelte von einem feigen Captain einer Infanterieeinheit, der im Verlauf der Handlung, nachdem er zahlreiche seiner Männer im Stich gelassen und selbst mit dem Leben davongekommen war, von diesen ermordet

---

<sup>182</sup>vgl. Robb 2004, 322 f.

<sup>183</sup>vgl. Robb 2004, 323

<sup>184</sup>vgl. Robb 2004, 324 f.

<sup>185</sup>vgl. Robb 2004, 325 f.

<sup>186</sup>vgl. Robb 2004, 297

<sup>187</sup>vgl. Robb 2004, 297 f.

wird<sup>188</sup>. Ein Stoff also, der sich mit den militärischen Kriterien und Anschauungen unvereinbar zeigt, was dazu führte, dass das Pentagon Aldrich nicht nur die Unterstützung für die Produktion, sondern auch die Aufführung des fertigen Films auf Militärstützpunkten verweigerte<sup>189</sup>. Aldrich war wütend und wandte sich nach hitzigen Schriftwechseln schließlich an die Presse, der gegenüber er seinem Unmut über die militärische Förderpraxis deutlich Luft machte. Die öffentliche Anklage führte zu einer heftigen Kontroverse um das militärische Vorgehen und erregte auch die Aufmerksamkeit des Kongresses, der sich nun zum ersten Mal mit diesem Thema auseinandersetzte.<sup>190</sup> Nachdem es Aldrich gelungen war seinen Film auch ohne das Militär auf die Leinwand zu bringen, kritisierte der Senator von Illinois, Melvin Price, die Ablehnung des Films öffentlich und nannte dies

*„Ein schändlicher Versuch Zensur gegen einen Film zu verhängen, weil er es wagt einen Offizier zu präsentieren, dessen Charakter von menschlichen Fehlern wie Schwäche und Feigheit gezeichnet ist.“<sup>191</sup>*

Knapp drei Wochen später schaltete sich der Justiz Unterausschuss für Verfassungsrechte des US-Senats ein und forderte vom stellvertretenden Verteidigungsminister Robert Tripp Ross eine Erklärung<sup>192</sup>. Dieser berief sich im wesentlichen auf das vom Pentagon selbst erstellte Regelwerk, und erklärte dass es in diesem Zusammenhang weder wünschenswert, noch möglich wäre einem Film Unterstützung zu gewähren, der die Armeeingehörigen in Misskredit bringe und ihre moralische Integrität untergraben würde. Dennoch liege es keinesfalls im Interesse der Regierung die künstlerisch-kreativen Freiheiten von Drehbuchautoren, Regisseuren und Produzenten einzuschränken. Diese könnten die Armee in jedweder Form abbilden, so-

---

<sup>188</sup>vgl. Robb 2004, 297 f.

<sup>189</sup>vgl. Robb 2004, 299

<sup>190</sup>vgl. Robb 2004, 299

<sup>191</sup>vgl. Robb 2004, 299

<sup>192</sup>vgl. Robb 2004, 300

wohl heroisch als auch unheroisch.<sup>193</sup> Dass dies jedoch nicht den Tatsachen entsprach und bis heute nicht entspricht beweist die umfangreiche Korrespondenz zwischen dem Pentagon und Angehörigen der Filmbranche. Trotzdem gab der Unterausschuss nach und begnügte sich mit der Stellungnahme des stellvertretenden Verteidigungsministers.<sup>194</sup>

Unangenehmer machte es dem Pentagon und der Regierung jedoch der dritte Herausforderer. Der Vietnamkriegsskeptiker und demokratische New Yorker Kongressabgeordnete Benjamin Rosenthal. Auf Betreiben von John Wayne und Präsident Johnson hatte das Pentagon dem Filmprojekt *The Green Berets* (1968), das den heroischen Kampf einer US-Spezialeinheit im gerade entbrannten Vietnamkrieg zum Inhalt hatte und somit die damalige Regierungspolitik hervorragend unterstützte, volle Kooperation zugesagt.<sup>195</sup> Da in diesem Fall das Militär jedoch über das übliche Maß hinausging und der Produktion für einen Spottpreis einen großen Teil an Ausrüstung nahezu umsonst zur Verfügung stellte<sup>196</sup>, erregte dies den Argwohn des aufmerksamen Kongressabgeordneten. Rosenthal, dem die intensive Verstrickung der Streitkräfte in das Projekt nämlich nicht verborgen geblieben war, strengte eine Ermittlung des obersten Rechnungshofes an, die Licht in die Angelegenheit bringen sollte. In diesem Zusammenhang versuchte er in Erfahrung zu bringen wie viel Unterstützung die Produzenten vom Militär erhalten hatten und ob diese ihren Film nicht auch ohne dessen Unterstützung hätten machen können.<sup>197</sup> Ferner wollte er wissen unter welcher Verantwortlichkeit das Militär Filmemachern Unterstützung gewähre, ob noch anderen Vietnamkriegsfilme unterstützt wurden und welche finanzielle Last die Produzenten dabei zu tragen hatten. Die Ermittlung ergab, dass die Produzenten für ein gigantisches Kontingent bestehend aus Flugzeugen, Hubschraubern und alle Arten von Gefechts- und Handfeuerwaffen nichts zu zahlen brauchten. Einzig für die ca. 3 800 Armeeangehörige wur-

---

<sup>193</sup>vgl. Robb 2004, 300 f.

<sup>194</sup>vgl. Robb 2004, 301

<sup>195</sup>vgl. Robb 2004, 277 f.

<sup>196</sup>vgl. Ronai/Pacull, 00:35:07 ff.

<sup>197</sup>vgl. Robb 2004, 279

de eine Summe von 18 623, 64 \$ berechnet, sodass die Hauptlast der amerikanischen Steuerzahler zu tragen hatte.<sup>198</sup> Obwohl der oberste Rechnungshof durch seine Ermittlungsergebnisse bewies, dass das Vorgehen des Pentagons unverhältnismäßig und damit unvereinbar mit anderen staatlichen Regulierungen war, so handelte es sich nach Auffassung der Ermittler dennoch nicht um einen Verfassungsbruch<sup>199</sup>. Rosenthal war darüber sehr ungehalten und warf dem Verteidigungsministerium öffentlich vor auf Kosten der Steuerzahler einen Vietnam-Propagandafilm im Wert von mehr als 1 Million \$ finanziert zu haben. Das Ganze endete in einem persönlichen medialen Schlagabtausch mit John Wayne, dem geistigen Vater und Hauptdarsteller des Films, der wiederum über Rosenthals Anschuldigungen ungehalten war und diesen unflätig beschimpfte.<sup>200</sup> Dadurch wurde die offenkundige Verschwendung von Steuergeldern auch einer breiten Öffentlichkeit bekannt, doch die genauen Hintergründe hinsichtlich einer Verstrickung der Regierung blieben im Dunkel. Am Ende sprach der oberste Rechnungshof dem Verteidigungsministerium sein Vertrauen aus und die vermutlich größte Chance zur Klärung bzw. Schaffung einer rechtlichen Basis verstrich ungenutzt.<sup>201</sup>

### **3.7 Warum das Militär den Film fördert oder: Der Kriegsfilm als Armeewerbung und moderne Feindpropaganda**

Um zu ergründen warum sich die US-Armee auch außerhalb von Kriegs- und Krisenzeiten an der Förderung von Filmproduktionen beteiligt und diese aktiv unterstützt, ist es notwendig sich mit ihren grundlegenden Bedürfnissen vertraut zu machen, welche sich aus der Erfüllung ihrer Aufgabe ergeben: Dem Schutz der Vereinigten Staaten, ihrer Verfassung und ihrer Bürger. Um diesen zu gewährleisten bedarf es junger Männer und Frauen,

---

<sup>198</sup>vgl. Robb 2004, 279 f.

<sup>199</sup>vgl. Robb 2004, 280

<sup>200</sup>vgl. Robb 2004, 280

<sup>201</sup>vgl. Robb 2004, 280

die in den Streitkräften dienen und so deren stete Interventions- und Verteidigungsbereitschaft gewährleisten. Je größer ihre Zahl, desto schlagkräftiger die Armee und umso größer die Sicherheit für Staat und Bevölkerung. Da die Sicherheit jedoch nicht allein durch die Truppenstärke gewährleistet werden kann, setzt die US-Armee neben der zahlenmäßigen auch auf eine technologische Überlegenheit<sup>202</sup> und damit auf eine Komponente die besonders dem Wohlwollen des Kongresses unterworfen ist. Die kostspielige Entwicklung und Anschaffung modernster Waffentechnik erschien in Zeiten des ideologischen Konfliktes mit der Sowjetunion vertretbar, stieß aber nach deren Zusammenbruch auf immer weniger Verständnis und führte zu einer Reduzierung des Verteidigungshaushaltes in den 90er Jahren<sup>203</sup>. Da Kongressabgeordnete in der Regel nicht nur wissen wollen wofür Steuergelder investiert werden sollen, sondern auch warum, ist ein weiteres militärisches Bedürfnis zu nennen, das überhaupt erst die Daseinsberechtigung jedweder Armee begründet: Ein Feind. Nur beim Vorhandensein einer konkreten feindlichen Bedrohung sind Abgeordnete und Bürger gleichermaßen bereit zur Garantie ihrer Sicherheit in die Aufstockung oder Beibehaltung der Truppenstärke, der Anschaffung neuer Technologien und damit einer Beibehaltung oder Erhöhung des Verteidigungshaushalts, Steuermittel zu investieren<sup>204</sup>.

Wie sehr all diese Bedürfnisse Einfluss auf das Filmförderinteresse des Pentagons nehmen, wird mit Blick auf die von den Streitkräften festgelegten Förderkriterien deutlich. Der hier so explizit formulierte Rekrutierungsauftrag der zu fördernden Filme (siehe 3.3) bietet dem Pentagon die Möglichkeit bereits eines der genannten Grundbedürfnisse zu befriedigen: Den Hunger nach neuen Rekruten. Obwohl dieser auch durch reguläre Werbemittel wie Anzeigen, Imagefilme und Rekrutierungsbüros gestillt wird, macht sich das Pentagon parallel auch die Tatsache zu Nutze, dass der

---

<sup>202</sup>vgl. Ronai/ Pacull 2004, 00:46:11 ff.

<sup>203</sup>vgl. Andreas 2004, 41

<sup>204</sup>vgl. Bürger 2005, 294

Großteil der amerikanischen Bevölkerung seinen ersten Eindruck von der Armee über Kinofilme und Fernsehshows erhält<sup>205</sup>.

*„Das hilft uns bei der Rekrutierung [...]Es ist sogar wissenschaftlich bewiesen, dass es nur in unserem Interesse sein kann, wenn wir uns beteiligen“* gibt Philip Strub, der Sonderbeauftragte des Pentagon für die Unterhaltungsmedien zu bedenken, der Filmförderanträge aus Hollywood als willkommenene Gelegenheit sieht dem amerikanischen Volk einen lohnenden Einblick in die Streitkräfte zu verschaffen<sup>206</sup>. Zu diesem Zweck nutzt das Militär die Gelegenheit die Armee, ihre Werte und Aufgaben im Rahmen der Spielhandlungen in einem positiven Kontext zu präsentieren und jungen Menschen die Chancen und Möglichkeiten einer militärischen Karriere vor Augen zu führen. Ein Film bei dem dies besonders zur Geltung kommt ist der, in dieser Arbeit bereits an anderer Stelle erwähnte Film *Top Gun* (1986). Die hinsichtlich ihres finanziellen (350 Millionen Dollar Einspielergebnis<sup>207</sup>) und rekrutierungstechnischen Erfolgs herausragende Produktion erzählt die Geschichte eines draufgängerischen jungen Piloten, der gemeinsam mit seinem Co-Piloten im Rahmen eines Lehrgangs an der Flieger-Kaderschmiede Top Gun um die begehrte Top-Gun-Trophäe kämpft und nebenbei das Herz einer Vorgesetzten erobert<sup>208</sup>. Der Film ließ die Zahl der Rekruten für die Navy explosionsartig in die Höhe schießen, was nicht zuletzt auf die militärische Begleittaktik zurückzuführen war. Um den jungen Männern dem Traum näher zu bringen schon bald selbst wie Tom Cruise durch die Luft zu jagen und Kommunisten zu töten, hatte die Navy in vielen Kinos Rekrutierungsstände aufgebaut, damit sich die Zuschauer, noch unter dem Eindruck des soeben erlebten Films, direkt einschreiben konnten<sup>209</sup>. Eine perfide, aber erfolgreiche Taktik. Die Zahl der Neuzugänge stieg kurz nach Kinostart um rund 500 %, was auch durch die im Film ge-

---

<sup>205</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:07:02 ff.

<sup>206</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:07

<sup>207</sup>vgl. Bürger 2005, 276

<sup>208</sup>vgl. Scott (a) 1986, o. T.

<sup>209</sup>vgl. Robb 2004, 182

zeigten Erfolgsaussichten begünstigt wurde<sup>210</sup>. Den jungen Männern wird assoziiert sie würden ein Teil dieses Kreises athletischer Supersoldaten werden, die mal in lässig-cooler Fliegermontur, mal in seriöser Paradeuniform die Frauenherzen höher schlagen lassen und sich nebenbei im sportlichen Wettkampf, untermalt von cooler Musik, packende Luftkämpfe liefern. Sie wollen eins werden mit dieser eingeschworenen Elite, die sich auch bei persönlichen Differenzen im Ernstfall aufeinander verlassen kann und voll und ganz in der Verherrlichung ihrer technischen und fliegerischen Überlegenheit aufgeht.

Während durch Filme wie *Top Gun* ein eher allgemeines Rekrutenfeld angesprochen wird (darunter auch die Farbigen, die hier durch einen für viele amerikanische Filme obligatorischen 'Quotenschwarzen' repräsentiert werden) so lässt sich bei anderen Produktionen im Rekrutierungsgefüge des Pentagon eine deutliche Spezialisierung hin zu bestimmten Zielgruppen feststellen. Ein Beispiel dafür bilden sozial benachteiligte ethnische Minderheiten. Diese Zielgruppe ist besonders empfänglich für die Avancen des Militärs, bietet es den, aufgrund von Armut und Arbeitslosigkeit oft perspektivlosen Jugendlichen feste Strukturen und ein geregeltes Einkommen<sup>211</sup>. Grund genug diese Faktoren im Rahmen der filmischen Propaganda in den Vordergrund zu stellen, weswegen Geschichten junger Männer aus ärmlichen Verhältnissen präsentiert werden, die es in der Armee zu Ruhm und Ehre bringen, oder die in ihr eine Art Ersatzfamilie finden. In *Men of Honor* (2000) zum Beispiel wird die auf einem historischen Fall beruhende Geschichte von Carl Brashear erzählt, der der Armut in seiner Heimat Kentucky durch den Gang zur Armee entflieht und dort trotz rassistischer Vorbehalte zum ersten farbigen Marinetaucher aufsteigt<sup>212</sup>. Auch in Denzel Washingtons Regiedebüt *Antwone Fisher* (2003) werden die Chancen und besonders die Fürsorglichkeit der militärischen Gemeinschaft betont. Der durch eine traumatische Kindheit in einer Pflegefamilie gezeichnete Soldat

---

<sup>210</sup>vgl. Robb 2004, 182

<sup>211</sup>vgl. Andreas 2004, 54

<sup>212</sup>vgl. Bürger 2005, 283

Antwone Fisher hat sich, um nicht auf der Straße zu enden, zur Navy gemeldet und dort seinen Platz gefunden. Allerdings eckt er an, fühlt sich von weißen Soldaten provoziert und neigt zu Gewaltausbrüchen.<sup>213</sup> Nach mehreren Disziplinarstrafen wird er unter die Beobachtung eines farbigen Militärpsychologen gestellt, dem er, nach anfänglichen Widerstand, sein Herz ausschüttet. Dieser hilft ihm sich selbst zu finden und sein Leben wieder in den Griff zu kriegen, wobei er ihm als väterlicher Freund zur Seite steht.<sup>214</sup> Mit seiner Hilfe gelingt es Antwone sich seiner Vergangenheit zu stellen und gestärkt aus dieser Konfrontation hervor zu gehen. Auch sein durch sexuellen Missbrauch im Kindesalter gestörte Verhältnis zu Frauen, kann er durch eine neue Freundin, die ebenfalls in der Navy dient, überwinden.<sup>215</sup> Neben dieser Propagierung der Karrieremöglichkeiten und sozialen Absicherung, versucht das Pentagon diese Zielgruppe auch mit einem anderen Versprechen zu ködern: Die Aussicht auf soziale Anerkennung. Da viele Farbige, Latinos und Indianer noch immer weitestgehend zu den Ausgestoßenen der Gesellschaft gehören<sup>216</sup> wird ihnen assoziiert durch den Beitritt zur Armee und dem Dienst am Vaterland sich zu vollwertigen und angesehenen Mitgliedern der amerikanischen Gesellschaft zu entwickeln. Ein Film bei dem dies zum Ausdruck kommt ist das von Jerry Bruckheimer produzierte und von Michael Bay in Szene gesetzte Kriegsepos *Pearl Harbor* (2001). Die auf eine historische Persönlichkeit zurückgehende Randfigur des farbigen Schiffskochs Dorie Miller ist darin zunächst enttäuscht, wie die meisten Farbigen in jener Zeit fernab der Front nur niedrige Küchenarbeiten erledigen zu dürfen, bewährt sich während des japanischen Angriffs aber als Schütze an der Flugabwehrkanone und als Glied zur Aufrechterhaltung der militärischen Befehlskette (im Auftrag des sterbenden Kapitäns gibt er das Kommando an den nächsthöheren Offizier weiter).<sup>217</sup> Zum Dank darf er sich in „[...] *die Liste der Helden*“ einreihen und wird als erster Far-

---

<sup>213</sup>vgl. Bürger 2005, 286

<sup>214</sup>vgl. Bürger 2005, 286 f.

<sup>215</sup>vgl. Bürger 2005, 287

<sup>216</sup>vgl. Bürger 2005, 277 f.

<sup>217</sup>vgl. Bay 2001, 01:30:01 ff. und 01:32:26 ff.. und Bürger 2005, 284

biger mit dem Navy Cross ausgezeichnet<sup>218</sup>, womit der Staat sowohl seine militärischen Leistungen als auch ihn selbst anerkennt. Diese Zugehörigkeit von Minderheiten zum großen US-Volkskollektiv und die damit verbundene Pflicht ihm und der Nation in der Armee zu dienen, wird auch in John Woos mit Unterstützung des Pentagon realisierten Kriegsfilm *Windtalkers* (2002) deutlich. Der Navajo Ben Yaheeze, der Frau und Kind im Reservat zurück lässt, in dem, obwohl es selbst Symbol der Verstoßung der Indianer aus der US-Gesellschaft ist, stolz das Sternenbanner im Wind flattert, gibt in einem Gespräch mit einem Marine zu Protokoll, dass dieser Krieg auch der Seine sei und er für seine Nation und seinen Stamm kämpfe<sup>219</sup>. Der Krieg also macht alle gleich und die Bewältigung der gemeinsamen Aufgabe lässt alle rassistischen und gesellschaftlichen Schranken in den Hintergrund treten<sup>220</sup>. Dem Versuch der Armee, den aus der Gesellschaft Verstoßenen, durch solche Gesten so etwas wie ein eigenes militärisches Selbstbewusstsein zu konstruieren<sup>221</sup>, wird auf diese Weise Ausdruck verliehen.

Dass die Armee hinsichtlich ihrer Planungen aber auch immer an die Zukunft denkt wird an mehreren Punkten deutlich. Die Entwicklung neuer Technologien und das Durchspielen möglicher Kriegsszenarien sollen die Vorherrschaft der Vereinigten Staaten auch in diesem Jahrhundert garantieren. Dass im Rahmen solcher Planungen auch die Kinder als zukünftige Rekruten bereits fest mit einkalkuliert werden, mag erstaunen, ist aber bereits seit den 50er Jahren schaurige Realität. Um das Angebot an potentiellen Rekruten auch im Blick auf künftige Jahrgänge konstant zu halten, müht sich das Militär im Rahmen seines filmischen Engagement bereits bei den Kindern ein erstes Interesse an der Armee zu wecken. Der Plan dabei ist es die Jugend im Rahmen von beliebten Kindersendungen durch Beiträge militärischen Inhalts gezielt zu indoktrinieren. Ein Beispiel hierfür bildet der in den 50er Jahren äußerst populären *Micky Mouse Club*, der in seiner Hochphase rund 15 Millionen Zuschauer erreichte. 1956 produzierte das Penta-

---

<sup>218</sup>vgl. Bay 2001, 02:43:37 ff. und Bürger 2005, 284

<sup>219</sup>vgl. Woo 2002, 00:29:37 ff.

<sup>220</sup>vgl. Bürger 2005, 281 f.

<sup>221</sup>vgl. Bürger 2005, 281

gon hierfür einen Beitrag über der Welt erstes Atom-U-Boot, die USS Nautilus.<sup>222</sup> Um eine im militärischen Sinne korrekte Darstellung zu erzielen, wurde auch hier das Drehbuch der nur 8-minütigen Dokumentation einer peniblen Prüfung unterzogen, was wiederum eine Reihe von Sprechertext-Änderungen nach sich zog. Obwohl es sich hier um die Produktion des Kinderfernsehens handelte, fanden die Verantwortlichen dennoch eine Reihe von Punkten, die ihrer Meinung nach einer dringenden Änderung bedurften.<sup>223</sup> Ein Beispiel: Die Energieversorgung. Hieß es noch im Originalskript das U-Boot werde von einer Art kontrollierten Atombombe betrieben, was für die Kinder auch dementsprechend anschaulich gewesen wäre, so wollte das Militär von einem Atomreaktor gesprochen wissen, da der Ausdruck Atombombe doch weitgehend negativ belastet ist. Letztlich einigte man sich darauf diesen Aspekt zu übergehen und sprach bei der Nautilus nur von einem sehr sicheren U-Boot, an Bord dessen sich ein Mann weniger Radioaktivität einfangen würde als an einem heißen Tag im Garten.<sup>224</sup> Ein weiterer Aspekt, der den Zensoren Kopfschmerzen bereitete, war die Beschreibung des Tauchvorgangs. Dieser wurde ursprünglich als „[...] *sinken*“ bezeichnet, was jedoch auf ein Versagen der Technik und dem tatsächlichen Versinken des U-Boots verweisen könnte. Um dies zu vermeiden, einigte man sich schließlich auf „*unter Wasser tauchen*“, während man an anderer Stelle die Spekulation über die Tauchtiefe ganz aus dem Drehbuch entfernte, da die hier assoziierten 1000 Meter deutlich über der tatsächlichen Tiefe (700 Meter) lag und die damals zudem der Geheimhaltung unterlag.<sup>225</sup> Um die technischen Details weitestgehend außen vor zu lassen, verlegte man sich auf die Darstellung des schönen Soldatenlebens. Gutes Essen, eine Jukebox mit dem Jingle des *Micky Mouse Club*, weiche Betten und Gesellschaftsspiele in der arbeitsfreien Zeit vermittelten ein Bild der Armee, dass manches Kinderherz höher schlagen ließ.<sup>226</sup>

---

<sup>222</sup>vgl. Robb 2004, 307

<sup>223</sup>vgl. Robb 2004, 308

<sup>224</sup>vgl. Robb 2004, 308

<sup>225</sup>vgl. Robb 2004, 308

<sup>226</sup>vgl. Robb 2004, 308 f.

Doch die Kooperation mit Disney war nicht die einzige dieser Art. Auch die wöchentlich ausgestrahlten Sendungen *West Point* und *Men of Annapolis* wurden mit entsprechenden Inhalten durchsetzt und glorifizierten das Leben an einer Militäarakademie.<sup>227</sup>

Da aber Spielhandlungen bei Kindern allgemein höher im Kurs stehen als lehrreiche Dokumentationen, war das Pentagon auch auf diesem Feld tätig. Die ebenfalls aus den 50ern stammende Serie *Lassie* bot in einigen Folgen dafür die optimale Plattform. So auch in der Episode *Der Flugzeugabsturz*. Weil die Produzenten hierfür eine Cessna benötigten, die damals vom Militär als Aufklärungsflugzeug verwendet wurde, reichten sie beim Pentagon das Skript ein, mit der Bitte um Unterstützung.<sup>228</sup> Da das Militär stets dem Irrglauben erlegen ist, nur durch eine konsequent idealisierte Darstellung seiner selbst eine Rekrutierungswirkung und moralische Impulse erzielen zu können<sup>229</sup>, gewährte es Unterstützung nur unter einer Bedingung: Die Abänderung der Absturzursache<sup>230</sup>. Diese war laut Originalskript ein Konstruktionsfehler im Flügel, den Lassie aufgrund eines für den Menschen unhörbaren Schwingungstons durch Jaulen anzeigte, und der Dank ihr bei einem Test der Unglücksmaschine im Windkanal gefunden wurde.<sup>231</sup> Das Militär befürchtete bei den kleinen Zuschauern könne der Eindruck entstehen, das Militär arbeite mit fehlerhafter Ausrüstung, was die Attraktivität mindern und eine mögliche Rekrutierungswirkung ausschließen würde. Daher wurde die Folge dahingehend verändert, dass eine plötzliche Vereisung den Absturz verursacht und Lassie nur den Piloten gefunden habe.<sup>232</sup> Eine weitere TV-Serie, die sich optimal für die Armee und insbesondere der Airforce als 'recruiting-poster' eignete, war die der gleichnamigen Comicreihe nachempfundene Serie *Steve Canyon*. Die Episoden über einen Ex-Airforce-Piloten, der nach dem Zweiten Weltkrieg im Auftrag seiner eigenen Luft-

---

<sup>227</sup>vgl. Robb 2004, 311 f.

<sup>228</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:04:21 ff.

<sup>229</sup>vgl. Robb 2004, 46

<sup>230</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:04:45 ff.

<sup>231</sup>vgl. Robb 2004, 304 f. Und Ronai/Pacull 2004, 00:03:55 ff.

<sup>232</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:04:53 ff.

transportfirma zu exotischen Schauplätzen fliegt, dort allerlei Abenteuer erlebt und während des Korea-Krieges in die Armee zurückkehrt, erhielt umfassende Unterstützung durch die US-Luftwaffe.<sup>233</sup> Stanley Meyer, der Produzent der Serie, hatte im Vorfeld in seinem Antrag betont, dass er wenig Zweifel hege, dass die Serie von großem Nutzen für die Rekrutierung der Airforce sein werde. Dies hörten die Verantwortlichen im Verteidigungsministerium natürlich gern und ließen sich mit ihren Hilfen nicht lumpen. Von 1958 bis 1960 erreichte die Serie ein Millionenpublikum und damit ein großes Spektrum zukünftiger Rekruten.<sup>234</sup>

Ähnliche Ergebnisse erhofft sich das Pentagon auch durch die Förderung von Kinoproduktionen. Der Historienkriegsfilm *Master and Commander* (2003) schildert das Duell zwischen einem britischen und einem französischen Kriegsschiff zu Zeiten der napoleonischen Besatzung Europas. Obwohl versetzt in ein anderes Land und eine andere Zeit, ist die Botschaft, die durch die Darstellung jugendlicher Kadetten ausgeht, die bereits im Knabenalter, beseelt von ungetrübtem Patriotismus, ihre Pflicht erfüllen und das Kommandieren und Töten erlernen, deutlich<sup>235</sup>: Auch du bist du fähig deine Pflicht fürs Vaterland zu erfüllen. Geh zur Armee!

Obwohl also die militärische Filmförderung hauptsächlich der Gewinnung neuer Rekruten dient, verfolgt das Pentagon auch sekundäre Interessen, die ebenfalls der Befriedigung militärischer Grundbedürfnisse dienen. In diesem Fall: Die finanzielle Förderung oder anders ausgedrückt die Beibehaltung bzw. Aufstockung des Verteidigungshaushalts. Da diese, wie bereits beschrieben, grundlegend von Zugeständnissen des Kongresses und darüber hinaus auch des Steuerzahlers abhängig sind, ergibt sich die Notwendigkeit auch diese Zielgruppen im Rahmen der filmischen Förderpraxis entsprechend zu beeinflussen.<sup>236</sup> Dies geschieht auf zwei Arten: Zum einen wird, wie bereits auch durch die Rekrutierungsfunktion (siehe 3.3) gefördert, ein positives Bild der Streitkräfte gezeichnet, das die Abgeordneten

---

<sup>233</sup>vgl. Kickof 2009, zugegriffen am 21. Juni 2009, o. S. und Robb 2004, 312

<sup>234</sup>vgl. Robb 2004, 313

<sup>235</sup>vgl. Bürger 2005, 480 f.

<sup>236</sup>vgl. Robb 2004, 183

und Bürger von den herausragenden Fähigkeiten und moralischen Integrität ihrer Armee überzeugen soll. „*Wir wollen dem Kongress zeigen was wir können [...] das hilft [uns] bei der Finanzierung*“<sup>237</sup> gibt Major Georgi, militärischer Berater am Set zahlreicher vom Pentagon unterstützter Filme, zu und bestätigt, dass es dem Pentagon vor allem um eines geht: Effektvolle Werbung für die Streitkräfte<sup>238</sup>. Im Bezug auf die Förderkriterien, fällt diese unter die Forderung durch die Filme öffentliches Verständnis für die Arbeit von Streitkräften und Verteidigungsministerium zu erwirken (siehe 3.3). Zu dessen Förderung greift dabei eine weitere Art der Beeinflussung: Die Reproduktion alter und die Stilisierung neuer Feindbilder. Da gerade im Rahmen der Investition von Steuermitteln in militärische Projekte die Frage nach der Notwendigkeit einer solchen Investition gestellt wird, versucht das Militär mit Blick auf vergangene und aktuelle Bedrohungen die Zustimmung von Politik und Bevölkerung zu erlangen.<sup>239</sup> Wenn in Filmen wie dem Vietnamkriegsepos *We were soldiers* (2002), der heroische Kampf gegen den Kommunismus gepriesen wird und dabei Soldaten mit dem Satz „*Ich bin froh für mein Land zu sterben*“<sup>240</sup> zur Ehre der eigenen Nation den Heldentod finden, dann zeigt dies den Menschen, dass sie durch ihre Steuern eine Truppe unterstützen, die bereit ist sich aus ihrer moralischen Überlegenheit heraus jederzeit für ihr Volk und das Gemeinwohl der Welt aufzuopfern. Ein Bild das auch im Bezug auf aktuelle Bedrohungen funktioniert. Die nach dem 11. September geschürte Angst vor militanten Islamisten, wird durch das Bild der barbarisch-sadistischen Muslim-Rebellen im 2003 produzierten Kriegsfilm *Tears of the sun* aufs Deutlichste bestätigt. Der Film, in dem eine US-Spezialeinheit der Navy Seals eine Gruppe christlich nigerianischer Flüchtlinge vor heranrückenden Horden muslimischer Rebellen in Sicherheit bringt, zeichnet das Bild eines aggressiven und offensiv gegen das Christentum gerichteten Islam. So wird im Film eine christliche Mission niedergebrannt, ein Pfarrer und zwei Schwestern mit der Machete umge-

---

<sup>237</sup>vgl. Robb 2004, 183

<sup>238</sup>vgl. Robb 2004, 37

<sup>239</sup>vgl. Bürger 2005, 294 f.

<sup>240</sup>Vgl. Wallace 2002, 00:46:54 ff.

bracht und in einem Dorf eine ethnische Säuberung durchgeführt, der erst der heldenhafte Eingriff der US-Soldaten Einhalt gebietet. Alles Zutat um die entmenslichte Bösartigkeit des Gegners herauszustellen. Da es sich gegen solche Bedrohungen mit allen Mitteln zu schützen gilt, wird bei den Zuschauern, ein Jahr vor dem Skandal um Abu Ghraib, auch für Verständnis hinsichtlich einer Abwendung von den Genfer Konventionen geworben, was anhand einer Szene, in der das US-Militär einen bereits im Sterben liegenden muslimischer Spion zwecks Informationserpressung foltert, nur allzu deutlich wird.<sup>241</sup> Die Anwendung von Gewalt als Mittel der Problemlösung ist ohnehin für nahezu alle durch das Militär geförderte Produktionen obligat und zumeist der einzige Lösungsweg<sup>242</sup>. Der Medienbeobachter Joe Trento sieht in dieser Verherrlichung des Krieges, auch ein gezieltes politisches Kalkül:

*„[...] dahinter steht die Vorstellung, dass eine Supermacht den Krieg verherrlichen muss, damit die Öffentlichkeit die Tatsache akzeptiert, dass sie ihre Söhne und Töchter in den Tod schickt.“<sup>243</sup>*

Dass Hollywood sich diesem dramaturgisch eher platten Schema nicht nur unterwirft, sondern durch die Vielzahl von Förderanträgen regelrecht anbietet mag erstaunen, hat aber mit dem Einsparen von im besten Fall mehreren Millionen Dollar einen recht einfachen Grund<sup>244</sup>. Obwohl die Zusammenarbeit mit den Streitkräften deutliche Einschränkungen hinsichtlich der künstlerischen Freiheit und Komplikationen im Produktionsprozess mit sich bringt (siehe 3.2 und 3.5), lohnt sich dies für die Produzenten, ist großes militärisches Equipment ohne das Militär oft gar nicht und wenn, dann nur sehr teuer zu bekommen<sup>245</sup>. „*Es geht um Zugang und Macht*“ sagt der Militärexperte Robert Baer. Wer dem Pentagon seine Loyalität be-

---

<sup>241</sup>vgl. Fuqua 2003, o. S.

<sup>242</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:45:21 ff.

<sup>243</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:33:41 ff.

<sup>244</sup>vgl. Robb 2004, 25

<sup>245</sup>vgl. Robb 2004, 17 f.

weist, indem er ihm inhaltlich entgegen kommt, kann auch in Zukunft mit dessen Unterstützung rechnen und schafft sich so einen mächtigen Verbündeten.<sup>246</sup>

#### 4. Wechselwirkung Außenpolitik und Film

Die Regierungen der USA, deren Außenpolitik im Rückblick auf das 20. und das begonnene 21. Jahrhundert nahezu durchgehend von einer aggressiven Interventionsstrategie gekennzeichnet ist, werden in diesem Rahmen immer wieder gezwungen die Soldaten, den Kongress und nicht zuletzt die eigene Bevölkerung von der Notwendigkeit, (im Bezug auf Menschenleben und Steuermitteln) kostspieliger militärischer Interventionen zu überzeugen. Obwohl dies heute zunehmend durch gezielte Beeinflussung und Lenkung der Presse geschieht<sup>247</sup>, so ist doch auch die Rolle des Films, gerade mit Blick auf das 20. Jahrhundert, nicht zu unterschätzen. Immer wieder ließen sich US-Regierungen dazu hinreißen, ihre außenpolitischen und militärischen Kampagnen mit Hilfe der Armee und Hollywoods in das rechte Licht zu rücken. Dabei lassen sich 3 wesentliche Phasen herauskristallisieren, in denen sich dies anhand einiger Beispiele darstellen lässt.

##### 4.1 Die Weltkriege

Bereits während des ersten Weltkriegs nutzte eine kleine Machtelite aus Militär und Politik das Medium des Films dazu um gezielt die, durch den damaligen US-Präsidenten Woodrow Wilson proklamierte Neutralität<sup>248</sup> der USA, langsam zu revidieren und die Bevölkerung von der Notwendigkeit einer massiven Aufrüstung und langfristig auch einer Intervention in Europa, zu überzeugen.

---

<sup>246</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:32:52 ff.

<sup>247</sup>vgl. Andreas 2004, 56 ff.

<sup>248</sup>vgl. Moltmann (a) 1998, 1290

Der Film *The Battle Cry of Peace* (1915) war dabei der erste und wirkungsvollste, der dieser Entwicklung den Weg bereitete. Er erzählt die Geschichte zweier befreundeter amerikanischen Mittelstandsfamilien, die Vandergriffs und die Harrisons<sup>249</sup>. Während das Familienoberhaupt der Vandergriffs der Friedensbewegung angehört und sich für eine weitere Abrüstung seines Landes stark macht, hält sein Freund Mr. Harrison dies für einen Fehler und unterstützt lieber einen Fond, der den Ausbau und die Aufrüstung der Armee finanzieren soll. Derweil heißt Mr. Vandergriff einen Friedensaktivisten namens Emanon bei sich willkommen, der ihn bei seinem Vorhaben, die Regierung an weiteren Rüstungsausgaben zu hindern, unterstützen möchte. Was er jedoch nicht ahnt: Emanon ist Spion einer feindlichen Macht, in deren Auftrag er durch die gezielte Instrumentalisierung amerikanischer Pazifisten die militärische Schwächung der USA vorantreiben soll. Er hat Erfolg damit und prompt während einer gigantischen Friedensdemonstration in New York, bei der Vandergriff den Vorsitz inne hat, startet die Invasion des Feindes. Eine fremde Flotte läuft ein und beginnt mit dem Bombardement der Stadt. Panik und Chaos brechen aus und feindliche Bodentruppen landen, denen das US-Militär aufgrund der einseitigen Abrüstung nichts entgegenzusetzen hat. Es kommt zu Zerstörungen, Hinrichtungen und Übergriffen auf die Zivilbevölkerung. Und obwohl beide Familien, nach einer Reihe von Verwicklungen noch versuchen, der Invasion zu entkommen, gehen sie dennoch in den Wirren des begonnenen Krieges zugrunde.<sup>250</sup>

Der Film, der durch das Buch *Defenseless America* von Hudson Maxim inspiriert und mit dessen Kooperation entwickelt wurde<sup>251</sup>, war von Regisseur J. Stuart Blackton bewusst darauf angelegt worden, der amerikanischen Öffentlichkeit die Gefahren blinder Friedensliebe und einseitiger Abrüstung aufzuzeigen und damit verstärkte Rüstungsbemühungen zu befürworten, die einem Eintritt der USA in den Krieg in Europa vorangehen mussten<sup>252</sup>. Bei dem Projekt wurde er von einer Reihe von Politikern und Militärs unter-

---

<sup>249</sup>vgl. o. V. (i) 1915, o. S.

<sup>250</sup>vgl. o. V. (i) 1915, o. S.

<sup>251</sup>vgl. o. V. (i) 1915, o. S.

<sup>252</sup>vgl. o. V. (j) 1915, o. S. und o. V. (k) 1991, 172

stützt, die, wie er selbst, einen Kriegseintritt der USA auf Seiten der Alliierten, auch in Opposition zum Präsidenten hin, befürworteten. Darunter befanden sich unter anderem der damalige Außenminister Robert Lansing<sup>253</sup>, wie auch der ehemalige US-Präsident Theodore Roosevelt, dessen gute Kontakte zum Militär Blackton ein Aufgebot von rund 2 500 aktiven Marines, wie auch nochmal zusätzlich 500 Veteranen als Statisten, verschaffte<sup>254</sup>. Außerdem erhielten namhafte Militärangehörige, wie der Admiral und Kriegsheld George Dewey, der aufgrund seiner Mobilmachungspolitik von seinem Posten entbundene ehemalige Armeestabschef General Leonhard Wood und der damalige Kriegsminister und Kriegsbefürworter Lindley Miller Garrison kurze Gastauftritte<sup>255</sup>. Da die Botschaft hinter dieser Zurschaustellung politischer und militärischer Autoritäten in Verbindung mit den im Film gezeigten Inhalten für jedermann ersichtlich war, sprachen zeitgenössische Journalisten in diesem Zusammenhang von einem „[...] *accent of authority* [...]“<sup>256</sup> und dem Beginn einer gezielten Propaganda, da der Film in recht unverhohlener Weise den Zuschauer zu einem Beitritt zur Nationalgarde und anderer militärischer Verbände animiert<sup>257</sup>. Obwohl der Film sich, was die Identität des Feindes betrifft, recht bedeckt hält, so lässt sich mit Blick auf die damalige weltpolitische Lage implizieren, dass die in ihm gezeigten ausländischen Soldaten eine Versinnbildlichung einer möglichen deutschen Aggression gegen die Vereinigten Staaten darstellten<sup>258</sup>. Um die damit verbundenen Intentionen einem möglichst großen Publikum (Blacktons Ziel waren rund 75 Millionen innerhalb von 6 Monaten) vertraut zu machen, wurden Vorführungen auf Militärstützpunkten, im Rahmen beson-

---

<sup>253</sup>vgl. o. V. (k) 1915, o. S. und Aktionsheld/Asdrubal/Erky 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S.

<sup>254</sup>vgl. Brennan 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S. und Christensen/Haas 2005, 54 und o. V. (k) 1915, o. S.

<sup>255</sup>vgl. o. V. (k) 1915, o. S. und Adomnan/Aka/Anathema 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S. und TxiKiBoT 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S. und DanielDüsentrieb/Complex01/Mghurt 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S.

<sup>256</sup>vgl. o. V. (k) 1915, o. S.

<sup>257</sup>vgl. o. V. (k) 1915, o. S.

<sup>258</sup>vgl. o. V. (i) 1915, o. S.

derer Veranstaltungen in den Staatshauptstädten, wie auch in Washington vor Politikern und auf der Rasenfläche des Weißen Hauses veranstaltet<sup>259</sup>. Präsident Wilson waren diese Bemühungen der Einflussnahme nicht verborgen geblieben, weswegen er selbst ganz offiziell und konform mit seiner eigenen Politik den pazifistischen Film *Civilization* (1916) unterstützte<sup>260</sup>. Und obwohl Wilson mit seiner friedfertigen Grundeinstellung im gleichen Jahr noch unter dem Slogan „*He kept us out of war*“ die Wahl gewann, so konnte er die durch den Film angestoßene Diskussion über eine verstärkte Aufrüstung, die durch deutsche Sabotageakte in den USA, wie auch 120 toten Amerikanern bei der Versenkung des britischen Passagierschiffs *Lusitania* durch ein deutsches U-Boot, frische Nahrung gewann, nicht aufhalten<sup>261</sup>. Noch im gleichen Jahr wurde durch den Kongress eine Vergrößerung der Armee beschlossen<sup>262</sup>. Und nur ein Jahr später erklärten die USA, nach gescheiterten Friedensbemühungen des Präsidenten und deutschen Provokationen, wie die Wiederaufnahme des uneingeschränkten U-Boot-Kriegs und einem geheimen Kriegsaufruf an Mexiko (Zimmermann-Depesche), Deutschland den Krieg<sup>263</sup>. Dies zog auch einen Wandel in der filmischen Propaganda nach sich, denn nun, wo aus der diffusen eine reale Bedrohung geworden war, galt es den Menschen vor Augen zu führen, warum eine, ihrem eigenen Selbstverständnis nach friedliebende Nation<sup>264</sup>, genötigt wurde, in den Krieg zu ziehen. Zu diesem Zweck war es notwendig, den Menschen ein klares Feindbild zu liefern, was durch das Schüren und Übertreiben der durch die europäische und insbesondere englischen Propaganda ohnehin bekannten Vorurteile<sup>265</sup> erreicht werden sollte. Im Bereich des Kinos erfolgte dies durch eine ganze Reihe von Filmen in denen das angeblich durch und durch verdorbene Wesen der Deutschen und ihres Militarismus-

---

<sup>259</sup>vgl. o. V. (k) 1915, o. S.

<sup>260</sup>vgl. Christensen/Haas 2005, 54

<sup>261</sup>vgl. Moltmann (a) 1998, 1290 f.

<sup>262</sup>vgl. Daniel Düsentrieb/Complex01/Mghurt 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S.

<sup>263</sup>vgl. Moltmann (a) 1998, 1290 f.

<sup>264</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:28:16 ff.

<sup>265</sup>vgl. Moltmann (a) 1998, 1290

mus veranschaulicht wurde. Als eine Art Keimzelle der Barbarei stand dabei besonders die deutsche Monarchie und damit der Kaiser im Mittelpunkt. Dieser genoss als Monarch im demokratischen Amerika ohnehin kein hohes Ansehen und hatte 1900 mit seiner berühmt berüchtigten Hunnenrede bereits international für Befremdung gesorgt<sup>266</sup>. Wie sich dies nun hinsichtlich seiner filmischen Darstellung während des Krieges auswirkte ist anhand des heute als verschollen geltende Werk *To hell with the Kaiser!* (1918) ersichtlich. Wie der Name bereits impliziert handelt es sich um eine gezielte Diffamierung des deutschen Kaisers und seiner Familie. In ihm setzt Wilhelm II. aus Angst vor seiner Ermordung einen Doppelgänger ein, der ihn bei allen politischen Entscheidungen vertritt, während er selbst sich in feiger Weise zusammen mit seinem Sohn, dem Kronprinzen, in einem kleinen Dorf versteckt.<sup>267</sup> Dieser nutzt den Aufenthalt dazu, der Befriedigung seiner Gelüste nachzugehen. In einem nahe gelegenen Kloster vergewaltigt er eine junge Novizin und tötet die Nonnen die dies zu verhindern suchen. Ein weiteres Opfer ist eine junge Amerikanerin, Ruth Monroe, die Tochter eines Erfinders. Nachdem ihr Vater, der noch vergebens versucht ihr zu Hilfe zu eilen, brutal ermordet wird, schwört ihre Schwester Alice bittere Rache. Dazu benutzt sie die letzte Erfindung ihres Vaters, eine schnurlose Codiermaschine und übermittelt damit den Alliierten die Koordinaten des kaiserlichen Verstecks. Diese schicken eine Jagdstaffel, die das kleine Dorf bombardiert und in Schutt und Asche legt. Der Kaiser wird anschließend gefangen gesetzt, in ein Kriegsgefangenenlager gesteckt und dort von einem US-Infanteristen gedemütigt.<sup>268</sup> Der Kaiser und seine Nachkommen sollten auf diese Weise zu unmoralischen, herzlosen Tyrannen stilisiert werden, die Vergnügen daran finden, Menschen zu quälen und zu töten. Neben der Barbarei der kaiserlichen Familie aber wurden auch die Verbrechen der deutschen Armee anschaulich in Szene gesetzt, wie es in sehr ex-

---

<sup>266</sup>vgl. Soxbot/Zollernalb/Kolja21 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S. und WHVer/84.61.234.40/Obersachsebot 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S.

<sup>267</sup>vgl. Erickson (a) 2009, zugegriffen am 02. Juli 2009, o. S.

<sup>268</sup>vgl. Erickson (a) 2009, zugegriffen am 02. Juli 2009, o. S.

tremer Form im 1918 erschienenen Werk *Hearts of the world* von D. W. Griffith zu sehen ist. Der Film spielt in Frankreich und handelt von einem jungen Liebespaar, einer Französin und einem Amerikaner. Sie verloben sich und wollen heiraten, doch als der Krieg ausbricht, fühlt sich der Amerikaner in der Pflicht, für seine neue Heimat zu kämpfen.<sup>269</sup> Er tritt der französischen Armee bei, doch aufgrund des Vormarsches deutscher Truppen sieht sich diese schon bald darauf gezwungen ihre Stellungen rund um das Heimatdorf des Amerikaners aufzugeben. In Folge dessen gerät das Dorf unter Beschuss, wobei Mutter und Großmutter der jungen Französin, wie auch der Vater ihres Verlobten getötet werden. Traumatisiert irrt sie ziellos über das Schlachtfeld und findet dabei ihren im Kampf schwer verwundeten, bewusstlosen Verlobten. Schließlich gelangt sie zu ihrem Heimatdorf zurück, wo sie von einem ehemaligen Verehrer wieder gesund gepflegt wird. Derweil ist ihr Verlobter vom Roten Kreuz geborgen worden und begibt sich nach seiner Genesung als deutscher Offizier verkleidet zurück in sein besetztes Dorf, um seine Verlobte zu suchen. Diese wird in dessen von einem Offizier bedrängt, kann aber einer Vergewaltigung gerade noch entfliehen. Ihr Verlobter findet sie, doch sie werden von einem Feldwebel entdeckt, worauf sie gezwungen sind ihn zu töten. Kurz darauf entdeckt von Strohm, der Offizier, der sich an der Französin vergehen wollte, die Leiche des Feldwebels und jagt die beiden. Gerade als er sie gestellt hat, beginnen französische und amerikanische Truppen mit der Rückeroberung des Dorfes und können schlimmeres verhindern.<sup>270</sup>

Der Film bemüht sich dabei um eine besonders grausame Darstellung der Deutschen, was bereits am Titelbild deutlich wird. Dieses zeigt eine Szene aus dem Film in der ein deutscher Soldat mit einem Knüppel auf eine wehrlose junge Frau einschlägt<sup>271</sup>. Auch ist eine Sequenz enthalten in der deutsche Offiziere leicht bekleideten jungen Frauen beim Tanzen zusehen, während parallel dazu eine junge Mutter vor den Augen ihrer drei Söhne an

---

<sup>269</sup>vgl. Treybien/I kant spel wurz 2009, zugegriffen am 02. Juli 2009, o. S.

<sup>270</sup>vgl. Treybien/I kant spel wurz 2009, zugegriffen am 02. Juli 2009, o. S.

<sup>271</sup>vgl. <http://www.spout.com/ProductImages/v86379uahp7.jpg>

Erschöpfung stirbt und anschließend von diesen unter dem schmutzigen Boden ihrer ärmlichen Hütte begraben wird<sup>272</sup>. Lillian Gish, die Darstellerin der jungen Französin, sagte rückblickend, dass die zur Schau gestellte Brutalität bereits ins Absurde abdriftete. Jeder Deutsche in ihrer Nähe war dazu angehalten, sie zu schlagen oder zu treten.<sup>273</sup> Auch in den Augen einiger weiterer Zeitgenossen überstieg die Brutalität das Maß des Erträglichen. So ist dokumentiert, dass die Frau von Präsident Woodrow Wilson deutliche Mäßigung verlangte, ehe der Film in den regulären Verleih gehen konnte<sup>274</sup>. Einige Historiker gehen sogar so weit, den durch die extreme Darstellung deutscher Gräueltaten begründeten hysterischen Hass, der auch in anderen Werken seine Nachahmer fand, für die Komplikationen bei den Versailler Friedensverhandlungen verantwortlich zu machen<sup>275</sup>. Ein deutliches Zeichen für den Erfolg der Propaganda, denn sie half der Regierung ihre Interventionsstrategie erfolgreich zu verkaufen und viele junge Männer zum Eintritt in die Armee zu bewegen.

Auch im Vorfeld und während des zweiten Weltkriegs wussten Militär und Regierung den Film erneut für ihre Zwecke zu nutzen. Nachdem die Vereinigten Staaten nach dem Sieg der Alliierten über die Achsenmächte des Ersten Weltkriegs außenpolitisch eine isolationistische Haltung eingenommen hatten, sahen sie sich mit dem erneuten Kriegsausbruch 1939 in Europa gezwungen, ihre bisherige Position zu überdenken. Nach dem deutschen Sieg über Frankreich und dem Beginn des Luftkriegs gegen England entbrannte in den USA eine Debatte darüber ob man der bisherigen Haltung verhaftet bleiben oder den Briten militärisch zu Hilfe kommen sollte.<sup>276</sup> Um auf die zunehmenden Machtverschiebungen in Asien und Europa zu reagieren investierte der Kongress erstmals wieder größere Summen (525 Millionen Dollar) für die militärische Aufrüstung, wobei ein Großteil in

---

<sup>272</sup>vgl. o. V. (l) 2009, zugegriffen am 02. Juli 2009, o. S.

<sup>273</sup>vgl. Treybien/I kant spel wurdz 2009, zugegriffen am 02. Juli 2009, o. S.

<sup>274</sup>vgl. Wiener o. J., zugegriffen am 02. Juli 2009, o. S.

<sup>275</sup>vgl. Willmott 2003, 263

<sup>276</sup>vgl. Moltmann (a) 1998, 1293 und Soxbot/Zollernalb/Kolja21 2009, zugegriffen am 01. Juli 2009, o. S.

den Ausbau und die Modernisierung der Luftwaffe floss<sup>277</sup>. Um für diese Politik auch Unterstützung innerhalb der Bevölkerung zu finden, war es notwendig ihr das Militär wieder schmackhaft zu machen und dessen Bedeutung für die Sicherheit der Nation hervorzuheben. Bereits in früheren Produktionen, wie dem 1927 von William Wellman inszenierten Kriegsfilm *Wings*, wurden die Fähigkeiten der Luftwaffe und die schiere Unbesiegbarkeit der US-Armee auf den Schlachtfeldern des ersten Weltkrieges gewürdigt<sup>278</sup>, doch da es nun galt der Bevölkerung die positiven Auswirkungen der ungeheuren Investitionen vor Augen zu führen, wurden eine Reihe von Fliegerfilmen mit damaligem Gegenwartsbezug gedreht. Ein sehr anschauliches Beispiel dafür ist das Werk *I wanted wings* aus dem Jahr 1941. Er zeigt rückblickend die Geschichte einer Männerfreundschaft zwischen zwei Rekruten, die sich während ihrer Ausbildung kennen lernen und die der Traum vom Fliegen eint. Aufgrund privater Verwicklungen mit zwei Frauen und dem verschuldeten Unfalltod eines Kameraden, geht dieser jedoch nur für einen der Beiden in Erfüllung.<sup>279</sup> Vor dem Hintergrund dieses nach heutigen Maßstäben eher unspektakulären Dramas erhält die erneuerte Airforce allerlei Gelegenheit, sich in ihrer besten Form zu präsentieren. Das Begleiten der Darsteller durch die unterschiedlichen Etappen ihrer Ausbildung, die mit der Ankündigung beginnt, dass nach Ablauf der vier Monate nur die Besten auch übernommen werden, ermöglicht es dem Zuschauer einen guten Einblick in Training und Abläufe innerhalb der Airforce zu gewinnen und vermittelt damit den Eindruck uneingeschränkter Transparenz<sup>280</sup>. Die hohen, an die Rekruten gestellten Anforderungen zeugen dabei von einem gewissen Elitestreben des Militärs, was dem Bürger die Sicherheit gibt im Ernstfall von den besten Piloten des Landes verteidigt zu werden. Um der Bevölkerung den Ernstfall selbst und ein erfolgreiches Vorgehen im Falle eines solchen zu vermitteln, wurde in die Handlung auch ein entsprechendes Manöver integriert, das die Abwehr eines Luftangriffs auf

---

<sup>277</sup>vgl. o. V. (m) 2009, zugegriffen am 06. Juli 2009, o. S.

<sup>278</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:16:20 ff.

<sup>279</sup>vgl. Leisen 1941, o. T.

<sup>280</sup>vgl. Leisen 1941, o. T.

Los Angeles simuliert. Eine Bomberstaffel, in der auch die beiden Hauptdarsteller dienen, nähert sich nachts der Stadt. Bereits bei ihrer ersten Sichtung werden Gegenmaßnahmen eingeleitet.<sup>281</sup> Die Stadt wird verdunkelt und nach Ankunft der Bomber übernehmen zunächst Flak-Batterien die Verteidigung. Trotzdem beginnt die Staffel ihren Angriff und verteilt Bombenattrappen über der Stadt. Schon bald darauf steigen Abfangjäger in den Himmel, denen es gelingt die Bomberstaffel abzudrängen, den Angriff abzuwehren und damit den Beweis der militärischen Effektivität der Luftwaffe zu erbringen.<sup>282</sup> Insgesamt vermittelt der Film dem Zuschauer durch die Inszenierung moderner Flugzeuge in riesigen Geschwadern, im Gleichschritt marschierender Soldatenkolonnen und tollkühner Pilotenmasse das Bild einer modernen und fähigen Luftwaffe, die in der Lage ist, ihr Land vor jedweder äußeren Bedrohung zu schützen. Ein Eindruck, der auch durch Filme ähnlichen Musters, wie z. B. *Dive Bomber* (1941) und *Flight Command* (1940), erweckt wurde, die dem Militär neben den obligatorisch in die Handlung eingebundenen Liebesgeschichten allerlei Gelegenheit zur Selbstdarstellung boten. Wie trügerisch dieses Bild der eigenen Stärke jedoch war zeigte sich mit dem japanischen Überfall auf den Flottenstützpunkt Pearl Harbor am 7. Dezember 1941<sup>283</sup>. Die tollkühnen Helden und die Unbesiegbarkeit der eigenen Armee waren nicht mehr als Trugbilder gewesen. Die Nation stand unter Schock. Als der Kongress einen Tag später Japan den Krieg erklärte und zwei Tage darauf Deutschland und Italien wiederum den USA den Krieg erklärten<sup>284</sup> sah sich die Regierung gezwungen die Bevölkerung so schnell wie möglich aus ihrer Starre zu lösen und auf Kriegskurs zu bringen. Das Kino schien hierfür wiederum das geeignete Mittel zu sein, weshalb der Präsident mit Vertretern von Militär und Filmindustrie eine intensive Zusammenarbeit vereinbarte mit dem Ziel, Soldaten und Bevölkerung gleichermaßen auf die Anforderungen des Krieges einzu-

---

<sup>281</sup>vgl. Leisen 1941, o. T.

<sup>282</sup>vgl. Leisen 1941, o. T.

<sup>283</sup>vgl. Moltmann (a) 1998, 1292

<sup>284</sup>vgl. Moltmann (a) 1998, 1292

stellen.<sup>285</sup> Eines der erfolgreichsten Konzepte in diesem Zusammenhang war die von Regisseur John Capra im Auftrag des Pentagon und mit Hilfe der US-Army Special Service Division produzierte siebenteilige Propagandafilmreihe *Why we fight* (1942–1945). Die Filme dienten zunächst nur den in den Krieg ziehenden Soldaten als Information über den Feind und sollte ihnen bewusst machen, warum sich die USA im Krieg befanden, für welche Ideale sie kämpfen und vielleicht auch sterben würden.<sup>286</sup> Da aber der damalige Chef der für den Film zuständigen Pentagonabteilung General Surles auch die breite Öffentlichkeit gezielt mit aller Art militärischer Propaganda beeinflussen wollte, ließ er den ersten Film der Reihe auch dem Präsidenten vorführen. Roosevelt zeigte sich davon sehr angetan und ordnete an den Film auch in öffentlichen Kinos vorführen zu lassen, in der Hoffnung das amerikanische Volk von der Notwendigkeit dieses Krieges überzeugen zu können.<sup>287</sup> Gerade diese bewusste Beeinflussung aber stieß innerhalb der Regierung zum Teil auf erheblichen Widerstand. Lowell Mellett, ein enger Berater des Präsidenten und zuständig für die Koordinierung der Filmprojekte der Regierung, sah den Film als gefährlich an, da er auch über das Kriegsende hinaus einen dauerhaft schädigenden Effekt auf die Beziehungen zu den feindlichen Staaten haben würde.<sup>288</sup> Eine Aussicht, von der sich der Präsident aber nicht abschrecken ließ und die sich mit Blick auf die Geschichte als nahezu unbegründet herausstellte, was wiederum die tatsächliche Wirkung der Reihe bis heute in Frage stellt. Studien die nach Kriegsende zur Klärung des tatsächlichen Einflusses von *Why we fight* durchgeführt wurden kamen zu keinem klaren Ergebnis.<sup>289</sup> Dennoch bildet die Reihe einen Meilenstein des Propagandafilms was nicht zuletzt auf seine innovative Montage und die Nutzung feindlicher Propagandamaterialien und Filmaufnahmen zurückzuführen ist. Capra wollte den Feind gewissermaßen mit seinen eigenen Waffen schlagen und griff gezielt auf deren Ma-

---

<sup>285</sup>vgl. o. V. (b) 2008, zugegriffen am 13. Mai 2009, o. S.

<sup>286</sup>vgl. Ettrig/Franzeska/Bearcat 2009, zugegriffen am 07. Juli 2009, o. S.

<sup>287</sup>vgl. Ettrig/Franzeska/Bearcat 2009, zugegriffen am 07. Juli 2009, o. S.

<sup>288</sup>vgl. Ettrig/Franzeska/Bearcat 2009, zugegriffen am 07. Juli 2009, o. S.

<sup>289</sup>vgl. Ettrig/Franzeska/Bearcat 2009, zugegriffen am 07. Juli 2009, o. S.

materialien zurück, die er hinsichtlich ihrer ursprünglichen Bedeutung verfälschte, indem er sie durch ihre Montage im Kontext mit anderen Aufnahmen, einer veränderten musikalischen Unterlegung oder über den Sprechertext in seinem Sinne manipulierte.<sup>290</sup> Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen sei auf eine Sequenz aus dem zweiten Teil der Reihe *The Nazi Strike* (1942) verwiesen. Hier werden Szenen aus Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935) übernommen, die den gigantischen Aufmarsch der Parteisoldaten auf dem Nürnberger Parteitagsgelände während des Reichsparteitages der NSDAP von 1934 zeigen. Die im Original mit sanften Streicherklangen unterlegte Sequenz, in der Hitler und zwei Adjutanten einen durch die Heeresmasse führenden Pfad abschreiten um anschließend an einem Kranz für Gefallene Kameraden zu salutieren<sup>291</sup> wird in Capras Film von bedrohlichen Trommelschlägen untermalt und vom Sprecher mit der Bemerkung kommentiert, dass zwar Führer und Jahrhunderte voran geschritten sind, dass die Deutschen ihren Willen zur Weltherrschaft jedoch von Generation zur Generation weiter vererbt hätten.<sup>292</sup> Anschließend werden über eine Totale des Aufmarsches die Bilder von Grabsteinen, verwundeten Soldaten und Obdachlosen, denen man von einem Lastwagen herunter Lebensmittel zu wirft, Leichen, Zerstörungen, eine weinende Frau, zwei verwundete, weinende Kindern und schließlich mehrere Gehenkte eingeblendet. Dabei listet der Sprecher die Leiden auf, die Deutschland bisher über die Welt gebracht hat.<sup>293</sup> Durch diese Art der Gegenüberstellung kreiert Capra einen entlarvenden Kontrast, der dem Zuschauer das Grauen und den Schrecken hinter der militärisch sauberen Fassade deutlich vor Augen führt. Im ersten Teil der Reihe *Prelude to war* (1942) wird diese Art der Darstellung aber auch bewusst dazu genutzt um die deutliche Unterscheidung Amerikas vom Feind zu veranschaulichen und damit ein Wir-Gefühl zu erzeugen<sup>294</sup>. Erreicht wird dies dabei durch die Gegenüberstellung zwei-

---

<sup>290</sup>vgl. Ettrig/Franzeska/Bearcat 2009, zugegriffen am 07. Juli 2009, o. S.

<sup>291</sup>vgl. Riefenstahl 1935, o. S.

<sup>292</sup>vgl. Capra (b) 1942, 00:01:42 ff.

<sup>293</sup>vgl. Capra (b) 1942, 00:02:19 ff.

<sup>294</sup>vgl. Ettrig/Franzeska/Bearcat 2009, zugegriffen am 07. Juli 2009, o. S. und

er Welten: Die freie Welt und die Welt der Sklaverei. In einem ersten Blick wird die freie Welt unter die Lupe genommen, angefangen von der Unabhängigkeitserklärung und dem Kampf der Vorväter für ihre Freiheit.<sup>295</sup> Daraus wird geschlussfolgert, dass heute wie damals nur eine Parole gelten kann: Freiheit oder Tod. In einem Blick auf die zweite Welt, die Welt der Sklaverei, werden die drei Feindstaaten der USA (Deutschland, Italien, Japan) vorgestellt. Dies beginnt mit einer Betrachtung ihrer jeweiligen Geschichte, die zum jetzigen Zustand geführt hat und zieht sich hin bis zu den Herrschaftsmethoden, die allesamt grausam sind und mit deren Hilfe die großen Führer von oben herab ihre Völker unterdrücken. Untermalt wird dies erneut von dumpfen Trommelschlägen und aggressiven Militärmärschen. Außerdem werden die Pläne der Führer genannt, die allesamt auf die Weltherrschaft hinauslaufen.<sup>296</sup> Durch das Aufzeigen eines solchen Schreckensszenarios und dem Appell, dessen Verwirklichung entschieden entgegenzutreten, gelang es Regierung, Militär und Filmindustrie, die Herzen der Menschen für ihren Kurs zu gewinnen und an der Seite ihrer Alliierten einen erneuten Sieg über Deutschland und die Achsenmächte zu erringen.

## 4.2 Der Kalte Krieg

Aufgrund der im Rahmen des Zweiten Weltkriegs erlangten Führungsposition der USA innerhalb des westlichen Lagers, war eine Rückkehr in die alte Isolationspolitik unmöglich geworden und die wachsenden Unstimmigkeiten mit dem östlichen Alliierten stellten die Vereinigten Staaten vor neue Probleme.<sup>297</sup> Aufgrund der bereits noch während der Kampfhandlungen betriebenen Sowjetisierung der von der Roten Armee im Verlauf des Krieges besetzten Länder und dem weiteren Versuch der Einflussnahme Russlands

---

<sup>295</sup>vgl. Capra (a) 1942, 00:04:38 ff.

<sup>296</sup>vgl. Capra (a) 1942, 00:06:10 ff.

<sup>297</sup>vgl. Moltmann (b) 1998, 1792

auf Staaten wie Griechenland und der Türkei<sup>298</sup>, sahen sich die USA dazu gezwungen den durch den Krieg hervorgerufenen Zustand einer permanenten Militarisierung aufrecht zu erhalten, um einer Erweiterung des kommunistischen Machtbereichs entgegen zu wirken<sup>299</sup>. Um auch langfristig die hohen Rüstungsausgaben zu rechtfertigen war es notwendig, bei der Bevölkerung eine positive Grundeinstellung zum Militär zu erzeugen und damit den Militarismus auch gesellschaftlich zu verankern, wofür die Reproduktion des Sieges der US-Armee über Faschismus und Imperialismus im Zweiten Weltkrieg die perfekte Grundlage bot. Ab den 50er Jahren betrieb Hollywood (häufig in direkter Kooperation mit dem Pentagon<sup>300</sup>) daher verstärkt die Produktion kriegsverherrlichender Filme, deren Geschichten nahezu ausnahmslos auf den Schlachtfeldern des Zweiten Weltkriegs angesiedelt sind. Meistens spielen in ihnen kleine Gruppen von Soldaten eine Rolle, deren (ethnisch) unterschiedlichen Charaktere eine Entwicklung durchlaufen, an deren Ende sie als wahre Helden und Patrioten heldenhaft gegen die Nazis (z. B. *The longest day* (1962)) oder Japaner (z. B. *Sands of Iwo Jima* (1949)) kämpfen.<sup>301</sup> Durch den Rückschluss auf die Geschichte konnte sich die Gesellschaft von der militärischen Überlegenheit der USA überzeugen und sich angesichts eines möglichen Krieges mit der Sowjetunion auf der Seite des Stärkeren und des moralisch Guten wähnen. Als es im Rahmen der von der US-Administration betriebenen Containment-Politik (Zurückdrängen des Kommunismus) verstärkt zu militärischen Auseinandersetzungen mit dem kommunistischen Lager kam (Korea 1950–53 und Vietnam 1964–1973)<sup>302</sup>, wurde auch hier, unter Zuhilfenahme der in den vorangegangenen Kriegsfilmproduktionen geschaffenen Grundmuster, das Kino für die gezielte Beeinflussung der Bevölkerung missbraucht.

---

<sup>298</sup>vgl. Kessler, Wolfgang 1998, 1512

<sup>299</sup>vgl. Jarecki 2005, 00:19:45 ff.

<sup>300</sup>vgl. Paul 2003, 34

<sup>301</sup>vgl. Laaa2000/24.86146.244/24.17.73.26 2009, zugegriffen am 10. Juli 2009, o. S.

<sup>302</sup>vgl. Moltmann (b), 1795 f. und 1799 f.

Wie schon während des Zweiten Weltkriegs, so war es auch diesmal das Bestreben des Pentagons den Männern und Frauen an der Heimatfront über die Leinwand einen wohl kontrollierten Einblick in den heldenhaften Kampf ihrer Männer, Väter und Brüder zu gewähren. Doch während damals der Propagandaaspekt anhand großformatiger Hinweise in den Anfangstiteln (siehe *Why we fight*) offensichtlich war, so wurde er nach der Neuausrichtung der Zusammenarbeit von Hollywood und Pentagon nun vergleichsweise subtil gestaltet. Denn auch wenn anhand der filmischen Inhalte die Absicht sich meist schon erahnen ließ, so half nun nur ein Ausharren bis zum Abspann, wenn man den Verdacht einer militärischen Beteiligung bestätigt sehen wollte (siehe 3.2). Ein Film der sich im Bezug auf diese Aspekte gut als Beispiel eignet ist die aus dem Jahr 1952 stammende Produktion *Retreat, Hell!*. Der zum Teil in Anlehnung an wahre Begebenheiten (*Schlacht um das Chosin Reservoir*) und in enger Kooperation mit dem Marine-Corps entwickelte Film, handelt von einer Gruppe von Marines, die zunächst eine harte Grundausbildung durchlaufen und anschließend im Jahr 1950 an einer großen amphibischen Landeoperation der Vereinten Nationen in Korea mitwirken und an zahlreichen Schlachten teilnehmen.<sup>303</sup> Neben den in diesen zur Schau gestellten militärischen Fähigkeiten, wird dabei besonders der kameradschaftliche Aspekt in den Vordergrund gestellt. Die Marines sind wie eine Familie, die gemeinsam die harten Herausforderungen des Krieges meistern und an diesen wachsen. Dies wird besonders an folgender Szene deutlich: Hanson, der Kommandant der Marines erhält einen Brief von seiner Familie, worum er von einem, den Trupp begleitenden Colonel, beneidet wird. Der erzählt ihm, dass er selbst keine Familie hat, worauf Hanson ihn mit den Worten tröstet, dass allem voran die Division seine Familie sei, womit er seinen Kameraden quasi in den Status eines Bruders erhebt.<sup>304</sup> Dieser Aspekt der familiären Fürsorge wird auch noch an anderer Stelle deutlich: Als im Gefecht kurzfristig einige Verwundete zurückbleiben

---

<sup>303</sup>vgl. Ground Zero/69.112.199.64/Bahamut0013 2009, zugegriffen am 12. Juli 2009, o. S. und o. V. (n) 2009, zugegriffen am 12. Juli 2009, o. S.

<sup>304</sup>vgl. o. V. (n) 2009, zugegriffen am 12. Juli 2009, o. S.

müssen, starten die Marines eine groß angelegte Rettungsaktion unter dem Vorsatz niemanden zurück zu lassen<sup>305</sup>. Ein weiterer Punkt aber der im Rahmen der Handlung vermittelt wird, ist, neben dem heroischen Charakter des Kampfes die Verachtung für die Feigheit vor dem Feind und das Streben des Einzelnen nach Erfüllung im Kampf. Veranschaulicht wird dies hier durch einen Soldaten namens Jimmy McDermid. Jimmy, dessen Bruder bereits an anderer Stelle in Korea kämpft, brennt förmlich darauf es ihm gleichzutun und sich im Gefecht zu beweisen. Konfrontiert mit dem ersten Toten in den eigenen Reihen, weicht die anfängliche Begeisterung jedoch einer übermächtigen Angst. Als sich nach Ende der Schlacht die Gelegenheit bietet sich mit seinem Bruder zu treffen wagt er es aus Scham nicht ihm unter die Augen zu treten und verpasst damit unwissend die letzte Chance auf ein Wiedersehen. Als er in kommenden Schlachten sich doch auszeichnen kann und seinen Bruder besuchen will, erfährt er von dessen Tod. Dies lässt in ihm den Wunsch nach Rache keimen, der durch sein Vorgehen in den folgenden Gefechten seinen Ausdruck findet und damit die Rache als kriegerische Motivation in ihrer Allgemeinheit kultiviert.<sup>306</sup> Als er, als der letzte verbliebene Sohn seiner Familie nach Hause geschickt werden soll, ist er damit sehr unzufrieden und möchte lieber in seiner Ersatzfamilie, der lieb gewonnenen Marine-Division verbleiben und erhält während eines nächtlichen Angriffs und den daraus entstehenden Entwicklungen erneut die Gelegenheit sich auf dem Schlachtfeld zu beweisen.<sup>307</sup> Der durch diese Art der Darstellung vermittelte Kampfgeist und das gegenseitige Für-einander-Einstehen wirkte sich positiv auf die Rekrutierung aus und warb um Rückhalt für den Kurs der Regierung in der Bevölkerung.<sup>308</sup> Während man sich während des Koreakrieges noch um eine vergleichsweise realistische Feindbildzeichnung bemühte, so schien man rund ein Jahrzehnt später wieder in die Tradition der Weltkriege zurück zu fallen. Bereits

---

<sup>305</sup>vgl. o. V. (n) 2009, zugegriffen am 12. Juli 2009, o. S.

<sup>306</sup>vgl. o. V. (n) 2009, zugegriffen am 12. Juli 2009, o. S.

<sup>307</sup>vgl. o. V. (n) 2009, zugegriffen am 12. Juli 2009, o. S.

<sup>308</sup>vgl. Ground Zero/69.112.199.64/Bahamut0013 2009, zugegriffen am 12. Juli 2009, o. S.

kurz nach Beginn des verstärkten militärischen US-Engagements in Vietnam verlegte sich der Blickpunkt auf den gegenwärtigen Kriegsschauplatz und Pentagon und Hollywood präsentierten in einer ersten Gemeinschaftsproduktion zum Thema (*To the shores of hell* (1965)) das Feindbild des bösen Vietcong und kontrastierten dies mit den militärischen Fähigkeiten der US-Marines<sup>309</sup>. Der Vietcong wird hier als nahezu teuflisches Wesen entmenschlicht, das mit perfiden Todesfallen einem aufrechten US-Marine, der seinen verschleppten Bruder befreien will, die Hölle auf Erden bereitet. Als die Stimmung innerhalb der Bevölkerung aufgrund zunehmender eigener Verluste durch die von den Vietcong durchgeführten Tet-Offensive und dem gezielten Bombardement ziviler Ziele in Nordvietnam umschlug, versuchten Regierung, Pentagon und Hollywood in einer letzten großen gemeinsamen Kraftanstrengung das Ruder noch herumzureißen. Die Produktion *The Green Berets* (1968), so war die naive Hoffnung, würde die Menschen von den ehrenwerten Motiven des US-Militärs und der Notwendigkeit ihres Einsatzes überzeugen.<sup>310</sup> Die Idee dazu kam von Schauspieler John Wayne, einem Patrioten und überzeugten Kriegsbefürworter, der das US-Engagement in Vietnam als alternativlos und richtig ansah, wollte man eine Erweiterung des kommunistischen Machtbereiches verhindern. In dieser Überzeugung schrieb er einen Brief an US-Präsident Lyndon B. Johnson, in dem er den möglichen positiven Effekt des Films auf die öffentliche Meinung betonte und bat ihn um Unterstützung, die dieser ihm auch tatsächlich gewährte. Nach einer Weiterleitung des Skripts an das US-Verteidigungsministerium und zahlreichen vom Militär empfohlenen Änderungen, wurden ihm umfangreiche Unterstützungshilfen gewährt, die in einem Produkt mündeten das in offensichtlichster Weise das Vorgehen von Regierung und Armee bezüglich Vietnam moralisch rechtfertigen sollte.<sup>311</sup> Der Film, der auf dem gleichnamigen Buch von Robin Moore basiert, erzählt die Geschichte des von John Wayne dargestellten Colonel Mike Kirby, der mit sei-

---

<sup>309</sup>vgl. Bürger 2005, 246

<sup>310</sup>vgl. Suid 2002, 248

<sup>311</sup>vgl. Suid 2002, 247 ff.

ner Spezialeinheit, den *Green berets* in Vietnam einen Stützpunkt gegen den Vietcong errichtet und nach dessen erfolgreicher Verteidigung in einer geheimen Kommandomission einen nordvietnamesischen General entführt und eine strategisch wichtige Brücke sprengt.<sup>312</sup> Begleitet wird er dabei vom zunächst kriegskritischen Reporter Beckworth, der angesichts der Gräueltaten des Vietcong seine Haltung überdenkt und sich bei einem Angriff an der Verteidigung des Stützpunktes beteiligt.<sup>313</sup> Vor diesem Hintergrund bietet der Film, wie für klassische Kriegspropaganda üblich, viel Gelegenheit die barbarische Grausamkeit des Feindes zu betonen und sie mit den ehrenwerten und humanen Idealen der US-Armee zu kontrastieren. Deutlich wird dies z. B. anhand des betont freundschaftlichen Verhältnisses zwischen der US-Armee und der vietnamesischen Zivilbevölkerung, als deren Beschützer Kirby und seine Männer hier ausdrücklich fungieren und das mit der Grausamkeit und Unterdrückung des Vietcong gegen das eigene Volk in direktem Gegensatz steht. Zahlreiche Zivilisten aus den umliegenden Dörfern bringen ihre Kranken zum kinderfreundlichen, farbigen Armeearzt und erzählen vom räuberischen Vietcong, der ihre Reisfelder beschlagnahmt und ihnen die Hühner stiehlt.<sup>314</sup> Als ein Dorfältester Kirby und seine Männer als Dank für die Behandlung seiner Enkelin für den kommenden Tag ins Dorf einlädt, erleben sie eine böse Überraschung. Der Vietcong hat das Dorf in der Nacht überfallen und den Dorfältesten, so wie alle jungen Männer, die nicht bereit waren sich ihnen anzuschließen, getötet. Auch die noch am Vortag behandelte Enkeltochter wurde verschleppt, vergewaltigt und umgebracht.<sup>315</sup> Beckworth der ihr zuvor eine Kette geschenkt hatte findet diese nun abgerissen auf dem Boden und beginnt an seiner bisherigen Haltung zu zweifeln. Kirby erzählt ihm, dass dies das übliche Vorgehen des Vietcong sei und dass er in einem anderen Dorf noch schlimmeres erlebt hätte (eine Frau, die vor den Augen ihres gefesselten Mannes missbraucht und dann totgeschlagen wurde). Neben der Grausamkeit wird, ähnlich wie

---

<sup>312</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

<sup>313</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

<sup>314</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

<sup>315</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

bereits bei *To the shores of hell* (1965), die Hinterlist des Feindes betont, was durch das Aufdecken von mit Bambusspeeren gespickter Fallgruben und anderer Spießvorrichtungen, denen ein Soldat auch auf grausige Weise zum Opfer fällt, verdeutlicht wird.<sup>316</sup> Um den damit zu assoziierenden teuflischen Charakter des Vietcong zu bewahren, verzichtet der Film bewusst auf dessen Charakterisierung als Menschen. So ist weder etwas über die historische Vorgeschichte des Konfliktes noch über die politischen Beweggründe Nordvietnams zu erfahren. Die zwei einzigen noch als eigenständige Personen wahrnehmbaren Nordvietnamesen (ein Verräter innerhalb des Stützpunktes und der General) erlauben aufgrund ihrer rudimentären Charakterzeichnung keinerlei Identifikation oder Sympathiebildung. Auch optisch zeigt sich der Film um Distanz zum Gegner bemüht, was im weitgehenden Verzicht auf nahe oder halbnahen Einstellungen von Vietcong-Soldaten seinen Ausdruck findet.<sup>317</sup> Als es dem Vietcong zumindest kurzfristig gelingt eine amerikanische Stellung zu erobern und dort ihre Fahne zu hissen, werden sie (ähnlich wie die Indianer in damaligen Western-Filmen) sogar als Leichen plündernde und unartikulierte Schreie ausstoßende Wilde herabgewürdigt, zu deren Beseitigung es nur einiger Feuerstöße aus dem Bordgewehr eines US-Kampfflugzeuges bedarf. Dies vermittelt wiederum dem Zuschauer die militärische Brillanz und Überlegenheit der USA, was auch anhand der überaus erfolgreichen Kommandoaktion deutlich wird, bei der die *Green berets* tief in Feindesland vordringen und unter minimalen Verlusten einen nordvietnamesischen General gefangen nehmen und eine bedeutsame Brücke sprengen.<sup>318</sup> Der Film der hinsichtlich seiner Machart deutlich in direkter Tradition des Kriegskinos der 50er und 60er Jahre steht, war aufgrund seines platten Gut-Böse-Schemas und den damit verbundenen Inhalten deutlich als Regierungspropaganda zu entlarven. Zwar erhoffte sich das Pentagon durch das bewusste Entfernen des Kooperationshinweises aus dem Abspann die Propagandawirkung nicht nur zu erhal-

---

<sup>316</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

<sup>317</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

<sup>318</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

ten, sondern noch steigern zu können<sup>319</sup>, doch die Bilder des echten Krieges, die über die Presse ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangten und sich so gar nicht mit John Waynes verklärender Söldner-Romantik vereinbaren ließen, versetzten dem propagandistischen Ansinnen des Films einen vorzeitigen Todesstoß (siehe 3.1). Daran konnte auch der ein Jahr später veröffentlichte Weltkriegsfilm *Patton* (1969) nichts mehr ändern, in dem der von George C. Scott verkörperte, titelgebende General seinen Truppen, vor der Szenerie einer überdimensionierten US-Flagge erläutert „[...] *why Americans have never lost and will never loose a war*“<sup>320</sup>. Dass die Vereinigten Staaten gerade das Gegenteil erfuhren, wollte noch keiner wahrhaben, doch weder die markigen Sprüche Pattons, noch die Erinnerung an alte heroische Siege vermochten die Kriegsbereitschaft der Menschen zu befeuern.

### 4.3 Der Krieg gegen den Terror

Eine völlig neue Dimension der administrativ-militärisch-kulturellen Verflechtungen entwickelte sich nach den Anschlägen vom 11. September und dem Beginn des vom damaligen US-Präsidenten George W. Bush proklamierten *Krieg gegen den Terror*. Die Geschichte schien sich zu wiederholen, als zum zweiten Mal Vertreter von Regierung, Militär und Filmindustrie zusammen traten, um wie bereits 1942 zu beratschlagen wie das weitere Vorgehen der Regierung mit Hilfe von Film und Fernsehen propagandistisch unterstützt werden könnte (siehe 3.1).<sup>321</sup> Als Ergebnis folgte ein radikaler Wandel der Propaganda, weg von der verhältnismäßig subtilen Förderung und Umgestaltung von Spielfilmen, hin zu einer Wochenschau-Kultur, die seit Ende des Zweiten Weltkrieges so im Kino nicht mehr anzutreffen war.<sup>322</sup> Losgelöst von der Kooperation mit Hollywood begann das Militär in

<sup>319</sup>vgl. Robb 2004, 277 f.

<sup>320</sup>vgl. Schaffner 1969, o. T.

<sup>321</sup>vgl. Arnold 2007, zugegriffen am 15. Juli 2009, o. S.

<sup>322</sup>vgl. Bürger 2005, 61

Eigenregie Produktionen zu realisieren, in denen echte Soldaten in einer halbdokumentarisch inszenierten Realität ihre Fähigkeiten demonstrieren und sich hinsichtlich ihrer Überzeugungen und Motive äußern konnten.<sup>323</sup> Als erstes Produkt dieser neuen Form der Propaganda wurde, passend zur gleichnamig lautenden Anti-Terrormission in Afghanistan, der Kriegstrailer *Enduring Freedom – The opening chapter* (2002) produziert. Unter dem Hinweis, dass sich rund 80 000 Angehörige der Navy und der Marines seit der Attacke vom 11. September im Ausland im Kriegseinsatz befinden, schwören sich zunächst drei junge Kadetten (darunter auch ein Farbiger um die multi-ethische Zusammensetzung der Armee zu unterstreichen und gleichzeitig auch diese Bevölkerungsgruppe für die Rekrutierung zu gewinnen) auf die Verfassung ein, die es in jedem Fall zu beschützen gilt. Vor wem, wird durch eine Überblendung mit einem der angreifenden Flugzeuge des 11. Septembers deutlich, die im schnellen Wechsel mit einer Hollywood-reifen Einstellung des explodierenden WTC-Turms visualisiert wird, was in geschickter Verbindung von Zeitlupe und der von Militärfilmen inspirierten musikalischen Unterlegung einen ersten dramatischen Höhepunkt erzeugt. Wie um wieder in Erinnerung zu rufen wer dieser Bedrohung entgegensteht, erfolgt eine Überblendung der Szenerie mit dem entschlossenen Gesicht des ersten soeben vereidigten Kadetten.<sup>324</sup> Von da an folgt im schnellen Wechsel, im harten Schnitt eine Komposition aus kurzen Interviews mit Soldaten und Kommandanten, die ihr Team und die Einsatzbereitschaft der Armee in höchstem Maße loben. Unterlegt mit stimmungsvoller Musik und kurzen dokumentarisch anmutenden Aufnahmen von Soldaten, militärischem Equipment und Kampfszenen, deren brillante Bildqualität an Hollywood-Filme wie *Top Gun* (1986) erinnern, wird dem Zuschauer die volle Bandbreite von Fähigkeiten und Personal von Navy und Marines vor Augen geführt.<sup>325</sup> Was als authentisch gelten soll, wird jedoch Dank der theatralischen gestellten Eröffnungssequenz seiner Glaubwürdig-

---

<sup>323</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:14:05 ff.

<sup>324</sup>vgl. Obermeyer 2002, 00:00:01 ff.

<sup>325</sup>vgl. Obermeyer 2002, 00:00:40 ff.

keit beraubt, stammen doch Sätze wie *„I was once told by a commanding officer it's not a question of if you go to combat. It's a question of when“*.<sup>326</sup> vermutlich aus der Feder eines Drehbuchschreibers, was durch das durchbrechen der vierten Wand, also dem direkten Ansprechen des Zuschauers (*„And you have to ask yourself will you be prepared.“*<sup>327</sup>) als umso wahrscheinlicher gilt. Entlarvend für den vornehmlich rekrutierenden Charakter des Films, der durch plumpe Appelle an das Nationalgefühl bzw. den Schutz der Nation, in Verbindung mit der in Top-Gun-Manier verherrlichten Technik besonders versucht die Jugend zu vereinnahmen, wird anhand folgender Äußerungen deutlich: *„My job is to defend my country and there's nothing I can say or do that would make me prouder [..]“*<sup>328</sup> sagt eine junge Soldatin und auch die höheren Ränge bestätigen die gute Arbeit die sie und ihre Altersgenossen leisten:

*„People who say that American kids are not tough have not seen my marines fight [..]“*<sup>329</sup> oder auch *„They work 12, 14, 16, 18 hours per a day [..] and they do it with a smile on their face. They want to do stuff that's important for their country.“*<sup>330</sup> Und *„People worry about the youth of America. I don't, because I see the very best every day.“*<sup>331</sup>

Kein Zweifel also, dass Amerikas Jugend in der Armee gut aufgehoben ist. Obwohl auf diese Weise die Intention des Films ohne jedwede Verschleiерung deutlich wird, wehrt sich Lance O'Connor der Produzent des Films gegen den Vorwurf der Propaganda.

*„Propaganda wird gemacht um etwas zu erreichen, aber dieser Film berichtet über etwas das geschehen ist und will das Publikum zu nichts bewegen.*

---

<sup>326</sup>Obermeyer 2002, 00:00:32 ff.

<sup>327</sup>Obermeyer 2002, 00:00:38 ff.

<sup>328</sup>Obermeyer 2002, 00:02:08 ff.

<sup>329</sup>Obermeyer 2002, 00:01:32 ff.

<sup>330</sup>Obermeyer 2002, 00:01:52 ff.

<sup>331</sup>Obermeyer 2002, 00:02:21 ff.

[...] *Das Ziel ist es ihn allen Amerikanern zu zeigen. Die Botschaft lautet: Wir verteidigen in Übersee euer Recht auf freie Meinungsäußerung.*<sup>332</sup>

Eine Botschaft die bereits ein Jahr und einen Krieg später erneut über die Leinwand flimmerte. *Operation Iraqi Freedom* (2003) war in gleicher Weise produziert worden, verlegte seinen Hauptaspekt aber auf die Befreiung des irakischen Volkes, was anhand von Interviews, lachenden irakischen Kindern und dem wohl inszenierten Sturz der Saddam-Statue anschaulich visualisiert wird.<sup>333</sup> In diesem Rahmen wird besonders die Bedeutung der Marines hervorgehoben, die in harten Häuserkämpfen ihr Leben aufs Spiel setzen um das irakische Volk von dem Schrecken des einst von den Vereinigten Staaten selbst eingesetzten Regimes<sup>334</sup> zu befreien. Dabei kommen auch vermehrt Kampfszenen zum Einsatz, wobei das eigentliche Töten und Sterben, wie schon beim Vorgänger, vom Aufflammen gigantischer Feuerbälle verdeckt wird.<sup>335</sup> Um dem so anonymen Feind dennoch ein Gesicht zu geben, müssen Bilder von Saddam und maskierten islamischen Kämpfern aus dem irakischen Staatsfernsehen erhalten<sup>336</sup>, die im direkten Kontrast zu den jubelnden befreiten irakischen Zivilisten stehen, die die US-Marines zum Teil sogar mit Blumen begrüßen<sup>337</sup>, was von ihnen mit Kommentaren wie „[...] *you have tears in your eyes, because you see they're so happy*[...]“<sup>338</sup> ausreichend honoriert wird. Wie schon der Vorgänger so war auch der zweite Trailer ausschließlich von den Soldaten selbst gedreht worden<sup>339</sup>, was angesichts der hohen Qualität der Aufnahmen, die in ihrer Führung und Bildkomposition teilweise deutlich Spielfilmqualitäten erreichen, doch verwundern mag. O'Connors Konzept war es dem Krieg ein authentisches Gesicht zu geben, weshalb er 20 Soldaten mit Kameras aus-

---

<sup>332</sup>Ronai/Pacull 2004, 01:15:47 ff.

<sup>333</sup>vgl. Obermeyer 2003, 00:03:03 ff.

<sup>334</sup>vgl. Andreas 2004, 22

<sup>335</sup>vgl. Obermeyer 2003, 00:01:50 ff.

<sup>336</sup>vgl. Obermeyer 2003, 00:00:44 ff.

<sup>337</sup>vgl. Obermeyer 2003, 00:03:23 ff.

<sup>338</sup>vgl. Obermeyer 2003, 00:03:24 ff.

<sup>339</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:14:53 ff.

stattete mit dem Auftrag das Frontgeschehen mit dem bestmöglichen visuellen Inhalt sowohl im Bildvordergrund als auch Hintergrund aufzunehmen.<sup>340</sup> Ein Konzept das auch an anderer Stelle seine Nachahmer fand. Jerry Bruckheimer, einer von Hollywoods erfolgreichsten Produzenten und Spezialist auf dem Gebiet filmisch-militärischer Zusammenarbeit (u. a. bei *Pearl Harbor* (2001)), produzierte ein ganz ähnliches Konzept, das sich jedoch nicht auf einen Trailer von wenigen Minuten Länge beschränkte. Bei *Profiles from the Frontline* wurden Kameramänner in die Einheiten der US Special Operation Forces integriert und dokumentierten die Einsätze und den Alltag an der Front und machten daraus eine ganze Serie, die ab dem 27. Februar 2003 auf ABC den Zuschauern den Krieg so nah wie möglich brachte.<sup>341</sup> Ein Vorgehen das bei den Vertretern der regulären Medien auf Kritik stieß, war ihnen doch der Zugang zu den hier dokumentierten Frontabschnitten verwehrt worden.<sup>342</sup> Ähnlich wie schon bei den beiden Kriegstrailern, so beschränkte sich auch hier die Darstellung der Kämpfe auf ferne Explosionen und dem Abfeuern von Maschinengewehren, ohne dass der Feind als Person jemals Gestalt annahm<sup>343</sup>.

Während der amerikanische Afghanistankrieg von den Filmproduzenten Hollywoods schlichtweg ignoriert wurde, so erlebte die Propaganda via Spielfilm durch den Irak-Krieg unerwartet neue Nahrung. Die „Rettung“ der jungen als vermisst geltenden US-Soldatin Jessica Lynch aus einem irakischen Krankenhaus wurde vom Militär als große Heldengeschichte verkauft. Lynch, deren Konvoi in einen irakischen Hinterhalt geraten sein soll, kämpfte, laut damaligen Medienberichten bis zur letzten Patrone ehe sie gefangen genommen und von den Irakern misshandelt wurde.<sup>344</sup> Ihre „Befreiung“ durch eine Kommandoaktion der Marines und ihre anschließenden Auftritte vor nationaler und internationaler Presse bildeten die Krönung einer Geschichte die Hollywood und Militär sofort als günstige Gelegenheit

---

<sup>340</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:15:17 ff.

<sup>341</sup>vgl. Erickson (b) 2009, zugegriffen am 15. Juli 2009, o. S.

<sup>342</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:30:05 ff.

<sup>343</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:31:27 ff.

<sup>344</sup>vgl. Schmidt/Loeb 2003, A 01

für kriegsunterstützende Propaganda zu nutzen wussten. Noch im gleichen Jahr wurde ein TV-Film zum Thema realisiert, der das von Militär und Medien in den Folgemonaten geschaffene Heldenideal manifestieren sollte. Mit Jessica Lynch hatte der Krieg endlich ein Gesicht bekommen auf das Öffentlichkeit und Militär ihre nationalen Sehnsüchte projizieren und mit ihr eine Identifikationsfigur schaffen konnten. Die junge Frau aus einfachen Verhältnissen, die durch Erfüllung ihrer Vaterlandspflicht zur Heldin wurde, galt nun als Musterbeispiel für Tapferkeit und Wagemut der Soldaten an der Front, was im Film auch deutlich zum Ausdruck kommen sollte. Da Recherchen der Washington Post und der BBC aber die offizielle Version der Geschichte in Zweifel zogen<sup>345</sup>, bemühten sich die Macher von *Saving Jessica Lynch* (2003) neben der offiziellen Version auch die neuesten Enthüllungen zu berücksichtigen<sup>346</sup>, die von Lynch selbst in einem Interview am 11. November 2003, zwei Tage nach der Erstaussstrahlung des Films, weitestgehend bestätigt wurden<sup>347</sup>. Eine Klarstellung die jedoch zu spät kam und daher der propagandistischen Wirkung des Films keinen Abbruch getan haben dürfte. Der Film, der sich durch den Einsatz dokumentarischer Handkamera im Stil von *Black Hawk Down* (2001) während der Kampfszenen um eine gewisse Authentizität bemüht, zeigt die Soldatin mehr als Mensch denn als Heldin, die, wie von ihr selbst bestätigt<sup>348</sup>, während des Angriffs keinen Schuss abfeuert und aufgrund des von ihr bestätigten Auffahrunfalls ins Koma fällt. Der von den Medien beschriebene Kampf bis zur letzten Patrone fällt daher ihren Kameraden zu, die den Irakern schwerste Verluste zufügen, am Ende aus Munitionsmangel aber kapitulieren müssen. Der Tod der 11 auf US-Seite gefallenen Soldaten wird nicht gezeigt, bzw. durch den Beschuss eines Truppentransporters mit einer Panzerfaust und der anschließenden MG-Salve eines Irakers in die Fahrerkabine allenfalls

---

<sup>345</sup>vgl. Kampfner 2003, zugegriffen am 16. Juli 2009, o. S. und Richburg 2003, A 17

<sup>346</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:01:59 ff.

<sup>347</sup>vgl. Pitzke 2003, zugegriffen am 16. Juli 2009, o. S.

<sup>348</sup>vgl. Pitzke 2003, zugegriffen am 16. Juli 2009, o. S.

angedeutet.<sup>349</sup> Um die Grausamkeit des irakischen Regimes hervorzuheben, bestand das Militär auf der, zumindest in Form einer Ohrfeige abgemilderten Misshandlung von Lynch im Krankenhaus, welches im Gegensatz zur Realität als geheimes Foltergefängnis und Kommandobasis der irakischen Miliz fungiert.<sup>350</sup> Ein sinnloses Massaker an der Zivilbevölkerung aufgrund falscher Papiere unterstreicht den Eindruck, dass es hier um ein Volk geht, das von einer kleinen grausamen Machtelite befreit werden muss, was mit dem humanen Vorgehen der US-Armee (Verschonung eines irakischen Soldaten beim Einmarsch in Nasiriyya unter Verweis auf die Rules of Engagement) und dem grundsätzlich guten Charakter der irakischen Bevölkerung (der junge Iraker Mohammed weiß, dass die USA sie nur befreien wollen und verrät ihnen Lynchs Aufenthaltsort; zum Dank wird er mit seiner Familie von US-Truppen in Sicherheit gebracht) geschickt kontrastiert wird.<sup>351</sup> Nach der geglückten Befreiung und Lynchs Wiedervereinigung mit Freunden und Familie erfolgt im Abspann ein Hinweis auf das genaue Datum des Hinterhalts von Nasiriyya, sowie eine Liste der Namen der im Rahmen der Kampfhandlungen gefallenen Soldaten. Außerdem wird über die Emigration des Informanten und seiner Familie aufgeklärt, wodurch der dokumentarische Anspruch des Films verstärkt und der Zuschauer vom Wahrheitsgehalt der vermittelten Inhalte überzeugt wird.<sup>352</sup> Dies unterstützte die vom Militär gewollte Meinungsbildung, werden auf diese Weise doch die hintergründig ökonomischen Interessen durch die Betonung der Befreiung des irakischen Volkes verdeckt und die Öffentlichkeit und Soldaten vom rein humanitären Aspekt der Mission überzeugt.

Wie die aufgezeigten Beispiele belegen, kann die gezielte Nutzung von Film und Kino im Rahmen der Außenpolitik bereits auf eine lange Tradition zurückblicken. Daher ist anzunehmen, dass auch in künftigen Konflikten diese unheilvolle Wechselbeziehung weiterbestehen bleiben wird.

---

<sup>349</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

<sup>350</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

<sup>351</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

<sup>352</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

## **5. Stilmittel des US-Kriegsfilms – angewandte Prinzipien der Kriegspropaganda**

Im Rahmen der langjährigen Zusammenarbeit von Pentagon und Filmindustrie hat sich ein festes Instrumentarium stilbildender Elemente herausgebildet, welche die propagandistische Absicht der Filme unterstützen und in deren Rahmen eine Vielzahl der von Anne Morelli benannten Prinzipien der klassischen Kriegspropaganda (siehe 2.) zum Einsatz kommen. Im Vorfeld der nachfolgenden Betrachtungen bleibt darauf hinzuweisen, dass sich die dargestellten Ergebnisse auf filmische Analysen des Autors berufen und damit keinen Anspruch auf allgemeine Gültig- oder auch Vollständigkeit erheben können.

### **5.1 Heroisierung und Idealisierung**

Viele Filme die, unabhängig ihrer formalen Intention, den Zuschauer auch über einen längeren Zeitraum fesseln möchten bedienen sich im Rahmen dieser Zielsetzung 3 wesentlicher Grundelemente: Ein Held mit einem Ziel, ein Konflikt und ein Kontrahent. Eine Grundstruktur die gerade im Kriegsfilm oft als obligat erscheint und über die sich nur wenige Produktionen hinaus entwickeln, was vor allem dem propagandistischen Ansinnen geschuldet bleibt, welches mit seinen stilbildenden Elementen das vorhandene Handlungs- und Anspruchsvakuum auszufüllen hat. Dabei spielt die Figur des Helden eine zentrale Rolle. Er ist die Person die der Zuschauer durch Höhen und Tiefen der Dramaturgie begleiten wird, die ihm einen Identifikationspunkt bietet und von der er im besten Fall noch etwas Lernen kann. Der Anspruch der Vorbildfunktion ist hier von besonderer Bedeutung und für den unterschwellig erzieherischen Charakter vieler vom US-Militär geförderter Produktionen kennzeichnend. Bei der Gestaltung dieses Vorbilds bleiben Pentagon und Filmemacher meist dem klassischen Heldenideal verhaftet, welches sie geschickt mit den für die US-Gesellschaft und das

Militär gängigen Norm- und Wertvorstellungen und der durch den Staat propagierten Ideologie (Gerechtigkeit, Freiheit, Demokratie) aufladen.

Laut Definition ist ein Held eine zumeist männliche Person mit herausragenden körperlichen und/oder geistigen Fähigkeiten, die sie zu herausragenden Leistungen und Taten befähigen, die ihm die Anerkennung anderer Menschen, sogenannten Heldenruhm, einbringen<sup>353</sup>. Beim Vollbringen seiner Taten steht der Held meist im Gegensatz zu einem Kontrahenten und ist bereit sein Ziel vollkommen uneigennützig, unter Gefährdung, notfalls auch Hingabe des eigenen Lebens in vorbildlicher Weise zu verfolgen und sich dafür aufzuopfern.<sup>354</sup>

Im Rahmen von US-Kriegsfilmen wird diese Rolle stets von einem Soldaten (häufig Angehörige der Marines (siehe Joe Enders (Nicolas Cage) in *Windtalkers* (2002) oder einer Spezialeinheit (siehe Leutnant Waters (Bruce Willis) in *Tears of the sun* (2003)) oder einer Person mit militärischem Hintergrund (siehe US-Präsident James Marshall (Harrison Ford) in *Air Force One* (1997)) ausgefüllt, der sich durch Pflichtbewusstsein, Opferbereitschaft, herausragende kämpferisch-strategische Fähigkeiten (einhergehend mit Unverwundbarkeit), Vaterlandsliebe und Hilfsbereitschaft auszeichnet. Im Privatleben ist er oft ein liebender Familienvater und zuweilen auch religiös. Ein Musterbeispiel das nahezu alle der genannten Eigenschaften aufweist ist im 2002 veröffentlichten Spätvietnamkriegsfilm *We were soldiers* (2002) anzutreffen. Mel Gibson spielt hier den aufrechten Colonel Harold Moore, der seine Männer im Verlauf der Handlung in die erste große Schlacht des Vietnamkrieges führt. Bereits bei seinem ersten Auftreten werden er, seine Frau und seinen Kinder (er fährt mit seiner Familie, ein Lied singend im Auto, seine Frau an seine Schulter gelehnt, die Kinder fröhlich auf der Rückbank) als Idealbild der amerikanischen Mittelstandsfamilie inszeniert<sup>355</sup>. Er der stramme Soldat und liebende Familienvater mit seiner hübschen, stets verständnisvollen Frau und einem Stall drolliger, ihn

---

<sup>353</sup>vgl. SieBot/Numbo3-bot/€pa 2009, zugegriffen am 19. Juli 2009, o. S.

<sup>354</sup>vgl. SieBot/Numbo3-bot/€pa 2009, zugegriffen am 19. Juli 2009, o. S.

<sup>355</sup>vgl. Wallace 2002, 00:04:46 ff.

liebender Kinder, verweisen auf den hohen Wert der Familie und prägen somit eine perfekte Abbildung des durch die christlich geprägten gesellschaftlichen Wertvorstellungen propagierten Ideals. Eine Vorbildfunktion die auch durch ehemalige Soldaten ausgefüllt werden kann, wie die Darstellung des Präsidenten und seiner Familie in Wolfgang Petersens *Air Force One* (1997) beweist. James Marshall, Vietnamveteran und US-Präsident hat wie Moore eine liebevolle Frau und eine brave Tochter, die beide zu ihm halten und mit denen er ebenfalls dem Idealbild der glücklichen Familie entspricht<sup>356</sup>.

Um in diesem Zusammenhang das Bild des amerikanischen Soldaten als moralisch integren Familienvater und Ehemann abzurunden, wird ihm in einigen Fällen auch ein tiefer Bezug zur Religion gegeben, was dem Zuschauer Anstand und Gottesfurcht des Militärs vermittelt. Dies wird besonders erneut an Colonel Moore deutlich, dessen kriegerisches Handwerk eigentlich im Gegensatz zu seiner Religiösität stehen müsste (5. Gebot: Du sollst nicht töten), was ihn jedoch nicht davon abhält mit Inbrunst mit seinen Kindern und Soldaten zu beten<sup>357</sup>.

In direkter Verknüpfung zum Glauben des Helden an Gott ist auch der Glaube an sein Land zu sehen. In *We were soldiers* (2002) erweist sich Moore als braver Patriot, was sich unter anderem in der Erwähnung früherer Kampfeinsätze widerspiegelt, in denen er seine Pflicht fürs Vaterland bereits erfüllt hat<sup>358</sup>. Auch unter seinen Männern findet sich wahrer Patriotengeist. Als Herrick, einer seiner Männer, von einer Kugel getroffen im vietnamesischen Hochland stirbt, sind seine letzten Worte „Ich bin froh für mein Land zu sterben“, ehe er in einem letzten klaren Moment den obligatorischen Liebesgruß an seine Frau ausrichtet<sup>359</sup>.

Dass Patriotismus aber nicht nur Sache von bereits ausgewachsenen Soldaten ist, sondern auch von solchen die es werden wollen, zeigt sich im Film *Pearl Harbor* (2001). Die beiden späteren Helden Rafe und Danny, wissen

---

<sup>356</sup>vgl. Petersen 1997, o. T.

<sup>357</sup>vgl. Wallace 2002, 00:12:43 ff. und 00:22:39 ff.

<sup>358</sup>vgl. Wallace 2002, 00:04:35 ff.

<sup>359</sup>vgl. Wallace 2002, 00:46:54 ff.

bereits im Kindesalter beim Nachspielen von Luftkämpfen des Ersten Weltkriegs, wofür sie in den Krieg ziehen: „Für die Freiheit!“ „Für Amerika!“, was schließlich auch in ihrer späteren freiwilligen Meldung zur Vergeltungsaktion gegen Japan zum Ausdruck kommt<sup>360</sup>. Eine Aufgabe zu deren Erfüllung es besonderer Fähigkeiten bedarf und die im Rahmen der Heroisierung insbesondere in Form von herausragenden kämpferischen und strategischen Fähigkeiten zum Ausdruck kommen. Im Fall von Rafe und Danny, wie auch von Maverick, der Heldengestalt aus *Top Gun* (1986), äußert sich dies in ihrem phänomenalen fliegerischen Können. Rafe und Danny gelingt es mittels eines wagemutigen Manövers das sie bereits während ihrer Ausbildungszeit mehrmals geflogen hatten, während des Angriffs auf Pearl Harbor eine Reihe japanischer Maschinen ineinander rasen zu lassen<sup>361</sup>. Maverick hingegen entwickelte während seiner Ausbildung ein Manöver mit dem er durch radikales Abbremsen bei gleichzeitigem Hochziehen der Maschine einen Verfolger unter sich durchrasen lassen und sich dann selbst hinter ihn setzen konnte<sup>362</sup>. Dieses Manöver hilft ihm einen Luftkampf mit mehreren russischen MiGs erfolgreich zu beenden<sup>363</sup>.

Doch nicht nur die Airforce, auch die Bodentruppen sind in der filmischen Fiktion mit herausragenden Fähigkeiten gesegnet, wie erneut einmal Colonel Moore (*We were soldiers* (2002)) beweist. Während im Vorspann des Films noch französische Einheiten von den gut getarnten Vietnamesen überrannt werden, so gelingt es Moore den Gegner genauestens zu analysieren und sämtliche taktischen Schritte seines vietnamesischen Kontrahenten vorzusehen<sup>364</sup>. In diesem Rahmen zeigt sich bei allen drei Beispielen ein weiteres Merkmal militärischer Heldengestalten, durch dessen Einsatz auch häufig das 7. Prinzip der Kriegspropaganda (Maximale Feindvernichtung bei minimalen Eigenverlusten) zur Anwendung kommt: Die scheinbare Unverwundbarkeit. Obwohl Danny und Rafe sich mehrmals im

---

<sup>360</sup>vgl. Bay 2001, 00:01:21 ff. und 02:16:16 ff.

<sup>361</sup>vgl. Bay 2001, 00:05:06 ff. und 01:50:54 ff.

<sup>362</sup>vgl. Scott (a) 1986, 00:30:05 ff.

<sup>363</sup>vgl. Scott (a) 1986. 01:34:46 ff.

<sup>364</sup>vgl. Wallace 2002, 00:25:21 ff. und 00:50:43 ff.

perfekten Schussfeld der feindlichen Maschinen befinden, gelingt es diesen nicht sie vom Himmel zu holen<sup>365</sup>. Ganz ähnlich verläuft dies auch bei Maverick und seinen Kameraden, wobei hier tatsächlich auch Treffer vom Feind gelandet werden, die von einer Ausnahme abgesehen, jedoch keinerlei Auswirkung auf die Piloten oder die Flugtüchtigkeit der Maschinen haben<sup>366</sup>. Als Devise gilt: Egal wie überlegen Anzahl, Stärke und Technologie des Gegners auch immer sein mögen, ein amerikanischer Held ist nahezu kugelsicher. So ist es kein Problem für Colonel Moore (*We were soldiers* (2002)) als einziger aufrecht über das Schlachtfeld zu wandeln und von einem Streifschuss abgesehen, nicht verletzbar mit nur eine Salve gleich zwei feindliche Kämpfer treffsicher auszuschalten.<sup>367</sup> In ganz ähnlicher Weise erfolgreich erweist sich auch der Kampf der bei *Saving Jessica Lynch* (2003) in einen Hinterhalt geratenen Einheit. Obwohl weit in der Unterzahl gelingt es ihnen dem nahezu flächendeckenden irakischen Kugelhagel zu entgehen, wohingegen fast jede ihrer eigenen Salven sitzt und den Gegnern schwere Verluste zufügt. Einzig der Mangel an Munition, ein Unfall und eine einzelne Verwundung scheint sie hier am sonst sicheren Sieg zu hindern.<sup>368</sup> Mit Ausnahme von Pearl Harbor, sterben in den genannten Produktionen jeweils mehr Gegner als US-Einheiten, womit sich das 7. von Morelli aufgezeigte Prinzip der Kriegspropaganda ( Maximale Feindvernichtung bei minimalen Eigenverlusten) erfüllt sieht.

Trotz der herausragenden Fähigkeiten im Kampf und der weitgehenden Unverwundbarkeit, so kommt auch der Held in einigen Fällen auf wohl kalkulierte Weise zu Tode. Ganz im Sinne seiner Vorbildfunktion geschieht dies nicht nur zufällig durch die bloße Feindeinwirkung im Feld, sondern erfüllt einen Zweck in dessen Rahmen sich der Held für ein höheres Ziel aufopfert. Ein Paradebeispiel eines solchen Todes zeigt der Film *Pearl Harbor* (2001). Nach dem erfolgreichem Bombardements Tokios müssen die beiden Piloten Danny und Rafe ihre Bomber mangels Sprit auf japanischem

---

<sup>365</sup>vgl. Bay 2001, 01:48:36 ff.

<sup>366</sup>vgl. Scott (a) 1986, 01:32:57 ff.

<sup>367</sup>vgl. Wallace 2002, 00:45:27 ff.

<sup>368</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

Territorium notlanden. Als sie von einer Patrouille aufgegriffen werden, zieht Rafe einen Revolver aus den Trümmern seiner Maschine und versucht einen Befreiungsschlag. Als die Munition zur Neige geht und ein Japaner auf ihn anlegt wirft sich sein, inzwischen unter ein Joch gezwungener Freund Danny dazwischen und opfert sich um Rafes Leben zu retten.<sup>369</sup> Auch in *Windtalkers* (2002) wird der Zuschauer Zeuge eines eindrucksvollen Selbstopfers: Der von Japanern Gefangene Navajo-Indianer und Codefunker Charlie Whitehorse gibt dem Marine Joe Enders zu verstehen ihn zu töten, da er sonst Gefahr laufe unter der Folter den Code zu verraten und damit das Leben seiner Kameraden zu gefährden. Trotz größten Widerstrebens überwindet sich Enders und tötet ihn und die Japaner mit einer Handgranate.<sup>370</sup> Ein Beispiel eiserner Pflichterfüllung das eine weitere wesentliche Eigenschaft des amerikanischen Helden veranschaulicht: Die Pflichterfüllung bis zum letzten Atemzug. Herrick, der in *We were soldiers* (2002) mit nationalem Pathos sein Leben aushaucht, ist zuvor besonders daran gelegen, dass dem Feind die Signalcodes nicht in die Hände fallen, was ihm einer seiner Kameraden, in die Hand verspricht<sup>371</sup> und auch in *Pearl Harbor* (2001) muss Captain Bennion unbedingt noch letzte Anweisungen bezüglich seiner Nachfolge geben, ehe er guten Gewissens die Augen schließen kann<sup>372</sup>.

Um zu verdeutlichen, dass es sich bei US-Soldaten trotz ihres eisernen Pflichtbewusstseins nicht um gefühlskalte Befehlsempfänger handelt, wird im Rahmen der Heroisierung auch deren humanitärer Charakter in Form von Hilfsbereitschaft gegenüber Zivilisten betont. In *Windtalkers* (2002) verdeutlicht sich dies anhand der Marines Joe Enders und Chik. Enders gibt einem kranken japanischen Kind ein Schmerzmittel und Chik lässt die Tränen eines kleinen Mädchens durch ein Stück Schokolade versiegen und schützt sie mit seinem Körper als japanische Truppen ihr Dorf angreifen<sup>373</sup>.

---

<sup>369</sup>vgl. Bay 2001, 02:38:45 ff.

<sup>370</sup>vgl. Woo 2002, 01:26:31 ff.

<sup>371</sup>vgl. Wallace 2002, 00:46:44 ff.

<sup>372</sup>vgl. Bay 2001, 01:30:01 ff.

<sup>373</sup>vgl. Woo 2002, 01:17:09 ff. und 01:23:24 ff.

In ganz ähnlicher Weise agieren auch die Männer von Leutnant Waters Einheit (*Tears of the sun* (2003)). Sie beginnen ihre Lebensmittel mit den Flüchtlingen zu teilen, als sie deren unzureichende Nahrung sehen<sup>374</sup>.

Zweck dieser gezielten Heroisierungsmaßnahmen ist es beim Zuschauer das Bild des US-Soldaten als das eines durchweg positiven und kämpferisch überlegenen Helden im Gedächtnis zu verankern, an dem man sich aufgrund seines vorbildlichen Handelns orientieren soll. Direkt damit verknüpft ist natürlich der den meisten Hollywood-Pentagon-Kooperationen zugrunde liegende Rekrutierungsgedanke, wonach der Film junge Männer und Frauen für den Dienst an der Waffe begeistern soll.

## 5.2 Geschichtsfälschung und Relativierung

Obwohl sich das Militär wie bereits unter 3.3 erwähnt im Rahmen seiner eigenen Richtlinien dazu verpflichtet hat nur solche Produktionen zu unterstützen, die das Militär in (historisch) korrekter Weise abbilden, so wurde doch das bewusste Ignorieren und Abändern historischer Tatsachen zugunsten des militärischen Erscheinungsbildes als stilbildendes Element der militärischen Propaganda kultiviert. Dabei geht das Militär in folgender Weise vor: Negativ zu beurteilender Fakten werden ausgelassen oder abgeändert, positives betont und zum Teil auch entgegen historischer Fakten vereinnahmt. Der vom Autoren bereits unter 3.5 im Rahmen von erfolgten Zensurmaßnahmen angeführte Film *Windtalkers* (2002) ist ein Beispiel für die erste Kategorie: Das Auslassen negativer historischer Tatsachen zum Zweck eines positiven militärischen Erscheinungsbildes. Trotz vorliegender Filmdokumente, auf die die Drehbuchautoren während ihrer Recherche stießen und die die Leichenschändung (Entfernen der Goldzähne) durch Angehörige des Marine-Corps während des Krieges gegen Japan belegen, durfte eine darauf basierende Szene keinen Eingang in das finale Drehbuch finden, um das im Rahmen der Propaganda zu vermittelnde positive Mili-

---

<sup>374</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:44:07 ff.

tär-Image zu bewahren<sup>375</sup>. Ein Grund der selbst das Ignorieren administrativer Dokumente zu rechtfertigen scheint, wie die Abmilderung des Tötungsbefehls an die Marines gegen die eigenen Navajo-Funker im Fall ihrer Gefangennahme beweist<sup>376</sup>. Obwohl Veteranen als auch der US-Kongress in einem offiziellen Schreiben aus dem Jahr 2000 die Existenz des Befehls ausdrücklich bestätigten, beließ man es im Film bei einer bloßen Implikation, um nicht den Eindruck zu erwecken in der Armee würde man gegebenenfalls aufgefordert die eigenen Männer zu töten<sup>377</sup>. Als ebenso historisch fehlerhaft erweist sich das im Rahmen der Heroisierung zur Schau gestellte gute Verhältnis zwischen US-Soldaten und japanischer Zivilbevölkerung. Die Bewohner von Saipan, dessen Eroberung im Film im wesentlichen dokumentiert wird, empfanden die Besetzung ihrer Heimat als persönliche Schande, weshalb sich viele Bewohner, darunter auch Frauen mit ihren Kindern zur Rettung ihrer Ehre über die Klippen der Insel in den Tod stürzten.<sup>378</sup> Fraglos ein Ereignis das sich so gar nicht in das Bild des amerikanischen Befreiers der Unterdrückten fügen will und daher weder in Drehbuch noch Film eine Erwähnung fand.

In ähnlich massiver Weise wollte das Militär auch im Polit-Thriller *Thirteen Days* (2000), der die Krise um sowjetische Mittelstreckenraketen auf Kuba 1962 thematisierte, historische Fakten unter den Tisch fallen lassen. Die Produzenten die an sich den Anspruch gestellt hatten so nah wie möglich an den historischen Fakten zu arbeiten, wollten die Unterstützung des Militärs in Anspruch nehmen, mussten aber schnell feststellen, dass sich beides nicht miteinander vereinbaren ließ.<sup>379</sup> Dem Militär missfiel die Darstellung des Verhältnisses von Militär und Kennedy-Administration, welches als äußerst gespannt bis feindselig charakterisiert wird. In diesem Zusammenhang nahmen die Verantwortlichen insbesondere an der Darstellung des damaligen Generalstabschefs der US Air Force General Curtis LeMay

---

<sup>375</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:59:53 ff.

<sup>376</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:24:46 ff.

<sup>377</sup>vgl. Mascaro/Barrere 2004, 00:24:29 ff.

<sup>378</sup>vgl. Stember/RedBot/LaaknorBot 2009, zugegriffen am 20. Juli 2009, o. S.

<sup>379</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:02:08 ff.

Anstoß. Der aufgrund seiner radikalen militärischen Vorstellungen berühmte wie berüchtigte General wurde hier als Befürworter eines massiven militärischen Vorgehens gegen Kuba dargestellt, was im Blick auf die damalige Lage mit größter Wahrscheinlichkeit den Dritten Weltkrieg zur Konsequenz gehabt hätte.<sup>380</sup> Die Produzenten rechtfertigten ihre Darstellung durch den Bezug auf Tondokumente der John F. Kennedy Library, die Kennedy selbst während der Krise aufzeichnen ließ und die eindeutig LeMays Haltung dokumentieren. Als schließlich auch noch der selbst in den Geschichtsbüchern verbriefte Abschuss eines amerikanischen U2-Aufklärers über Kuba am 27. Oktober 1962 in Frage gestellt wurde verzichteten die Produzenten auf eine Kooperation und realisierten ihr Projekt unter erschwerten Bedingungen.<sup>381</sup> Ein Schicksal das der nun schon mehrfach erwähnte Film *We were soldiers* (2002) nicht teilen musste. Der Film der die erste größere Kampfhandlung zwischen US-Truppen und der nordvietnamesischen Armee vom 14. bis 18. November 1965 im Ia-Drang-Tal thematisiert<sup>382</sup>, ist ein Beispiel der zweiten Kategorie: Der Vereinnahmung und Betonung historischer Begebenheiten. Obwohl der Kampf in der Tat zum Großteil von US-Truppen geführt wurde, deren Vorgehen, gemeinsam mit der Luftüberlegenheit der US-Airforce letztlich den Sieg brachte, so wird dennoch die Rolle Südvietnams hier großzügig übergangen. Dieses beteiligte sich nämlich mit sechs Fallschirmjäger-Bataillonen an der Schlacht und zwang Truppenteile des Gegners sich nach Kambodscha zurückzuziehen<sup>383</sup>. Das Vereinnahmen des Sieges als ausschließlich von Amerikanern erbrachte Leistung steigert in Verbindung mit dem äußerst erfolgreichen Vorgehen der Armee das Bild von Effektivität, Heldenmut und Opferbereitschaft der amerikanischen Soldaten, denen der Film ja auch ein Denkmal setzen will.

Eine historisch gesehen wesentliche dreistere Form der Vereinnahmung wird jedoch im 2000 produzierten Werk *U-571* praktiziert. Die eigentlich

---

<sup>380</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 01:02:08 ff.

<sup>381</sup>vgl. Robb 2004, 55 und Ronai/Pacull 2004, 01:07:59 ff.

<sup>382</sup>vgl. Woo 2002, o. S.

<sup>383</sup>vgl. Röst/Itti/Kalligraf 2009, zugegriffen am 20. Juli 2009, o. S.

durch den britischen Zerstörer HMS Bulldog vollbrachte erste Eroberung einer intakten deutschen Enigma-Schlüsselmaschine während des Zweiten Weltkriegs, wird hier kurzerhand im Rahmen eines fiktiven Enterkommandos gegen ein deutsches U-Boot den Amerikanern zugeschrieben<sup>384</sup>. Ein Umstand der gerade in England für Befremden sorgte<sup>385</sup>. Zwar erhebt der Film keinerlei historischen Anspruch und verweist auch im Abspann auf die wahren Hintergründe<sup>386</sup>. Trotzdem verleitet er weniger geschichtskundige Zuschauer dazu die historischen Begebenheiten falsch zu verinnerlichen und dieses Wissen möglicherweise auch falsch weiterzugeben. In seiner Ausrichtung auf das amerikanische Publikum, befriedigt er die patriotischen Erwartungen. Wir sind die Helden und haben Hitler besiegt! Das ist die Botschaft die die Amerikaner schon seit der Kriegsfilmwelle der 50er und 60er Jahre immer wieder zu hören bekommen. Die Eroberung der Enigma ist dann nur noch logischer Bestandteil und bedarf keiner kritischen Hinterfragung mehr. Dieser schon massive Eingriff in die Historie offenbart ein weiteres Merkmal des vom Militär geförderten Kriegskinos, welches Ausdruck des Bestrebens ist vergangene Niederlagen rückgängig zu machen: Die Relativierung der Geschichte. Der Vietnamkrieg war die größte militärische Niederlage die die Vereinigten Staaten je hinnehmen mussten und hat bis heute tiefe Wunden in der amerikanischen Gesellschaft hinterlassen.<sup>387</sup> In konservativen Kreisen hat sich die Meinung etabliert der Krieg sei zu gewinnen gewesen und Politik und Heimatfront hätten die Soldaten verraten. Eine amerikanische Dolchstoßlegende.<sup>388</sup> Ganz nach dem Motto „Aber die Schlachten haben wir gewonnen“ wird dieser Überzeugung im 2002 produzierten Werk *We were soldiers* Ausdruck verliehen. Mit dem heroischen und erfolgreichen Kampf von Colonel Moore und seinen Männern wird ein kleiner erfolgreicher Ausschnitt eines Krieges gezeigt, der den

---

<sup>384</sup>vgl. Sebag-Montefiore 2004, 149 ff. und Androl/Asdert/Tedu 2009, zugegriffen am 20. Juli 2009, o. S.

<sup>385</sup>vgl. Huster 2001, zugegriffen am 20. Juli 2009, o. S.

<sup>386</sup>vgl. Androl/Asdert/Tedu 2009, zugegriffen am 20. Juli 2009, o. S.

<sup>387</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:32:38 ff.

<sup>388</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:33:03 ff. und Bürger 2005, 245

Wahnsinn und das Grauen, wie es in Stones *Platoon* (1986) und Coppolas *Apocalypse Now* (1979) lebendig wird, nahezu ausblendet und stattdessen heldenhaft sterbende Patrioten zurücklässt<sup>389</sup>. Der klassische Vietnamfilm kritischer Prägung wird in sein Gegenteil verkehrt.

Ein weiteres amerikanisches Trauma das Hollywood ebenfalls in durchaus relativistischer Weise aufarbeitet ist der Schock von Pearl Harbor. Bereits 1980 wurde im abstrusen Szenario der Zeitreise eines Flugzeugträgers samt Besatzung im Film *The Final Countdown* der Wunsch deutlich den verheerenden Überfall Japans vom 7. Dezember 1941 rückgängig zu machen. Im Film landet ein moderner Flugzeugträger durch ein mysteriöses Unwetter im Jahr 1941 einen Tag vor dem Angriff der Japaner auf Pearl Harbor. Als dies der Besatzung bewusst wird und man durch die Rettung eines mit seiner Yacht auf See kreuzenden Senators vor zwei japanischen Flugzeugen ohnehin ins Zeitgeschehen eingegriffen hat, entschließt sich der Kommandant des Flugzeugträgers den japanischen Flottenverband anzugreifen und den Lauf der Geschichte zu verändern. Als der Senator durch eine Verkettung unglücklicher Umstände bei einer Helikopterexplosion ums Leben kommt, zieht erneut das mysteriöse Unwetter auf und bringt Flugzeugträger und Besatzung zurück in die Gegenwart noch ehe der Angriff verhindert werden konnte.<sup>390</sup>

2001 dann folgte mit *Pearl Harbor* eine weitere Bearbeitung des Themas. Zwar wird die Vernichtung des größten Teils der amerikanischen Pazifikflotte hier nicht beschönigt<sup>391</sup>, doch durch die Visualisierung der amerikanischen Reaktion in Form des Luftangriffs auf Tokyo<sup>392</sup> wird, in Verbindung mit dem Off-Text

---

<sup>389</sup>vgl. Wallace 2002, 00:46:54 ff.

<sup>390</sup>vgl. Taylor 1980, o. S.

<sup>391</sup>vgl. Bay 2001, 01:57:28 ff.

<sup>392</sup>vgl. Bay 2001, 02:30:51 ff.

*(„Der Zweite Weltkrieg begann für uns mit Pearl Harbor[...]. Amerika hat gelitten, aber auch an Stärke gewonnen [...]. Die Zeiten haben uns auf eine harte Probe gestellt und wir sind daran gewachsen“)<sup>393</sup>*

die letztlich positive Entwicklung Amerikas nach dem Überfall verdeutlicht und die Niederlage dieses einen Tages durch den Sieg im gesamten Krieg relativiert.

### **5.3 Entmenschlichung**

Ein weiteres stilbildendes Element militärischer Propaganda ist die Entmenschlichung des Feindes, in deren Rahmen das 3. (Dämonisierung<sup>394</sup>), 5. (Der Gegner ist grausam<sup>395</sup>) und 6. Prinzip (Der Feind ist hinterhältig<sup>396</sup>) der Kriegspropaganda zur Anwendung kommen. Sie hat das Ziel den Gegner durch die Verknüpfung mit negativen Komponenten, wie z. B. Sadismus und Kriegsverbrechen von der Normalform des durch allgemeine Wertvorstellungen geprägten Menschen soweit zu entfremden, sodass er zu diesen als nicht mehr zugehörig gilt. Daraus folgernd ist seine Beseitigung zur Sicherung des Allgemeinwohls aufgrund seiner gegen die Menschenwürde und die zivile Ordnung gerichteten Aktivitäten legitimiert. Da, wie bereits von Morelli aufgezeigt, ein feindlich gesinntes Volk oder eine Gruppe aufgrund ihrer kulturellen und individuellen Komplexität nur schwer einer breiten Öffentlichkeit als Feindbild vermittelt werden kann, bemüht man sich um eine Dämonisierung ihrer Führungspersönlichkeiten, deren negative Eigenschaften sich auf das ihnen unterstellte Kollektiv übertragen sollen.<sup>397</sup> Eine Vorgehensweise die auch im Rahmen der in der filmischen Propaganda praktizierten Entmenschlichung angewandt wird, wie sich anhand

---

<sup>393</sup>vgl. Bay 2001, 02:44:10 ff.

<sup>394</sup>vgl. Morelli 2004, 35 ff.

<sup>395</sup>vgl. Morelli 2004, 61 ff.

<sup>396</sup>vgl. Morelli 2004, 79 ff.

<sup>397</sup>vgl. Morelli 2004, 35 ff.

des von Antoine Fuqua produzierten Werks *Tears of the sun* (2003) und Peter Markles Film *Saving Jessica Lynch* (2003) belegen lässt. Bei Fuqua geschieht die Dämonisierung anhand der Rolle eines muslimischen Rebellenführers. Dieser ergötzt sich an dem Flehen eines um Gnade bittenden katholischen Geistlichen und dem Wimmern einer jungen Ordensschwester die er mit sichtlichem Genuss mittels einer Machete ermordet<sup>398</sup>. Auch im weiteren Verlauf des Films zeigt er keinerlei menschliche Gefühlsregung, sondern schickt während der Kampfhandlungen bei der Verfolgung einer christlichen Flüchtlingsgruppe seine Männer kalten Blickes in den Tod<sup>399</sup>. In ganz ähnlicher Form geschieht dies auch bei Markle. Hier gibt der Anführer einer Regierungsmiliz einem während einer völlig willkürlichen Passkontrolle festgesetzten Mann die Möglichkeit zu gehen. Als dieser jedoch davon rennt, reißt der Anführer seine Waffe hoch und tötet ihn durch einen gezielten Schuss in den Rücken.<sup>400</sup> Ein Verhalten das neben dem dämonischen Charakters des Irakers noch eine weitere Eigenschaft betont, die feindlichen Schergen im Rahmen der Entmenschlichung immer wieder auszeichnet: Der Aspekt der Hinterlist. In Markles Film ein Merkmal das auch die anderen irakischen Kämpfer aufweisen, die nicht nur die amerikanischen Einheit in einen Hinterhalt locken, sondern auch während des Gefechts „unfair“ gegen sie agieren. So wirft sich einer der Kämpfer zu Boden und schießt einer Soldatin die hinter einem Wagen Deckung gesucht hat in die Beine und verwundet sie schwer.<sup>401</sup> Eine unentdeckte Attacke wie sie durchaus auch von US-Truppen durchgeführt wird. In *Tears of the sun* (2003) beispielsweise existiert eine Szene in der feindliche Einheiten aus dem Hinterhalt mittels eines Präzisionsgewehrs liquidiert werden<sup>402</sup>. Ein Vorgehen, dass den Amerikanern jedoch, nicht als Hinterlist angerechnet werden kann, da sie in ihrer heroischen Darstellung nicht mit negativen Eigenschaften belastet sind und durch Beseitigung der Entmenschlichten die

---

<sup>398</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:30:04 ff.

<sup>399</sup>vgl. Fuqua 2003, 01:33:08 ff.

<sup>400</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

<sup>401</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

<sup>402</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:51:33 ff.

zivile Ordnung wieder herzustellen versuchen. Ein Anliegen das die Japaner in *Pearl Harbor* (2001) nicht für sich beanspruchen können. Denn obwohl Japan auf diplomatischer Ebene den Willen zum Frieden bekundet, erfolgt ohne Vorwarnung der vernichtende Angriff und Amerika wird auf deutliche Weise getäuscht<sup>403</sup>.

Auch in älteren Kriegsfilmern findet die Hinterlist ihre Anwendung. Bei John Waynes Film *The Green Berets* (1968) bauen die Vietnamesen perfide Todesfallen und sorgen dafür dass ein tapferer Soldat sein Ende an einer mit Dornen gespickten Wand findet, womit das eigene hinterhältige Vorgehen der US-Truppen (Liquidierung zweier Vietnamesen mittels Präzisionsgewehr) schon wieder als gerechtfertigt erscheint<sup>404</sup>. Wie durch die in diesem Film gezeigte Todesfalle deutlich wird zeichnet sich der Gegner auch noch durch eine weitere wesentliche Eigenschaft aus, die ihn vom vernunftbegabten und humanen Menschenbild distanzieren soll: Grausamkeit. Bei *The Green Berets* (1968) äußert sich dies neben den Fallen vor allem in dem verhältnismäßig dezent inszenierten Folgen eines Massakers in einem vietnamesischen Dorf, der assoziierten Vergewaltigung und Ermordung eines kleinen Mädchens, wie auch Colonel Kirbys Bericht über andere Verbrechen des Vietcong (Vergewaltigung und Totschlag einer Frau vor den Augen ihres Mannes)<sup>405</sup>. Ein Aspekt der auch in *We were soldiers* (2002) zum Ausdruck kommt, obwohl sich Randall Wallace insgesamt um ein vergleichsweise differenziertes Bild des Vietcong bemüht. Nachdem im Vorspann eine französische Infanterie-Einheit durch vietnamesische Truppen bereits vernichtend geschlagen wurde ordnet deren Kommandant an die überlebenden verwundeten Soldaten zu töten. Ein Befehl dem seine Männer ohne sichtbare Gefühlsregung Folge leisten und damit dem Zuschauer die Kaltblütigkeit des Gegners deutlich vor Augen führen.<sup>406</sup> Während dies hier noch in verhältnismäßig abgemilderter Form mittels des Blicks in einen Mündungslauf, ein kurzes Aufflammen und eine Schwarzblende visualisiert

---

<sup>403</sup>vgl. Bay 2001, 02:02:03 ff.

<sup>404</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

<sup>405</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

<sup>406</sup>vgl. Wallace 2002, 00:03:09 ff.

wird, so zeigt sich Antoine Fuqua in *Tears of the sun* (2003) wesentlich weniger zurückhaltend. Vom Feind verstümmelte Opfer in einem Krankensaal<sup>407</sup>, eine niedergebrannte Missionsstation, übersät mit Leichen und blutgefärbtem Wasser am Ufer<sup>408</sup> („[...] darüber hinaus töten die [...] Milizen jeden der in eine andere Kirche geht.“<sup>409</sup>), ein Vergewaltigungsopfer mit ermordetem Kind und abgeschnittener Brust<sup>410</sup> („[...] damit sie nie wieder ihre Babys stillen können“<sup>411</sup>) und eine ethnische Säuberungen in einem Dorf<sup>412</sup> zeigen in drastischen und detailreichen Bildern das ganze Ausmaß menschlicher Brutalität und Perversion. Der Anblick fehlender Gliedmaßen, wie auch der bereits erwähnte Einsatz von Macheten lassen beim Zuschauer Erinnerungen an den Völkermord in Ruanda 1994 wach werden und verstärken somit die Entmenschlichung der im Film für diese Taten verantwortlichen muslimischen Rebellen<sup>413</sup>. Auch in *Saving Jessica Lynch* (2003) offenbart sich der Feind durch ausgesuchte Brutalität. Milizen des den USA verhassten Regimes von Saddam Hussein schleifen hier eine tote Frau hinter einem Jeep durch die Straßen der Stadt und begehen ein sinnloses Massaker an der Zivilbevölkerung, womit sie aufs Deutlichste gegen gängige Wert- und Moralvorstellungen verstoßen<sup>414</sup>.

Die Brandmarkung des Feindes zum grausamen Barbaren enthebt ihn seines menschlichen Status, was seiner Deklaration zum Feind und das Ziel seiner Beseitigung legitimiert und die Hemmschwelle zu deren Durchführung in den eigenen Reihen herabsetzt.

---

<sup>407</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:08:30 ff.

<sup>408</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:35:27 ff.

<sup>409</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:04:39 ff.

<sup>410</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:59:00 ff.

<sup>411</sup>vgl. Fuqua 2003, 01:01:14 ff.

<sup>412</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:49:48 ff.

<sup>413</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:08:34 ff. und 00:30:07 ff.

<sup>414</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

## 5.4 Instrumentalisierung von Religion und Idealen

Ein ebenfalls kennzeichnendes Stilmittel der filmisch-militärischen Propaganda ist die häufige Instrumentalisierung von Religion. Wie von Morelli in Form des 9. Prinzips der Kriegspropaganda formuliert, dient diese zumeist dazu die Heiligkeit und damit die Gerechtigkeit einer militärischen Mission zu betonen und etwaige moralische Bedenken der Soldaten zu zerstreuen.<sup>415</sup> Eine Szene in der besonders der letzte Aspekt zur Geltung kommt findet sich in *We were soldiers* (2002). Jack Goeghegan, einer von Colonel Moores Männern, ist gerade Vater geworden und sitzt in einer kleinen Kapelle um zu beten. Er fühlt einen Widerstreit in sich und weiß nicht wie er das Vater- und Soldatsein miteinander vereinbaren soll. Wie eine Art rettender Engel gesellt sich Moore zu ihm. Goeghegan erzählt ihm von seinem Problem, worauf Moore sich überzeugt zeigt, dass ihn das gute Wirken als Soldat gleichzeitig zu einem besseren Wirken als Vater befähigt. Goeghegan aber glaubt, dass Gott einen Plan mit ihm hat und hofft inständig, dass dieser darin besteht Waisen zu beschützen und keine zu machen. Moore betet anschließend gemeinsam mit ihm um Schutz und Segen und stilisiert sich dabei selbst als Werkzeug Gottes, das in der Schlacht seine Männer beschützt und das das Wohlwollen des Allmächtigen für sich gepachtet hat.<sup>416</sup> Sein Gebetszusatz den Vietcong betreffend „*Höre ihre heidnischen Gebete nicht an und hilf uns diese Mistkerle zum Teufel zu jagen*“<sup>417</sup> zeigt dies und verdeutlicht das amerikanische Verständnis eines wehrhaften Christentums, mit dem er den erleichtert wirkenden Goeghegan offensichtlich beruhigen kann<sup>418</sup>. Die Religion wird hier zur Stilisierung des Vietnamkrieges als Ausdruck des ewigen Kampfes zwischen Gut und Böse missbraucht, wobei der Vietcong die Rolle des Teuflischen einzunehmen hat. Ein Thema das auch in *Tears of the sun* behandelt wird, wo die US-Armee als Quasi-Schutzmacht des afrikanischen Christentums fungiert. Während

<sup>415</sup>vgl. Morelli 2004, 113

<sup>416</sup>vgl. Wallace 2002, 00:20:51 ff.

<sup>417</sup>Wallace 2002, 00:23:34 ff.

<sup>418</sup>vgl. Wallace 2002, 00:23:40 ff.

die christliche Religion hier durch die verfolgte Volksgruppe der Ibo als friedliebend und demokratisch (der ermordete Präsident war Ibo) stilisiert wird, so gilt hier der Islam, repräsentiert durch die Volksgruppe der Fulani, als brutal rücksichtslos und undemokratisch.<sup>419</sup> Das Eingreifen der Amerikaner gilt somit nicht nur dem Schutz der Ibo, sondern im übertragenen Sinne auch dem Erhalt des Christentums auf afrikanischen Boden. Dadurch wird dem Zuschauer der gerechte und im christlich religiösen Sinne heilige Charakter der amerikanischen Mission vor Augen führt, der in den Worten einer der Flüchtlingsfrauen, die den Soldaten für ihre Rettung dankt, seine Bestätigung findet: „*Gott wird sie nicht vergessen*“<sup>420</sup>.

Eine Erkenntnis die der Zuschauer auch in *Pearl Harbor* (2001) durch den unterschwellig wiederholten Verweis auf die Religion erhalten soll. Wenn nach dem Angriff Präsident Roosevelt von seinen zögernden Generälen Vergeltung fordert und er sein Rollstuhlschicksal, dem er sich hier während einer Kabinettsitzung mühsam entgegenstellt, als ein göttliches Zeichen sieht, dass sie an die Fähigkeiten Amerikas erinnern soll, so wird deutlich, dass es sich bei dem Angriff auf Tokio um nichts weiter als die Erfüllung einer gerechten göttlichen Weisung handelt.<sup>421</sup>

Eng verknüpft mit der Instrumentalisierung der Religion ist auch die Instrumentalisierung von zivilisatorischen Idealen, wie Freiheit, Menschenrechte und das Recht auf Leben, was Morelli als das 4. Prinzip der Kriegspropaganda benennt. Gelten diese für die öffentliche Ordnung elementaren Werte als bedroht, so sind die Menschen eher bereit ein militärisches Vorgehen mitzutragen, da es dem Erhalt der Zivilisation und ihrer eigenen Sicherheit dient. Im Rahmen der filmisch-militärischen Propaganda ist dies meist eine der Hauptmotivationen für den Helden die seinem Kampf zugrunde liegen. Wenn z. B. in *We were soldiers* (2002) Colonel Moores Tochter ihren Vater fragt was ein Krieg ist, so erklärt er ihr dass wenn irgendwo auf der Welt Menschen versuchen anderen Menschen das Leben zu nehmen man dies

---

<sup>419</sup>Vgl. Fuqua, 00:01:22 ff.

<sup>420</sup>Fuqua 2003, 01:43:24 ff.

<sup>421</sup>vgl. Bay 2001, 02:03:54 ff.

als Krieg bezeichnen würde und dass dies zu verhindern die Aufgabe ihres Vaters wäre.<sup>422</sup> Der Krieg zum Erhalt des Ideals Recht auf Leben für jedermann ist hier die zentrale Triebfeder des soldatischen Wirkens.

In *Tears of the sun* (2003) entwickelt sich nach der Entdeckung eines Sohnes<sup>423</sup> des ermordeten Präsidenten unter den Flüchtlingen der humanitäre Rettungseinsatz auch zu einem Einsatz zum Erhalt der Demokratie, was besonders durch die jubelnde, nach Freiheit schreiende Menschenmenge<sup>424</sup> am Ende Ausdruck findet. Zwar mussten zur Erfüllung dieser Mission Menschen sterben, doch Waters und seine überlebenden Männer erhalten dafür von einer Afrikanerin ihre Absolution<sup>425</sup>.

Auch bei *Saving Jessica Lynch* (2003) ist die Bewahrung bzw. Wiederherstellung eines Ideals die wesentliche Motivation für das Handeln der Soldaten. Die Freiheit und damit die Befreiung der Iraker vom Regime Saddam Husseins („*We are liberating this people*“<sup>426</sup>), was auch im vom Militär selbst produzierten Werk *Iraqi Freedom* (2003) zur Geltung kommt. Hier erzählt ein Soldat wie ihm die Tränen in den Augen standen als er die Freude der Menschen über ihre Befreiung sah, was ihm und dem Zuschauer bestätigt dass der Krieg nur aus besten Motiven und zur Wahrung von Frieden, Freiheit und Sicherheit geführt wurde.<sup>427</sup>

## 5.5 Verharmlosung und Verherrlichung von Gewalt

Die Darstellung von Gewalt stellt für die vom Militär geförderten Produktionen meistens eine inhaltliche Notwendigkeit da, weil nur auf diese Weise das militärische Wirken der Armee und ihre Fähigkeiten im Kampf präsentiert werden können. Ihre Visualisierung erfolgt dabei jedoch auf höchst

---

<sup>422</sup>vgl. Wallace 2002, 00:23:54 ff.

<sup>423</sup>vgl. Fuqua 2003, 01:14:21 ff.

<sup>424</sup>vgl. Fuqua 2003, 01:47:57 ff.

<sup>425</sup>vgl. Fuqua 2003, 01:43:12 ff.

<sup>426</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

<sup>427</sup>vgl. Obermeyer 2003, 00:03:35 ff.

unterschiedliche Weise. Da es der Zweck ist durch die im Film vermittelten Inhalte junge Menschen von Professionalität und Heroismus des bewaffneten Kampfes der US-Armee zu überzeugen und sie dadurch zum Dienst in den Streitkräften zu bewegen, verlegen sich viele Produktionen darauf Gewalt als solche zu verharmlosen und den Krieg gleichzeitig zu verherrlichen. Ein Prinzip der Propaganda welches bereits von den Nationalsozialisten konsequent auf die Produktionen des Dritten Reiches angewandt wurde. So formulierte Joseph Goebbels, der Minister des Reichsministeriums für Volks-Aufklärung und Propaganda in einer Anordnung vom 10. Juni 1940:

*„[...] dass wohl die Härte, die Größe und das Opfervolle des Krieges gezeigt werden soll, dass aber eine übertrieben realistische Darstellung, die stattdessen nur das Grauen vor dem Krieg fördern könne, auf jeden Fall zu unterbleiben habe“<sup>428</sup>*

Eine Anordnung die auch in den Vereinigten Staaten auf fruchtbaren Boden fiel und deren Auswirkungen bis in das Kriegskino der Gegenwart zu spüren sind. Wo im echten Krieg Kugeln, Bomben und Granaten Menschen in Stücke reißen, so werden im Film diese Folgen allenfalls angedeutet oder schlichtweg nicht gezeigt. Übergroße Explosionen und Feuerbälle vor denen Stuntmen dramatisch zur Seite springen, wie sie in großem Umfang in *Pearl Harbor* (2001)<sup>429</sup> oder *The Green Berets* (1968)<sup>430</sup> zum Einsatz kommen, kaschieren die konkreten Auswirkungen der Waffen auf den menschlichen Körper und überdecken diese geschickt durch die Faszination von Feuer und Rauch, die den Gedanken an die durch den Angriff Betroffenen bewusst in den Hintergrund drängen. Verbranntes Fleisch und abgerissene Gliedmaßen würden der Wahrheit zu Nahe kommen und der vom US-Militär, seit der zensierten Berichterstattung während des zweiten Golfkrieges

---

<sup>428</sup>Paul 2004, 240

<sup>429</sup>vgl. Bay 2001,01:29:35 ff.

<sup>430</sup>vgl. Kellog/Wane 1968, o. T.

(1991), immer wieder vorgegaukelten Vision des „Saubereren Krieges“ zuwiderlaufen. Was in Waynes Film aber wohl auch zum Teil den damaligen technischen Möglichkeiten geschuldet war, ist in *Pearl Harbor* (2001) vermutlich Kalkül. Da sich die Produzenten spätestens nach Steven Spielbergs Werk *Saving Private Ryan* (1998) der den Krieg bereits in hyperrealistischen Bildern auf die Leinwand brachte, bezüglich der Gewaltdarstellungen nicht mehr hinter technischen Unmachbarkeiten verstecken konnten, so lässt sich die Begründung der für das Genre eher untypisch reduzierten Blutigkeit im Ziel einer geringeren Altersfreigabe (FSK 12) vermuten<sup>431</sup>. Da die Produzenten wahrscheinlich sowohl aus kommerziellen als auch rekrutierungstechnischen Erwägungen den Film einer möglichst breiten Öffentlichkeit zugänglich machen wollten, beschränkte man sich in den Gewaltdarstellungen auf das Nötigste und versuchte stattdessen das Ganze durch den spektakulären Einsatz von Pyrotechnik zu kompensieren. So ist wohl auch zu erklären, warum die in *Pearl Harbor* (2001) enthaltene Krankenhausszene<sup>432</sup>, die als eine Art Reminiszenz an Spielbergs Taubheitssequenz<sup>433</sup> in *Saving Private Ryan* (1998) gedeutet werden kann und eigentlich den Zweck verfolgt die schrecklichen Auswirkungen der Bombardierung zu zeigen, durch eine Art Zerrfilter ihrer Details beraubt wurde und damit ihr Ansinnen in weiten Teilen verfehlt. Auch zwei weitere Spielbergzitate beweisen, dass es nicht der Anspruch der Produzenten war die grausame Realität des Krieges abzubilden. In einer winzigen Sequenz liegt dort ein getroffener Soldat und ruft nach seiner Mutter, doch während bei Spielberg der Bauch aufgeplatzt ist und die hervor quellenden Inneren dem Zuschauer eine Ahnung vom tatsächlichen Grauen des Krieges geben<sup>434</sup>, so ist bei *Pearl Harbor* das Hemd des jungen Mannes nicht einmal rot gefärbt<sup>435</sup>. In ganz ähnlicher Weise geschieht dies in einer Unterwasserszene. Während bei Spielberg die Kugeln durch das Wasser fliegen und rote Wolken aus den

---

<sup>431</sup>vgl. Bürger 2005, 215

<sup>432</sup>vgl. Bay 2001, 01:40:21 ff.

<sup>433</sup>Vgl. Spielberg 1998, o. T.

<sup>434</sup>vgl. Spielberg 1998, o. T.

<sup>435</sup>vgl. Bay 2001, 01:31:33 ff.

von ihnen getroffenen Soldatenkörpern schlagen lassen, so geschieht dies bei Bays Film völlig steril ohne einen einzigen Blutstropfen<sup>436</sup>. Ein Merkmal das sich auch auf die Gewaltanwendung der Amerikaner selbst bezieht. Wenn am Ende die Bomber japanische Industrieanlagen einäschern und Menschen klein wie Ameisen in einem riesigen Feuersturm verschwinden so gelten diese fortan als nicht mehr existent und sauber eliminiert<sup>437</sup>. Dieser Aspekt von Präzision und Sauberkeit erschließt sich auch im sterilen Töten von Lt. Waters und seinen Männern in *Tears of the sun* (2003). In der Sequenz in der Waters und seine Einheit in einem Dorf eine ethnische Säuberung beenden, erfolgt die Liquidierung der Rebellen zielgerichtet und steril wie in einem Computerspiel<sup>438</sup>. Selbst der Einsatz von Messern erfolgt hier unblutig oder verschwindet im düsteren Halbschatten einer Hütte<sup>439</sup> und bildet somit einen deutlichen Kontrast zum wilden Schlachten der Rebellen, was anhand von Leichenbergen und blutüberströmten Vergewaltigungsopfern unmittelbar vor Augen geführt wird<sup>440</sup>. Die Botschaft lautet: Wir sind Profis und töten präzise. Bei uns muss keiner leiden. Das Auslöschen eines Lebens erfolgt hier ohne Geschrei und voller Leichtigkeit und vermittelt dem Zuschauer das Bild eines humanen gerechten Tötens. Ein Bild das auch in *The Green Berets* (1968) zum Ausdruck kommt, wo ein Feuerstoß aus der Bordkanone eines Kampfflugzeuges ein gutes Dutzend vietnamesische Kämpfer umbringt, ohne dass jemand noch verwundet und schreiend am Boden liegen bleibt<sup>441</sup>. Ein Szenario das dem Zuschauer schnell die Grausamkeit des Krieges bewusst machen würde und daher in den meisten vom Militär geförderten Produktionen keine Anwendung findet. Dies gilt auch insbesondere im Bezug auf die Gewaltanwendung gegen die eigenen Soldaten. Von einigen Ausnahmen (*Black Hawk Down* (2001), *We were soldiers* (2001)) abgesehen, die im Zuge des von Spielberg begründeten neuen Rea-

---

<sup>436</sup>vgl. Bay 2001, 01:38:52 ff.

<sup>437</sup>vgl. Bay 2001, 02:31:17 ff.

<sup>438</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:51:01 ff.

<sup>439</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:53:55 ff. und 00:58:37 ff.

<sup>440</sup>vgl. Fuqua 2003, 00:52:38 ff. und 00:58:12 ff.

<sup>441</sup>vgl. Kellog/Wayne 1968, o. T.

lismus im Kriegsfilm unter der Vorgaukelung kriegskritischer Tendenzen und dem Missbrauch der für solche Produktionen obligaten extremen Gewaltdarstellung, trotzdem unterschwellig den Krieg verherrlichen, wird der Tod von US-Soldaten im Gefecht entweder gar nicht oder wenn dann nur in Verbindung mit einer heroischen Darstellung (siehe 5.1) gezeigt.

*Saving Jessica Lynch* (2003) bietet dafür ein passendes Beispiel. Obwohl, wie der Abspann zeigt 11 Soldaten bei dem Hinterhalt in Nasiriyya ums Leben kamen, wird, wie bereits unter 4.3 beschrieben, deren Sterben nicht ausdrücklich visualisiert. Der Beschuss eines Truppentransporters mit einer Panzerfaust und Schüsse in die Fahrerkabine des bereits verunglückten Wagens sind der einzige Hinweis darauf, dass in direkter Folge von Feindeinwirkung US-Soldaten zu Tode kommen.<sup>442</sup> Stattdessen werden reihenweise irakische Milizionäre erschossen<sup>443</sup> und damit ein weiteres stilistisches Element aufgedeckt, welches für die militärische Propaganda unerlässlich ist: Die Verherrlichung von Gewalt. Einhergehend mit den genannten Aspekten der Verharmlosung wird die Notwendigkeit und die Anwendung von Gewalt auf vielfache Weise verherrlicht um die Freude am Töten und den daraus zu ziehenden Nutzen zu vermitteln. In *Top Gun* (1986) wird dies besonders deutlich: Bestreitet Superpilot Maverick hier zunächst nur packende Trainingskämpfe<sup>444</sup> um als Jahrgangsbester seine Ausbildung an der Top Gun Akademie abzuschließen, so wird es schon bei seinem ersten regulären Einsatz ernst. Er muss mehrere russische MiGs bekämpfen, was in Verbindung der vorangegangenen Ausbildung zum nahezu sportlichen Ereignis wird<sup>445</sup>. Wie bereits schon die Trainingskämpfe so begleitet auch hier rhythmischer 80er-Synthie-Pop das Geschehen und täuscht darüber hinweg, dass es sich hier um einen Kampf auf Leben und Tod handelt. Für jede abgeschossene MiG, deren Piloten sich seltsamerweise nicht wie ihr amerikanischer Kollege via Schleudersitz retten und in einem anonymen

---

<sup>442</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

<sup>443</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

<sup>444</sup>vgl. Scott (a) 1986, 00:28:36 ff.

<sup>445</sup>vgl. Scott (a) 1986, 01:23:37 ff.

Feuerball zugrunde gehen, erntet Maverick großen Applaus.<sup>446</sup> Nach anschließend erfolgter Landung wird er von seinen Kameraden bestürmt und gefeiert wie ein Fußballheld<sup>447</sup>. Der Film lässt Erinnerungen an den deutschen Fliegerfilm *Stukas* (1941) wach werden, in denen in ähnlicher Weise die Bombardierung französischer Stellungen kommentiert und der Luftkrieg als eine Art sportlichen Wettkampf verharmlost und verherrlicht wurde<sup>448</sup>. Eine Freude am Töten die auch in aktuellen amerikanischen Fliegerfilmen zum Ausdruck kommt. Dabei ist insbesondere auf die Äußerungen der am Angriff auf Tokio beteiligten Bordschützen und Piloten in *Pearl Harbor* (2001) verwiesen die durch Kommentare wie „Na, wartet ihr Säcke“ oder „Auf geht’s, Männer! Jetzt kriegen die da unten eins auf die Mütze“ ihrer Vorfreude aufs Töten Ausdruck verleihen und mit „Das hat gesessen“ ihren Spaß an daran deutlich kundtun<sup>449</sup>. Auch die Marines in *Windtalkers* (2002) („Yeah! Ich will Japsen kalt machen!“<sup>450</sup>) wissen die Sprengung eines feindlichen MG-Nestes treffend zu kommentieren: „Scheiße! Das war doch wie ein echter Touchdown!“<sup>451</sup>. Durch die geschickte Verknüpfung von Gewalt und Sport wird der Krieg dem Zuschauer als etwas lustvolles und packendes vermittelt, was eine kritische Betrachtungsweise unterwandert und den Krieg somit verherrlicht. Da nahezu alle Produktionen in ihrer inhaltlichen Konstruktion Diplomatie als Mittel der Konfliktlösung ausschließen ist Gewalt stets eine unumgängliche Notwendigkeit und findet somit auch auf konzeptionell-dramaturgischer Ebene stets ihre Verherrlichung.

---

<sup>446</sup>vgl. Scott (a) 1986, 01:35:07 ff.

<sup>447</sup>vgl. Scott (a) 1986, 01:36:22 ff.

<sup>448</sup>vgl. Ritter 1941, o. T.

<sup>449</sup>Bay 2001, 02:30:38 ff. und 02:31:06 ff. und 02:31:44 ff.

<sup>450</sup>Woo 2002, 00:26:54 ff.

<sup>451</sup>Woo 2002, 00:42:18 ff.

## 5.6 Symbolik

Ebenfalls stilbildend für die filmisch-militärische Propaganda ist der gezielte Einsatz nationaler Symbolik. Da die US-Armee der amerikanischen Nation und dem Volk dient werden zum Zweck dieser Versinnbildlichung immer wieder nationale Symbole in die Filmbilder mit eingeschlossen, wobei die Flagge das wohl am häufigsten verwendete Element darstellt. In *We were soldiers* (2002) zum Beispiel wird in einer Sequenz in der mehrere Soldatenfrauen vom Tod ihrer Männer erfahren die obligatorisch neben der Tür hängende US-Flagge fokussiert<sup>452</sup>. Auf diese Weise erhält die Szene Pathos und verdeutlicht, dass die Frauen und ihre Familien ein Opfer für die Nation erbracht haben, indem sie ihre Männer in den Krieg ziehen und sterben ließen.

Ebenfalls im Rahmen dieser Opferstilisierung ist auch die Verwendung der Flagge in *Pearl Harbor* (2001) zu sehen. In einer Unterwasserszene schwebt eine zerfetzte US-Flagge vor den strampelnden Beinen von um ihr Leben fürchtenden Soldaten und drückt damit in einem Bild aus was der ganze Film eigentlich sagen möchte: Das war nicht nur ein Angriff auf unsere Soldaten. Das war ein Angriff auf die ganze Nation.<sup>453</sup> Ein Aspekt der auch der dem Angriff nachfolgenden Trauerszene anhaftet und in der hunderte mit Flaggen bedeckte Särge in einem Hangar stehen. Die Botschaft: Die Nation trägt ihre Kinder zu Grabe, was mit dem schon fast zum Klischee verkommenen militärischen Trompetenabschied die passend theatralische Untermalung findet.<sup>454</sup> In einer der letzten Szenen des Films wandelt sich der Charakter der Flagge dann hin zum Heilsbringer, wenn verbündete Chinesen die US-Flagge schwenken um Rafe und Danny zur Hilfe zu eilen<sup>455</sup>.

Die nationale Ikonographie ist vielseitig anwendbar, verfolgt aber immer den Zweck die Leinwandhandlung in den größeren Kontext der Nation zu setzen und damit den Zuschauer als Betroffenen einzubeziehen.

---

<sup>452</sup>vgl. Wallace 2002, 01:11:31 ff.

<sup>453</sup>vgl. Bay 2001, 01:38:15 ff.

<sup>454</sup>vgl. Bay 2001, 02:07:04 ff.

<sup>455</sup>vgl. Bay 2001, 02:41:53 ff.

## 5.7 Eindimensionaler Blickwinkel

Da es im Rahmen der Propaganda von großer Bedeutung ist das eigene Handeln in einem positiven bzw. nützlichen Kontext zu visualisieren, ist eine bewusst eindimensionale Sichtweise auf den in der Propaganda behandelten Gegenstand nahezu unerlässlich. Bezogen auf die in Zusammenarbeit von Pentagon und Hollywood entstandenen Produktionen schließt das eine nähere Betrachtung des jeweiligen Feindbildes, wie auch möglicher negativer Effekte des eigenen Handelns nahezu aus. Zweck ist es eine mögliche Identifizierung mit dem Feind und ein kritisches Hinterfragen des eigenen Handelns zu verhindern, was die Bekämpfung des Gegners aufgrund des plötzlichen persönlichen Bezugs oder durch das Realisieren negativer Auswirkungen der eigenen Mission erschweren würde. Was bereits mittels der Entmenschlichung des Gegners zu verhindern gesucht wird, findet seine Vermeidung auch auf dramaturgisch-erzählerischer Ebene, die es bewusst unterlässt den Feind als denkendes Individuum mit Gefühlen und plausiblen Motiven darzustellen. Ihr Blickpunkt liegt daher ganz auf den Beziehungen der militärischen Heldengestalten. Während in *Black Hawk Down* (2001) die Soldaten mit großer charakterlicher Tiefe eingeführt werden, ihr Idealismus, ihre Bereitschaft zum Kampf deutlich zum Ausdruck kommen, so erfährt man über die feindliche Seite wenig. Unter Auslassen des historisch-politischen Kontextes Somalias erfahren wir nur, dass es sich bei Mohammed Farah Aidid um einen kriminellen Warlord handelt, dessen Männer wahllos Zivilisten erschießen um Lebensmittel der Vereinten Nationen zu beschlagnahmen<sup>456</sup>. Seine Anhänger treten ausschließlich als feindliches bewaffnetes Kollektiv auf, das alles daran setzt die amerikanischen Eindringlinge zu töten<sup>457</sup>. Der Auftritt der Masse ist dabei der Garant für die Entpersonalisierung des feindlichen Individuums und lässt dessen Tod im Rahmen der dargestellten Kampfhandlungen spurlos am Zuschauer vorüber gehen. Eine Taktik die auch in *Tears of the sun* (2003) ihre Anwen-

---

<sup>456</sup>vgl. Scott (b) 2001, 00:03:48 ff.

<sup>457</sup>vgl. Scott (b) 2001, 00:52:30 ff.

dung findet, wo Horden von Rebellen als anonyme Personifizierung des Bösen im Kugelhagel ihr Leben lassen<sup>458</sup>. Ganz im Gegensatz dazu steht der Tod der Amerikaner. Aufgrund der zuvor aufgebauten Nähe leidet der Zuschauer mit ihnen und den trauernden Kameraden und empfindet den Sterbenden als Opfer, selbst wenn er zur Seite der Angreifer gehört. Diese Opferstilisierung erfüllt den Zweck die Vereinigten Staaten niemals in die Rolle des Aggressors zu rücken und damit sämtliche nachträglich von ihnen ausgehende Gewalt als Akt der Selbstverteidigung zu legitimieren<sup>459</sup>. Anders als beim gegenwärtigen Irakkrieg, muss zunächst eine Attacke von außen erfolgen auf die die USA dann militärisch reagieren können. In *Pearl Harbor* (2001) geschieht dies durch den japanischen Überfall, wonach sich die Vereinigten Staaten dazu berechtigt sehen selbst einen umfassenden Luftangriff auf Tokio zu fliegen. Und auch im vom Militär produzierten Afghanistan-Trailer *Enduring Freedom – The opening chapter* (2002) wird mittels Montage der Angriff vom 11. September 2001 als Legitimation für das nachfolgende Engagement in Afghanistan verwendet (siehe 4.3).

Da militärischen Operationen auch immer negative Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung zur Folge haben (welche insbesondere während der massiven Luftangriffe während des Afghanistan- und Irakkrieges zu Tage traten), gilt es diese Aspekte im Rahmen der filmischen Propaganda zu ignorieren oder zu verschleiern. Um mögliche Zweifel am Sinn des eigenen Vorgehens zu zerstreuen wird der Fokus ausschließlich auf das vom Feind verursachte Grauen verlegt, von dem es die Zivilbevölkerung zu befreien gilt. Wenn irakische Milizionäre ihre eigenen Landsleute an die Wand stellen fragt niemand mehr nach verstümmelten irakischen Kindern und von Bomben eingeebnete Wohnsiedlungen. Dieses Grauen wird lediglich im Gespräch zwischen einem sich nach Freiheit sehnenen Iraker und seiner Frau angedeutet, die sich über den von Amerikanern verursachten Tod einer ganzen Familie und die Zerstörung von Autos und Gebäuden beklagt.<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup>vgl. Fuqua 2003, 01:27:58 ff.

<sup>459</sup>vgl. Ronai/Pacull 2004, 00:14:42 ff.

<sup>460</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

Auch in *The Green Berets* (1968) und *We were soldiers* (2002) spielen die Folgen des amerikanischen Vorgehens auf die Zivilbevölkerung im Feindgebiet keine Rolle. Stattdessen wird das Leiden der eigenen Bevölkerung fokussiert, die somit als die wahren Opfer des Krieges stilisiert werden. Sowohl in *We were soldiers* (2002) als auch in *Saving Private Lynch* (2003) kommt das Leiden der sogenannten Heimatfront ausdrücklich zur Geltung. Wenn Colonel Moores Gattin bange Soldatenfrauen schlechte Botschaften überbringt<sup>461</sup> oder Lynchs Eltern sich aus Gram um ihre verschollene Tochter weinend im Arm wiegen<sup>462</sup>, so erhebt sie dies in den Status eines Kriegsofners der durch das Wirken eines Feindes in der Ferne eines geliebten Menschen beraubt wurde. Der Blick auf die wahren Opfer des Krieges geht dadurch verloren.

## 5.8 Holzhammertaktik

Obwohl Propaganda immer am besten funktioniert wenn sie als solche nicht zu erkennen ist, war man insbesondere in der Propaganda des Dritten Reiches (z. B. *Kolberg* (1945) und *Stukas* (1941)) darum bemüht am Ende eines jeden Films dem Zuschauer dessen Botschaft noch einmal unverfälscht und unmissverständlich vor Augen zu führen. Ein Methodik mit der wohl sichergestellt werden sollte, dass der wesentliche Kern des Films auch bis zum intellektuell vielleicht weniger bedarften Zuschauer vordringen konnte, indem man ihm dies wie mit einem Holzhammer nochmal ins Gesicht schlug. Eine Methode die trotz ihres offensichtlichen Ansinnens und den damit verbundenen entlarvenden Qualitäten auch heute noch ihre Anwendung findet, wie zahlreiche Beispiele im US-Kino der jüngeren Vergangenheit belegen. In seiner Offensichtlichkeit *Stukas* (1941) in nichts nachstehend, in dem das Gesicht des jungen Soldaten mit den Überblendungen

---

<sup>461</sup>vgl. Wallace 2002, 01:11:15 ff.

<sup>462</sup>vgl. Markle 2003, o. T.

der schönen Zeit an der Front klar zeigt wohin die Reise geht<sup>463</sup>, so macht auch *Pearl Harbor* (2001) am Ende deutlich, dass der erfolgreiche Überfall der Japaner keinesfalls als Niederlage zu verstehen sei. In gewollt edlen Bildern und untermalt von pathetischer Musik erhalten die Hauptcharaktere des Films hier militärische Auszeichnungen, wobei sie, geschlechtsunabhängig, schneidig salutieren. Eine Off-Stimme spricht davon dass Amerika zwar durch die Attacke hart getroffen wurde, Dank des geglückten Angriffs auf Tokio aber siegesgewiss war und Japan schließlich zurückdrängen konnte. Zwar habe die Nation durch den Zweiten Weltkrieg leiden müssen, doch letztlich sei Amerika nur daran gewachsen und habe dadurch zu neuer Stärke gefunden.<sup>464</sup> Somit wird die Niederlage dieses einen Tages im Blick des Zuschauers durch den letztlichen Sieg über Japan relativiert.

Auch in *We were soldiers* (2002) war es offenbar notwendig über den vordergründig kriegskritischen Anstrich die Betonung amerikanischen Heldentums nicht Vergessenheit geraten zu lassen. So wird zu den Bildern trauernder Soldatenfrauen in Amerika und Vietnam und eines verwundeten Soldaten der im Rollstuhl von einem Kameraden durch ein Krankenhaus geschoben wird, davon berichtet, dass die Soldaten die von ihrem Land in den Krieg geschickt wurden, mangels eines Siegs aber nicht gefeiert wurden, letztlich nicht für ihre Nation, dafür aber füreinander kämpften. Der Blick Colonel Moores auf ihr Denkmal in Washington ist Ausdruck des Gedenkens an die Helden eines Krieges, die nach Auffassung der damaligen Gesellschaft ein Heldengedenken nicht verdient hatten und unterstreicht den Anspruch des Films als ihre nachträgliche Würdigung.<sup>465</sup>

Ein weiteres Beispiel in dem die Kernaussage des Films dem Zuschauer nochmal deutlich vor Augen geführt wird bildet das Werk *Tears of the sun* (2003). Wenn nach geglückter Mission der Hubschrauber von Lt. Waters und seinen Männern in den Himmel steigt und die Geretteten sich um ihren Stammeskönig versammeln, der stellvertretend für die anderen nach Frei-

---

<sup>463</sup>Vgl. Ritter 1941, o. T.

<sup>464</sup>vgl. Bay 2001, 02:43:20 ff.

<sup>465</sup>vgl. Wallace 2002, 01:52:16 ff.

heit schreit, so wird dem Zuschauer bewusst, dass die Amerikaner wieder einmal die Demokratie gerettet haben. Eine Botschaft die durch ein Zitat von Edmund Burke im Abspann die Notwendigkeit amerikanischer Interventionen generell noch einmal unterstreicht:

*„The only thing necessary for the triumph of evil is for good men to do nothing.“<sup>466</sup>*

---

<sup>466</sup>vgl. Fuqua 2003, 01:47:35 ff.

## 6. Fazit und Folgen für Kino und Gesellschaft

Wie im Rahmen der vorangegangenen Kapitel deutlich wurde besteht in den USA eine enge Kooperation zwischen Militärs und Filmschaffenden, deren Auswirkungen das amerikanische Kino des letzten und gegenwärtigen Jahrhunderts, unbemerkt von der breiten Öffentlichkeit, entscheidend geprägt hat. Das Militär missbraucht als Urheber der Propaganda gezielt das Kino zum Zweck der Eigenwerbung, indem es Soldaten und Equipment an Filmproduktionen verleiht, die das Militär in ein positives Licht rücken sollen. Es verbindet damit die Hoffnung auf neue Rekruten und nutzt dabei die Gelegenheit Kongress und Bevölkerung seine Fähigkeiten zu präsentieren, um sich deren (finanzielle) Unterstützung, auch im Kontext zu konkreten außenpolitisch-militärischen Unternehmungen zu sichern. Um den positiven Charakter der eigenen Darstellung sicherzustellen haben sich Produzenten und Filmschaffende ihre künstlerische Freiheit einschränkenden Kriterien zu unterwerfen, was mit massiven Eingriffen und Zensurmaßnahmen bezüglich der filmischen Inhalte verbunden ist. Diese stellen oftmals eine Verletzung der Verfassung da, weil sie die Redefreiheit in erheblichem Maß begrenzen und auch gegen geltendes Recht, wie das Verbot zur Nutzung von Steuermitteln zur Beeinflussung der US-Bevölkerung, verstoßen. Generell stehen weder die Förderpraxis, in deren Rahmen Einschränkungen der Redefreiheit und die Diskriminierung unliebsamer Filmemacher an der Tagesordnung sind, noch der organisatorische Aufbau der militärischen Entscheidungsgremien im Einklang mit der Verfassung und der Einhaltung demokratischer Standards. Trotzdem stellt sich Hollywood gerne in den Dienst des Pentagon, da aufgrund der günstigen Konditionen Einsparungen in Millionenhöhe möglich werden.

Hinsichtlich der stilistischen Mechanismen der Propaganda bedienen sich Militär und Hollywood im wesentlichen der Prinzipien der klassischen Kriegspropaganda. Mit ihrer Hilfe wird das eigene Handeln in einen positiven Kontext gesetzt und mittels der Schaffung ideologisch aufgeladener

Heldenideale als gerechtfertigter Kampf legitimiert. Im Kontrast dazu wird der Feind als dämonisch und böse entmenschlicht.

Wie durch die Ergebnisse ersichtlich, ist Dank der massiven militärischen Eingriffe im Rahmen der Filmförderung die nationale Ikonographie der US-Flagge im Kino allgegenwärtig geworden und das Bild vom guten US-Soldaten der heldenhaft die Freiheit und Demokratie verteidigt, hat Eingang in die Köpfe von Generationen gefunden. Kino und Spielfilm als Informationsquelle bezüglich militärischer und historischer Themen bilden heute ein Machtinstrument mit dessen Missbrauch das Weltbild und Geschichtsverständnis einer breiten Öffentlichkeit umfassend manipuliert werden kann. Daher ist es umso erschreckender dass sich Hollywood in völliger Ignoranz seiner eigenen kulturellen Bedeutung und Massenwirkung aus purem Gewinnstreben der Diktatur des Pentagons nicht nur unterwirft sondern regelrecht anbietet. Die Folgen die mit dieser Ergebung gegenüber dem Militär durch die im Rahmen dieser Verbindung notwendigen Selbstzensur einhergehen, sind verheerend: Der Krieg wird geschönt, Rache propagiert, der in der US-Gesellschaft ohnehin allgegenwärtige Militarismus und damit verbunden die Attraktivität von Gewalt als Mittel zur Konfliktlösung werden gefördert. Alles Kritische und damit oft die Realität wird ausgeblendet. Kriegsoffer leiden nur noch unter dem Feind; zivile Opfer im Rahmen von US-Operationen sind nicht mehr existent. Filmproduktionen die die kritische Seite von Krieg- und Militärverherrlichung zeigen wollen haben es dabei immer schwerer, da sie aufgrund des enormen finanziellen und materiellen Aufwands kaum noch mit den militärischen Hochglanzproduktionen, die oft schneller und aufwändiger produziert werden, mithalten können. Die Zukunft des realistischen Kriegsfilms sieht daher düster aus.

Auch für den Anspruch neuer Produktionen ist diese Entwicklung kein gutes Zeichen. Anstatt tiefgründiger und lebensechter Charaktere mit Zweifeln und Schwächen bleiben plattpatriotische Heldenideale, allesamt austauschbar und durchdrungen von der amerikanischen Ideologie von Freiheit, Gerechtigkeit und Demokratie. Die Realität und ein Blick auf die wah-

ren Geschichten jenseits ideologischer Verblendung wird damit weitgehend ausgeschlossen.

Ebenfalls nicht zu unterschätzen sind dabei auch die Folgen für die US-Gesellschaft. Wenn bereits die Kinder gezielt mit militärischer Propaganda indoktriniert werden und Schüler durch aufwendige Historienkriegsfilme ein falsches Geschichtsbild vermittelt bekommen, so fördert dies ein ignorantes Weltbild, da die Ideologie von Kampf und Selbstaufgabe für Freiheit und Nation den Blick auf den wahren Charakter des Krieges verdeckt. Am Ende wenn es sie dann einmal selber trifft bleibt das erstaunte Fragen wie nach dem 11. September: Warum hassen sie uns?

Um dieser Entwicklung entgegen zu wirken ist der Kongress gefragt. Die Notwendigkeit einer umfassenden Untersuchung des bisherigen Förderprozesses und die Schaffung einer rechtlichen Grundlage sind Voraussetzung um eine weitere Verschwendung amerikanischer Steuergelder zu verhindern und die Nutzung des militärischen Equipments ohne inhaltliche Voraussetzungen und vor allem ohne Zensur zu legitimieren. Auch eine verstärkte staatliche Filmförderung, ebenfalls ohne inhaltliche Voraussetzungen und Zensur, wäre denkbar und könnte dem Militär das Monopol entziehen. Außerdem darf Hoffnung in die Weiterentwicklung der Computergrafik gelegt werden. Die zunehmenden Verbesserungen in diesem Bereich könnten in naher Zukunft eine kostspielige Nutzung echten militärischen Equipments ohne wesentlichen Qualitätsverlust möglich machen.

## Schlusswort

Wie im Rahmen dieser Arbeit, die die militärische Propaganda im Kino der Vereinigten Staaten während des 20. und 21. Jahrhunderts im Kontext der militärischen Filmförderung des US-Verteidigungsministeriums zum Gegenstand hatte, deutlich wurde, wurde militärische Propaganda auch über Kriegs- und Krisenzeiten hinaus betrieben und zum Zweck der innenpolitischen Manipulation und Rekrutenwerbung, als auch in Verbindung mit außenpolitischen Unternehmungen gezielt eingesetzt. Um die Propaganda als solche erfassen zu können wurde zunächst der Begriff einer genaueren Betrachtung unterzogen, wobei insbesondere die Kriegspropaganda und ihre geltenden Prinzipien Erwähnung fanden. Der Schwerpunkt der Untersuchung lag anschließend auf der Analyse der Rolle des Pentagons in der Filmförderung welches durch seine seit Jahrzehnten engen Verbindungen mit Hollywood für diese Bestrebungen die optimalen Voraussetzungen bot. Im Rahmen dieser Untersuchungen wurde die geschichtliche Entwicklung des Kooperationsverhältnisses, die als Voraussetzung für eine Förderung benannten Kriterien und Kooperationsebenen, der Förderprozess selbst und die damit in Verbindung stehenden Zensurmaßnahmen, die rechtliche Komponente, wie auch die Motivation für Militär und Hollywood analysiert. Wie aus diesen Untersuchungen ersichtlich wurde ist das Pentagon der Ursprungsort eines Großteils der militärischen Propaganda im US-Kino. Es verleiht zu günstigen Konditionen Equipment und Personal an Filmproduktionen und erhofft sich durch die filmische Präsenz einen Anstieg an Rekruten, wie auch die Förderung eines positiven Gesamteindrucks des US-Militärs bei Kongress und Bevölkerung. Zu diesem Zweck hat das Pentagon ein Regelwerk aufgestellt, das anhand verschiedener Kriterien die Wahrung des positiven Bildes der Streitkräfte im Rahmen von Filmproduktionen garantieren soll. Um diese zu erfüllen sind Regisseure, Produzenten und Drehbuchautoren erheblichen kreativen Einschränkungen unterworfen, da schon das kleinste nicht den militärischen Normen und Wertvorstellungen entsprechende Detail zu einem Abbruch der Kooperation führen kann. Mili-

tärische Beobachter überwachen daher die Dreharbeiten und verhindern den Dreh von Szenen die der Kooperationsvereinbarung zuwiderlaufen. Um dies bereits im Vorfeld zu verhindern, kommt es daher von Seiten des Pentagons immer wieder zu umfangreichen Zensurmaßnahmen in Form von Änderungen am Skript, welches der verantwortlichen Abteilung im Pentagon vor Förderbewilligung vorgelegt werden muss. Dabei ist festzustellen, dass sich das Pentagon hinsichtlich der Auslegung der eigenen Kriterien als äußerst flexibel zeigt, sofern dies dem positiven Gesamteindruck der Streitkräfte förderlich ist. Diese Flexibilität zeigt sich auch in der Auslegung der US-Verfassung und geltender Gesetze. So entbehrt die selektive Förderung des Pentagon jeglicher rechtlichen Grundlage und verstößt gegen die Verfassung, da durch das Ablehnen einer Förderung die Redefreiheit des Regisseur eingeschränkt und durch die Bevorzugung dem Militär genehmer Filmschaffender zudem eine Diskriminierung vorliegt. Auch der organisatorische Aufbau der militärischen Entscheidungsgremien entspricht nicht demokratischen Standards, da die Entscheidungsgewalt letztlich bei einer Person, dem Sonderbeauftragten des Militärs für die Unterhaltungsmedien, liegt. Trotz dieser Einschränkungen nehmen Filmemacher die Hilfe des Militärs gerne in Anspruch, da sie auf diese Weise bestenfalls Kosten in Millionenhöhe einsparen.

Im weiteren Verlauf der Arbeit wurde zudem die Nutzung filmisch militärischer Propaganda im Kontext der Außenpolitik untersucht. Dabei wurden im Kontext zu jeweils einer der drei großen Konfliktphasen (Weltkriege, Kalter Krieg, Krieg gegen den Terror) anhand von Filmbeispielen nachgewiesen, wie das Kino zur Vorbereitung kriegerischer Handlungen, zur Verständnisförderung an der Heimatfront und zur Glorifizierung des bewaffneten Kampfes in Übersee genutzt wurde. Abschließend erfolgte eine Analyse mehrerer Filmbeispiele anhand derer sich die auch heute zum Teil noch benutzten Prinzipien der klassischen Kriegspropaganda nachweisen ließen. Diese zielten in ihrer Anwendung zum Großteil darauf ab das kriegerische Vorgehen der Vereinigten Staaten als gerecht und idealistisch zu glorifizieren und den Feind als brutal und von der menschlichen Gesell-

schaft unwiederbringlich entfremdet darzustellen. Der Krieg als solcher wurde dabei nicht in Frage gestellt sondern im Kontext einer gerechten Sache legitimiert.

Wie die Ergebnisse dieser Arbeit zeigen ist militärische Propaganda im Kino kein Relikt der Weltkriege, sondern findet auch bis in heutige Tage stetig ihre Anwendung. Die Rolle die das Pentagon dabei spielt offenbart in erschreckender Weise wieweit auch in einer Demokratie der staatliche Einfluss auf die Medien gediehen ist. In weitestgehender Ignoranz des eigenen Regelwerks entscheidet hier mehr oder weniger ein Mann was die Nation zu sehen bekommen und prägt damit in undemokratischer Weise die Kultur eines ganzen Landes. Führt man sich vor Augen, dass dies ohne eine rechtliche Grundlage geschieht und das in einem Land dass sich der Sache verschrieben hat der Welt Freiheit und Demokratie zu bringen, so stellt sich die Frage inwieweit solche Ansprüche bei Duldung derart faschistoider Strukturen gerechtfertigt werden kann. Die militärische Filmförderung der USA bedarf unbedingt einer Überprüfung durch den Kongress und muss endlich auf eine feste rechtliche Basis gestellt werden. Nur auf diese Weise kann garantiert werden, dass keine Steuergelder mehr unrechtmäßig verschwendet werden und jeder Regisseur und Produzent das Recht bekommt amerikanisches Volkseigentum unabhängig vom inhaltlichen Charakter seines Films zu nutzen.

Die vorliegende Arbeit ergänzt das Feld der Untersuchung staatlichen Einflusses auf die Medien um die militärische Komponente der USA.

Für weitergehende Untersuchungen wäre der Aspekt der Entwicklung eines Konzeptes zur Umgestaltung der militärischen Filmförderung, bzw. einer Strategie zur Zerschlagung des militärischen Monopols von Interesse.

Ziel der Arbeit war es die Herkunft der militärischen Propaganda im US-Kino aufzuzeigen und dabei die Rolle und Mechanismen der militärischen Filmförderung, insbesondere die für einen demokratischen Staat ungeheuerlichen Zensurmaßnahmen offen zu legen. Es ist die Hoffnung des Autors mit der Arbeit das Bewusstsein des Lesers bezüglich militärischer Propaganda zu schärfen und einen Missstand in den Blickpunkt zu rücken, der

auch heute noch kaum über Fachkreise hinaus zur Kenntnis genommen wird.

## Literaturverzeichnis

### Bücher:

- Andreas, Joel: Süchtig nach Krieg. Warum die USA nicht aufhören können, Krieg zu führen. Frankfurt am Main 2004
- Bürger, Peter: Bildermaschine für den Krieg. Hannover 2007
- Bürger, Peter: Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood. Stuttgart 2005
- Bussemer, Thymian: Propaganda: Konzepte und Theorien. Wiesbaden 2005
- Christensen, Terry/Haas, Peter J.: Projecting Politics. USA 2005
- Kessler, Wolfgang: Sowjetunion bis 1991. In: Der grosse Ploetz – Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte, 32. Auflage. Freiburg im Breisgau 1998
- Moltmann, Günter (a): Nordamerika von der Kolonialzeit bis 1945. In: Der grosse Ploetz – Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte, 32. Auflage. Freiburg im Breisgau 1998
- Moltmann, Günter (b): Die Vereinigten Staaten von Amerika seit 1945. In: Der grosse Ploetz – Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte, 32. Auflage. Freiburg im Breisgau 1998
- Morelli, Anne: Die Prinzipien der Kriegspropaganda. Springe 2004
- Ohne Verfasser (k): Censorship. Princeton 1991
- Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen. In: Chiari, Bernard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn und München 2004
- Robb, David L.: Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the movies. USA, New York 2004

Sebag-Montefiore, Hugh: ENIGMA – The battle for the code. UK, London  
2004

Suid, Laurence H.: Guts & Glory, 2. Auflage. Kentucky USA 2002

Willmott, H. P.: First World War. Dorling Kindersley 2003

### **Sonstige Schriften:**

Bungarten, Pia/Buhbe, Matthes (Hrsg.): Chronologie der Konflikteskalation  
2008. In: Krieg um Südossetien. Analysen und Perspektiven aus Haupt-  
städten der Welt. Intern erschienen in der Friedrich Ebert Stiftung.  
Deutschland 2008

Turley, Jonathan: Foreword. In: Operation Hollywood – How the Pentagon  
shapes and censors the movies, Robb, David L., USA, New York 2004

### **Zeitschriften:**

Ohne Verfasser (i): The Battle Cry of Peace. In: Variety. 13. August 1915

Ohne Verfasser (j): „The Battle Cry of Peace“. In: Moving Picture World, 21.  
August 1915

### **Zeitungen:**

Ohne Verfasser (k): New York shelled on 'Movie' Screen. In: New York Ti-  
mes, 7. August 1915

Richburg, Keith B.: Iraqis Say Lynch Raid Faced No Resistance. In: The  
Washington Post – Washington, D. C., 15. April 2003

Schmidt, Susan/Loeb, Vermon: 'She Was Fighting to the Death'. Details  
Emerging of W. Va. Soldier's Capture and Rescue. In: The Washington  
Post, 03. April 2003

## Internetquellen:

- Adomnan/Aka/Anathema et al.: George Dewey. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/George\\_Dewey](http://de.wikipedia.org/wiki/George_Dewey), zugegriffen am 01. Juli 2009
- Aktionsheld (Pseudonym)/Asdrubal (Pseudonym)/Erky(Pseudonym) et al.: Robert Lansing. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Lansing\\_\(Politiker\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Lansing_(Politiker)), zugegriffen am 01. Juli 2009
- Androl (Pseudonym)/Asdert (Pseudonym)/Tedu (Pseudonym) et. al.: U-571. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/U-571\\_\(Film\)#cite\\_note-0](http://de.wikipedia.org/wiki/U-571_(Film)#cite_note-0), zugegriffen am 20. Juli 2009
- Arnold, Judith: Auf die Folter gespannt – Facts und Fiction der US-Serie „24 – Twenty Four“. In: Medienheft 2007.  
[http://www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k07\\_ArnoldJudith\\_3.html](http://www.medienheft.ch/kritik/bibliothek/k07_ArnoldJudith_3.html), zugegriffen am 15. Juli 2009
- Benac, Nancy: Pentagon helps Hollywood filmmakers. 20. Juli 2001. In: suite101.com The genuine Article. Literally. 2009.  
[http://www.suite101.com/article.cfm/military\\_movies/75242](http://www.suite101.com/article.cfm/military_movies/75242), zugegriffen am 30. 7. 2009
- Brennan, Sandra: The Battle Cry of Peace (1915). In: New York Times – Movies.  
<http://movies.nytimes.com/movie/84479/The-Battle-Cry-of-Peace/overview>, zugegriffen am 01. Juli 2009
- DanielDüsentrieb (Pseudonym)/Complex01 (Pseudonym)/Mghurt et al.: Lindley Miller Garrison. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009.  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Lindley\\_Miller\\_Garrison](http://de.wikipedia.org/wiki/Lindley_Miller_Garrison), Zugegriffen am 01. Juli 2009

- Erickson, Hal (a): To Hell with the Kaiser! (1918). In New York Times – Movies.  
<http://movies.nytimes.com/movie/113961/To-Hell-With-the-Kaiser-/overview?scp=1&sq=The%20Kaiser&st=cse>, zugegriffen am 02. Juli 2009
- Erickson, Hal (b): Profiles from the Frontline. In: allmovie.com 2009.  
<http://allmovie.com/work/profiles-from-the-front-line-tv-series-282846>, zugegriffen am 15. Juli 2009
- Ettrig (Pseudonym)/Franziska (Pseudonym)/Bearcat (Pseudonym) et al.: Why we fight. In: Wikipedia – The free Encyclopedia 2009.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Why\\_We\\_Fight](http://en.wikipedia.org/wiki/Why_We_Fight), zugegriffen am 07. Juli 2009
- Ground Zero (Pseudonym)/69.112.199.64 (IP-Adresse)/Bahamut0013 (Pseudonym) et al.: Retreat, Hell!. In: Wikipedia – The Free Encyclopedia 2009. [http://en.wikipedia.org/wiki/Retreat,\\_Hell!](http://en.wikipedia.org/wiki/Retreat,_Hell!), zugegriffen am 12. Juli 2009
- Huster, Susann: Umstrittener U-Boot-Actionthriller aus Hollywood – Jon Bon Jovi auf Helden-Mission. In: RZ Online Kino-Galerie – Filmkritik zu U-571 2001.  
<http://rhein-zeitung.de/magazin/kino/galerie/u/u571/kritikap.html>, zugegriffen am 20. Juli 2009
- Kampfner, John: Saving Private Lynch story 'flawed'. In: BBC News 15. Mai 2003.  
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/correspondent/3028585.stm> zugegriffen am 16. Juli 2009
- Kickof (Pseudonym): Steve Canyon. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. [http://de.wikipedia.org/wiki/Steve\\_Canyon](http://de.wikipedia.org/wiki/Steve_Canyon)
- Lincoln, Abe/Sharif, Abu/Steinsieck, Andreas et al.: Propaganda. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. <http://de.wikipedia.org/wiki/Propaganda>, zugegriffen am 30. April 2009

- Mannerheim (Pseudonym): NS-Propaganda. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. <http://de.wikipedia.org/wiki/NS-Propaganda>, zugegriffen am 15. Mai 2009
- Ohne Verfasser (a): Volksempfänger. In: didactics online. <http://www.didactics.eu/index.php?id=1041>, zugegriffen am 07. Mai 2009
- Ohne Verfasser (b): Gefährliche Liebschaften. Hollywood-Pentagon: Geschichte einer gegenseitigen Abhängigkeit. In: arte.tv – Hollywood und Pentagon 28. August 2008. <http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/wahl-USA/Hollywood---Pentagon/Gefaehrliche-Liebschaften/641438.html>, zugegriffen am 13. Mai 2009
- Ohne Verfasser (c): Making Movies Guide. In: US-Army Official Website. <http://www4.army.mil/OCPA/community/makingmovies/guide.html>, zugegriffen am 19. Mai 2009
- Ohne Verfasser (d): U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos. In: U.S. Department of Defense Official Website – Assistance in Producing Motion Pictures. <http://www.defenselink.mil/faq/pis/PC12FILM.html>, zugegriffen am 20. Mai 2009
- Ohne Verfasser (e): US Department of Defense Revocable License Agreement. In: US-Army Official Website. <http://www4.army.mil/OCPA/community/makingmovies/info.html%26hl%3Dde%26sa%3DG>, zugegriffen am 21. Mai 2009
- Ohne Verfasser (f): Spanisch-Amerikanischer Krieg. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. [http://de.wikipedia.org/wiki/Spanisch-Amerikanischer\\_Krieg](http://de.wikipedia.org/wiki/Spanisch-Amerikanischer_Krieg), zugegriffen am 22. Mai 2009
- Ohne Verfasser (g): Kleines Handbuch für Kriegsfilm-Produzenten in spe In: arte.tv – Hollywood und Pentagon 28. August 2008. <http://www.arte.tv/de/Kooperation—praktische-Aspekte/647404.html>, zugegriffen am 26. Mai 2009
- Ohne Verfasser (h): Verschiedene Ebenen der Zusammenarbeit In: arte.tv – Hollywood und Pentagon 28. August 2008. <http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/wahl-USA/Hollywood---Pentagon/Kooperation--praktische-Aspekte/647910.html>, zugegriffen am 27. Mai 2009

- Ohne Verfasser (l): Hearts of the world. In: All Movie Guide – Review 2009. <http://www.allmovie.com/work/hearts-of-the-world-21929/review>,  
zugegriffen am 02. Juli 2009
- Ohne Verfasser (m): Mobilization in World War II. In: US Army Center of Military History 2009. <http://www.history.army.mil/documents/mobpam.htm>, zugegriffen am 06. Juli 2009
- Ohne Verfasser (n): Overview for Retreat, Hell! (1952). In: Turner Classic Movies Database 2009. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=88028>, zugegriffen am 12. Juli 2009
- Pfirstinger, Rico: Hollywood Insider. Die Stunde der Patrioten. In: Focus Online – Kino Corner vom 07. August 2002. <http://www.focus.de/D/DF/DFA/DFA09/DFA09A/dfa09a.htm?snr=712>, zugegriffen am 14. Mai 2009
- Pitzke, Marc: Das Ende des Mythos Jessica Lynch. In: Spiegel Online – Nachrichten 12. November 2003. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,273615,00.html>, zugegriffen am 16. Juli 2009
- Praefke, Andreas/Adler, Florian et al.: Literatur in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2008. [http://de.wikipedia.org/wiki/Literatur\\_in\\_der\\_Zeit\\_des\\_Nationalsozialismus](http://de.wikipedia.org/wiki/Literatur_in_der_Zeit_des_Nationalsozialismus), zugegriffen am 06. Mai 2009
- Ranetbauer, Andreas: Strukturen der Propaganda aus kommunikations-theoretischer Sicht. In: RhetOn – Online-Zeitschrift für Rhetorik und Wissenstransfer 01/2007. [http://www.rheton.sbg.ac.at/rhetonneu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=82&Itemid=44](http://www.rheton.sbg.ac.at/rhetonneu/index.php?option=com_content&task=view&id=82&Itemid=44), zugegriffen am 08. Mai 2009
- Röst, Hannes/Itti (Pseudonym)/Kalligraf (Pseudonym) et. al.: Wir waren Helden. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. [http://de.wikipedia.org/wiki/Wir\\_waren\\_Helden](http://de.wikipedia.org/wiki/Wir_waren_Helden), zugegriffen am 20. Juli 2009
- Schwendinger, Christian: Was ist Propaganda? Begriffsgeschichte, Definition und das Wesen der Propaganda. In: RhetOn – Online-Zeitschrift für Rhetorik und Wissenstransfer 01/2007.

- [http://www.rheton.sbg.ac.at/rhetonneu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=81&Itemid=26](http://www.rheton.sbg.ac.at/rhetonneu/index.php?option=com_content&task=view&id=81&Itemid=26), zugegriffen am 06. Mai 2009
- SieBot (Pseudonym)/Numbo3-bot (Pseudonym)/€pa (Pseudonym) et al.:  
Held. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. <http://de.wikipedia.org/wiki/Held>, zugegriffen am 19. Juli 2009
- Soxbot (Pseudonym)/Zollernalb (Pseudonym)/Kolja21 (Pseudonym):  
Deutsch–Amerikanische Beziehungen. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. [http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsch–Amerikanische\\_Beziehungen#Au.C3.9Fenpolitische\\_Beziehungen](http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsch–Amerikanische_Beziehungen#Au.C3.9Fenpolitische_Beziehungen), zugegriffen am 01. Juli 2009
- Stember, Felix/RedBot (Pseudonym)/LaaknorBot (Pseudonym) et. al.:  
Schlacht um Saipan. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. [http://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht\\_um\\_Saipan](http://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_um_Saipan), zugegriffen am 20. Juli 2009
- Tomasek, Michaela/Hecker, Theresa/Ulmer, Lisa/Kerner, Sabrina: Kindheit und Jugend im Dritten Reich. [http://www.lsg.musin.de/projekte/projekt\\_lichterkette/geschichte/jugend/kindheit\\_jugend.htm](http://www.lsg.musin.de/projekte/projekt_lichterkette/geschichte/jugend/kindheit_jugend.htm), zugegriffen am 06. Mai 2009
- Treybien (Pseudonym)/ I kant spel wurdz (Pseudonym): Hearts of the world. In: Wikipedia – The free Encyclopedia 2009. [http://en.wikipedia.org/wiki/Hearts\\_of\\_the\\_World](http://en.wikipedia.org/wiki/Hearts_of_the_World), zugegriffen am 02. Juli 2009
- TxiKiBoT (Pseudonym): Leonard Wood. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. [http://de.wikipedia.org/wiki/Leonard\\_Wood](http://de.wikipedia.org/wiki/Leonard_Wood), zugegriffen am 01. Juli 2009
- WHVer (Pseudonym)/84.61.234.40 (IP-Adresse)/Obersachsebot (Pseudonym): Hunnenrede. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie 2009. <http://de.wikipedia.org/wiki/Hunnenrede>, zugegriffen am 01. Juli 2009

Wiener, Tom: Hearts of the World (1918). In: Spout – Movies. [http://www.spout.com/films/Hearts\\_of\\_the\\_World/14990/default.aspx](http://www.spout.com/films/Hearts_of_the_World/14990/default.aspx), zugegriffen am 02. Juli 2009

### **Filme:**

Bay, Michael: Pearl Harbor. USA, 2001  
Capra, Frank (a): Why we fight – Prelude to war. USA 1942  
Capra, Frank (b): Why we fight – The Nazi Strike. USA 1942  
Coppola, Francis Ford: Apocalypse Now Redux. USA, 2001  
Emmerich, Roland: Independence Day. USA 1995  
Fuqua, Antoine: Tears of the sun. USA 2003  
Jarecki, Eugene: Why we fight. USA, GB, CDN, DK 2005  
Kellog, Ray/John Wayne: The Green Berets, USA 1968  
Leisen, Mitchell: I wanted Wings, USA 1941  
Markle, Peter: Saving Jessica Lynch. USA 2003  
Mascaro, Maria Pia/Barrere, Jean-Marie: Marschbefehl für Hollywood – Die US-Armee führt Regie im Kino. Deutschland 2004  
Mostow, Jonathan: U-571. USA 2000  
Obermeyer, Klaus: Enduring Freedom – The opening chapter. USA 2002  
Obermeyer, Klaus: Iraqi Freedom – Chapter II. USA 2003  
Petersen, Wolfgang: Air Force One. USA 1997  
Riefenstahl, Leni: Triumph des Willens. Deutschland 1935  
Ritter, Karl: Stukas. Deutschland 1941  
Ronai, Maurice/Pacull, Emilio: Operation Hollywood. Frankreich 2004  
Schaffner, Franklin J.: Patton, USA 1969  
Scott (a), Tony: Top Gun. USA 1986  
Scott (b), Ridley: Black Hawk Down. USA 2001  
Spielberg, Steven: War of the worlds. USA 2005  
Spielberg, Steven: Saving Private Ryan. USA 1998  
Taylor, Don: The Final Countdown. USA 1980

Wallace, Randal: We were Soldiers. USA 2002

Woo, John: Windtalkers. USA 2002

## **Erklärung zur selbstständigen Anfertigung**

„Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.“