
BACHELORARBEIT

Herr
Simon Benedict Gross

Die Entwicklung des Kriegsfilmgenre

**Welche Relevanz haben
Kriegsfilme für die Gesellschaft?**

2016

Fakultät: Medien

BACHELORARBEIT

Die Entwicklung des Kriegsfilmgenre

Welche Relevanz haben Kriegsfilme für die Gesellschaft?

Autor/in:
Herr Simon Benedict Gross

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF12sK-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Winfried Bettmer

Einreichung:
Münster, 06.06.2016

Bibliografische Angaben

Gross, Simon:

Die Entwicklung des Kriegsfilmgenre

Welche Relevanz haben Kriegsfilme für die Gesellschaft?

51 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit 2016

Abstract

Auf den ersten Blick sind Kriegsfilme nur effektvolle Unterhaltungsspektakel. Tatsächlich erfüllen sie aber im Unterschied zu vielen anderen Genrefilmen seit jeher unterschiedliche Zwecke. Ob als unterhaltender Spielfilm, meinungsprägender Propagandafilm oder informativer Dokumentarfilm, kriegskritisch oder kriegsverherrlichend. Kriegsfilme gibt es in vielen Varianten. Welche Parameter überhaupt für einen Kriegsfilm gelten, wie sich dieses Genre entwickelt hat und welche Relevanz Kriegsfilme für die heutige Gesellschaft haben, werde ich anhand dieser Bachelorarbeit aufzeigen. Ein Vergleich zweier Filmbeispiele soll den Unterschied zwischen einem Kriegs- und einem Antikriegsfilm verdeutlichen.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VI
1. Genredefinition Kriegsfilm und Antikriegsfilm	1
1.1 Analyse zweier Beispiele (Der Soldat James Ryan/ Platoon).....	5
1.2 Vergleich in Gestaltung, Ästhetik und Wirkung.....	13
1.3 Wie glaubwürdig und realitätsnah sind die Beispiele.....	17
2. Geschichte und Entwicklung des Kriegsfilmgenre	20
2.1 Die Anfänge im 1. Weltkrieg.....	23
2.2 Der Vietnamkrieg und die Entstehung des Antikriegsfilms.....	26
2.2.1 Hintergründe zur Entstehung des Antikriegsfilms.....	29
2.2.2 Aufklärung und Mahnung (das amerikanische Trauma)....	31
3. Der Einfluss des Krieges auf die filmtechnische Entwicklung	33
3.1 Kriegsberichterstattung.....	35
3.2 Prägung filmtechnischer Begrifflichkeiten.....	39
4. Die Instrumentalisierung des Films	43
4.1 Wie stark werden Produktionen beeinflusst.....	44
4.2 Glorifizierung des Krieges durch Propagandafilme.....	46
5. Fazit	50
Literaturverzeichnis	VII
Eigenständigkeitserklärung	IX

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Filmcover zum Film "Der Soldat James Ryan"

Abbildung 2: Filmcover zum Film "Platoon"

Abbildung 3: Foto aus einem britischen Landungsboot am D-Day

Abbildung 4: Wochenschaukino 1940er Jahre. (Foto: Haus des Dokumentarfilms)

Abbildung 5: Foto getöteter Dorfbewohner beim Massaker von My Lai

Abbildung 6: Foto von William Howard Russel (ca. 1854)

Abbildung 7: Bell & Howell Eyemo-Kamera / Kriegsberichterstatter mit Eyemo-Kamera 1944

Abbildung 8: Antisowjetisches Propagandaplakat, um 1944

Abbildung 9: Propagandaplakat der Hitlerjugend, 1944

1 Genredefinition Kriegsfilm und Antikriegsfilm

Kriegerische Auseinandersetzungen sind Bestandteil verschiedenster Filme aus den unterschiedlichsten Genres. Filme wie zum Beispiel „*Krieg der Sterne*“ oder „*Der Herr der Ringe*“ gehören nicht dem klassischen Kriegsfilmgenre an obwohl sie kriegerische Handlungen aufweisen. „Kriegerische Auseinandersetzungen und Schlachtenszenarien waren seit jeher elementare und genreübergreifende Bestandteile von Kinoerzählungen. Im Abenteuerfilm – ob Ritterfilm, Historienfilm oder Antikenfilm – ist es oft eine Schlacht, die den Heros in Aktion zeigt bevor er zum Schluss das entscheidende Duell mit dem Antagonisten für sich entscheidet.“¹ „Dass die hier umrissene dramaturgische Grundstruktur des Kriegsfilms in seiner klassischen Ausprägung dem epischen Muster der Heldenreise nachempfunden ist, scheint nur zu offensichtlich. Doch lassen sich die Stationen > Heimat > Abschied > Ausbildung > Fronterfahrung > Rückkehr mit Kappelhoff auch als -Transformationsstufen des Körperbildes einer männlichen Subjektivität- verstehen, an denen sich die Züge einer konsequenten Modernisierung des mythischen Subtextes im Kriegsfilm unmissverständlich abzeichnen.“²

Bereits während der Stummfilmära etablierten sich Filme mit kämpferischen Inszenierungen. So der erste Western „*Der Große Eisenbahnraub*“ (1903) von Edwin S. Porter. Dieser gipfelt in dem Showdown zwischen Gut und Böse, dem zentralen Leitmotiv des Erzählkinos. Kriegsfilme im Sinne des Kriegsfilmgenres müssen aber den Krieg selbst als zentrale Rolle aufgreifen. Der Krieg darf nicht als Hintergrundmotiv für die Probleme der Protagonisten stehen. Und so führt uns „der Zugang zum Genre [...] über die Geschichte des Krieges. Der Kriegsfilm ist zu verstehen als filmische Reflexion technisierter moderner Kriege seit dem Ersten Weltkrieg.“³

¹ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 9

² Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda (Hrsg.): Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie, S. 127

³ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 10

Genretheoretiker zählen nur filmische Behandlungen von realen Kriegen des zwanzigsten Jahrhunderts zum Genre. Filme die ältere Schlachten behandeln wie etwa „Troja“ oder „Königreich der Himmel“ sind eher dem Historienfilm zuzuordnen. „Da der Kriegsfilm sich per definitionem - im Rahmen von historisch verbürgten Kriegen - bewegt, - deren filmische Reproduktion zum Zeitpunkt ihres Stattfindens bereits möglich war und praktiziert wurde -, erfolgt der Zugang zum Genre zumeist - über die Geschichte des Krieges -, der jeweils zur Darstellung gelangt.“⁴

Der Combat-Film, der nahezu ausschließlich im Krieg spielt, ist die klassische Form des Kriegsfilms. „Ausführliche Schlachtendarstellungen gehörten schon immer zu den wichtigsten Merkmalen des Kriegsfilms, zumindest in seiner dominanten Variante des combat film...“⁵ Beispiele sind unter anderem „Fury – Herz aus Stahl“ (2014), „Platoon“ (1986), der gleichermaßen Antikriegsfilm ist und „Der Soldat James Ryan“ (1998) von Steven Spielberg. Dieser ist kein klassischer combat Film, da er auch Elemente der Heimat, wie die Überbringung der Nachricht von den gefallenen Söhnen, zeigt. „Als topographisches Grundmuster herrscht im Kriegsfilm die Dichotomie zwischen Heimat und Front vor, die narrativ im Wechsel des bzw. der Protagonisten vom ehelichen bzw. familiären Milieu zu einer militärisch geprägten Männerwelt umgesetzt wird.“⁶

Ein weiteres Merkmal des Kriegsfilms, worin er sich zu den meisten genrefremden Filmen unterscheidet, ist die Figurenkonstellation. „Ein zentrales Kennzeichen der Figurenkonzeption besteht darin, dass im Mittelpunkt der Handlung nicht ein einzelner Protagonist steht, sondern eine Gruppe (zumeist) männlicher Figuren, über die Themen der Kameradschaft und Männlichkeit verhandelt werden.“⁷ So entstehen Gruppendynamiken, die mitunter schwerwiegende Folgen für den Verlauf der Protagonisten haben können. So am Beispiel „Platoon“ auszumachen. Während sich ein Teil der Gruppe dem gefühllosen, zerstörerischen Vorgesetzten Barnes unterordnet, fühlt sich ein

⁴ Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda (Hrsg.): Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie, S. 125

⁵ Ebd.: S. 127

⁶ Ebd.: S. 126

⁷ Ebd.: S. 126

anderer Teil dem sensiblen und empathischen Anführer Elias zugehörig. Ein Beispiel auch für die unterschiedlichen Männlichkeitsbilder, auf das in Kapitel 1.1 „Analyse zweier Beispiele“ näher eingegangen wird.

Das Kriegsfilmgenre definiert sich über verschiedene gestalterische und inszenatorische Elemente. Zusammenfassend sind folgende für das Kriegsfilmgenre definierende Faktoren zu nennen: der Krieg selbst, als zentrale Rolle im Film, die geschichtliche Einordnung der Handlung ab dem Ersten Weltkrieg, sowie die Figurenkonzeption, also die Darstellung einer Gruppe deren Mitglieder üblicherweise jeweils einen bestimmten Typus verkörpern (der Feigling, der Draufgänger usw.).

Ein weiteres prägendes Merkmal ist die glaubwürdige Nachstellung einer historisch verbürgten Schlacht. Sowohl für den Propagandafilm als auch für den Antikriegsfilm gilt: Ernstgenommen zu werden, hat oberste Priorität! Das Genre umfasst verschiedene Formen der Gestaltung und Intentionen der Filmemacher. So gehören neben dem klassischen combat Film, der Antikriegsfilm, der Propagandafilm und die Kriegssatire zu den wichtigsten Subgenres.

Der „Antikriegsfilm ist eine filmhistorisch evidente Beschreibungsgröße. Der Begriff spielt seit Anfang des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle im öffentlichen Diskurs über die Filme, in denen sich bildlich-erzählerisch augenscheinlich eine Kritik am Sujet des Kriegs vermittelt.“⁸

Francis Ford Coppola, der Regisseur des bedeutenden Kriegsfilms „*Apocalypse Now*“ (1979), sagte einmal: „Alle Kriegsfilme sind auch Antikriegsfilme“. Doch auch die umgekehrte Lesart ist verbreitet: Auch der Film, der sich mit dem Krieg kritisch auseinandersetzt, muss Schlachtenszenen zeigen, die eine Eigendynamik entwickeln können. So können auch Filme, die als Antikriegsfilme gelten, ungewollt so etwas wie Soldatenromantik und Kameradschaftsgeist erzeugen - emotionale Elemente, die für den Zuschauer die Faszination an Kriegsfilmen ausmachen.

⁸ Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 7

Einige Filme aber können wegen ihrer überdeutlichen Botschaft und ihrer nicht heroisierenden Inszenierung der Schlachtszenen klar als Antikriegsfilm angesehen werden; zum Beispiel „*Im Westen nichts Neues*“ (1930), „*Die Brücke*“ (1959), „*Wege zum Ruhm*“ (1957) oder auch „*Platoon*“ (1986).

Der Antikriegsfilm definiert sich durch eben diese Botschaft. Er schafft es „die Menge der Betrachter zu polarisieren und konträre und antagonistische Meinungen und Einstellungen offenzulegen.“⁹ So wird im Antikriegsfilm der Feind nicht dämonisiert oder als gesichtslose Masse dargestellt. Vielmehr verändert der Antikriegsfilm die (im Kriegsfilm einseitige) Perspektive auf die Sicht der Dinge und zeigt die eigentlichen Opfer des Krieges.

„Es gibt im Werteverständnis in allen Religionen und Weltanschauungen wohl kaum ein wichtigeres Gut als das des menschlichen Lebens. Indem dies in Kriegen zur Disposition steht, ist die individuelle Existenz angesprochen.“¹⁰

Während der Kriegsfilm sich auf die Haupthandlung seiner Protagonisten konzentriert, wagt der Antikriegsfilm den Blick auf die tatsächlichen Gräueltaten des Krieges. Er thematisiert die Schrecken der Gewalt auf eine andere Art und Weise. Während es beim Kriegsfilm mehr um die eigentliche Handlung der Protagonisten geht, soll der Antikriegsfilm dem Publikum eher die Auswirkungen dieser Handlungen bewusst machen. Und auch der Tod selbst wird unterschiedlich dargestellt. „Das Genre des Kriegsfilms hat viele Varianten der Inszenierung körperlicher Gewalt und des Sterbens ausgebildet [...]. Gestorben wird in jeder Form, es gibt den exponierten Heldentod, es gibt aber auch den banalen Tod, um nur die beiden Extreme zu nennen.“¹¹ Im Vergleich zum klassischen Kriegsfilm glorifiziert der Antikriegsfilm den Tod der Soldaten nicht.

⁹ Michael Strübel: Film und Krieg, Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, S. 9

¹⁰ Ebd.: S. 9

¹¹ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 19

1.1 Analyse zweier Beispiele (Der Soldat James Ryan/ Platoon)

Der Soldat James Ryan:



Abbildung 1: Filmcover zum Film "Der Soldat James Ryan"

Der Film beginnt mit dem Besuch des Kriegsveteranen James Ryan auf einem Soldatenfriedhof in Colleville-sur-Mer. Dieser erinnert sich während des Besuchs an die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs. Es folgt eine Rückblende, direkt ins Geschehen des D-Day, am 06. Juni 1944 in der Normandie. Nachdem bereits zwei, von vier Brüdern der Familie Ryan während der Invasion gefallen sind und der Dritte im Kampf bei Neuguinea vermisst wird entscheidet der Generalstab der US-amerikanischen Streitkräfte den vermeintlich letzten überlebenden Sohn der Familie, Soldat James Francis Ryan, nach Hause zu holen. Den Alliierten gelingt währenddessen, trotz schwerer Verluste, der Durchbruch am Omaha Beach. Während sich die Führung vor Ort organisiert, erhält Captain Miller den Spezialauftrag zur Evakuierung Ryans. Er stellt ein achtköpfiges Team zusammen, um den hinter den feindlichen Linien verschollenen Soldaten zu finden. Schnell kommt es zum

ersten Feindkontakt in einem französischen Dorf. Nachdem ein Einwohner versucht, einem Soldaten der Truppe sein Kind anzuvertrauen, wird eben dieser von einem deutschen Scharfschützen angeschossen. Erst nachdem der verletzte Soldat stirbt, schafft es der amerikanische Scharfschütze den Deutschen zu eliminieren. Wenig später kommt es zu einer plötzlichen Begegnung zwischen der Gruppe und einer deutschen Einheit in einem eingestürzten Gebäude. Die Situation steht kurz vor der Eskalation und droht für beide Seiten tödlich zu enden. Bevor die Deutschen jedoch einen Schuss abgeben können, wird Millers Trupp von einer, sich in Deckung befindenden Gruppe GIs gerettet. Der Kommandant dieser Gruppe gibt an, einen Soldaten James Ryan in seinen Reihen zu kennen. Schnell wird jedoch klar, dass es sich nicht um den gesuchten Ryan handelt. Das nächste Gefecht endet mit dem Sturm des Suchtrupps auf eine deutsche MG-Stellung, bei dem nur einer der drei deutschen Soldaten überlebt. Bei diesem Manöver wird auch der amerikanische Sanitäter tödlich getroffen. Rettungsversuche der sanitätsunkundigen Kameraden scheitern. Entgegen der allgemeinen Meinung den letzten Deutschen ebenfalls zu exekutieren, entschließt sich Captain Miller, diesen gehen zu lassen. Nach vielen Herausforderungen und Entbehrungen finden sie schließlich Ryan, der sich vor einem deutschen Suchtrupp versteckt. Ryan und eine Hand voll Kameraden haben den Befehl, im Ort Ramelle, eine Brücke vor herannahenden deutschen Truppen zu verteidigen. Angesichts der zahlenmäßigen Unterlegenheit, ein sinnloses Unterfangen. Geschockt von der Nachricht des Todes seiner drei Brüder, verweigert er den neuen Befehl, den Ort mit Millers Eingreiftrupp zu verlassen. Daraufhin fasst Miller den Entschluss, bei der Verteidigung der Brücke zu helfen. Als die Deutschen anrücken kommt es zum Feuergefecht. Alle Mitglieder des Trupps um Miller, bis auf Reiben und Upham, dem Dolmetscher und vermeintlich schwächstem Mitglied sterben. Captain Miller wird von dem, von ihm zuvor freigelassenen Landser, tödlich angeschossen. Schwer verletzt am Boden liegend fordert Miller den jungen Soldaten Ryan auf, etwas Besonderes aus seinem Leben zu machen, und zu beweisen, dass er die Evakuierungsaktion wert war. In letzter Sekunde trifft die Luftunterstützung und Panzerdivision der Alliierten ein. Der Film endet mit

einem Zeitsprung zurück an den Anfang des Films, in die Gegenwart, in der Veteran Ryan vor dem Grab des gefallenen Captain Miller salutiert. Der von vielen Kritikern gelobte Kriegsfilm „*Der Soldat James Ryan*“ (1998) von Steven Spielberg war lange Jahre, bis 2015, der erfolgreichste US-Kriegsfilm. Der zum Teil einer wahren Begebenheit nachempfundene Film erreicht ein Höchstmaß an Authentizität. Der Journalist und Autor Erich Follath sagt; „beklemmend authentisch“. Trotz des enormen Produktionsaufwandes und der spektakulären Inszenierung weißt „*Der Soldat James Ryan*“ insbesondere in der Erzählstruktur und dem Drehbuch Schwächen auf.

„Viel näher als Spielberg wird man dem Geschehen am -D-Day- wohl nicht mehr kommen.“ schreibt Filmkritiker Andreas Kilb. Hervorzuheben ist vor allem jene Schlacht-Sequenz, mit der „*Der Soldat James Ryan*“ die Kriegshandlung eröffnet. Die Invasion der alliierten Truppen an der Küste der Normandie. Das unglaubliche Martyrium, das die Soldaten vom Ausstieg aus den Landungsbooten bis hin zur Eroberung der deutschen Gefechtsstellungen erleben, löst Spielberg mittels Handkamera auf. Der so kreierte, nahezu dokumentarische Look, gibt dem Zuschauer ein Gefühl von Anwesenheit und eine Nähe, wie es kaum ein anderer Film schafft. Der Zuschauer nimmt die Perspektive eines alliierten Soldaten ein und begleitet die Kameraden durch die Hölle. „*Der Soldat James Ryan* reaktivierte 1998 noch einmal das kinematografische Programm des Bewegungsrealismus als kritische Ausdrucksform des Krieges.“¹² Dies wird besonders in der einleitenden Eröffnungssequenz deutlich. Als Teil dieses Bewegungsrealismus muss auch die drastische Darstellung der Sterblichkeit der Soldaten aufgegriffen und als serielles Töten verstanden werden. „*Der Soldat* wird zum negativen Akteur, sein Körper zum eigentlichen Austragungsort des Krieges, vor allem: zu seinem Schauplatz. Dafür greift *Der Soldat James Ryan* erneut das Motiv des seriellen Tötens aus *Im Westen Nichts Neues* auf und aktualisiert es, indem er es aus der Perspektive seiner Opfer – hier: den GIs [...] elaboriert.“¹³ Anders als im

¹² Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 180

¹³ Ebd.: S. 183

späteren Verlauf des Films verzichtet Spielberg in dieser Szene auf ein idealisierendes Heldenkonzept. „Dieser Teil zum D-Day versucht an keinem einzigen Punkt die Schrecken durch ein idealisierendes Heldenkonzept zu relativieren.“¹⁴

Mit der nachträglichen Bildbearbeitung nutzt Spielberg die Technik als weitere Authentisierungsstrategie. „Ausgeblichene Farben, verwaschene Grau-, Braun- und Grüntönungen geben den Bildern einen Hauch von historischer Wahrheit...“¹⁵ Ein, den Wochenschauen im Ersten Weltkrieg nachempfundener Look, zur subtilen Verstärkung der Wirksamkeit. Ebenso wichtig für die Wirkung und den Erfolg des Films ist die Geschichte um den Soldaten Ryan. Inspirierende Vorlage liefert die Geschichte der vier Niland Brüder. Drei der Nilands sind im Zweiten Weltkrieg gefallen, woraufhin der letzte Überlebende aufgrund der „Soul Survivor Regel“ vom Kriegsgebiet evakuiert werden sollte.¹⁶

„Die tragische Geschichte der Nilandbrüder ist noch dramatischer, als die des Soldaten James Ryan. Hier übertrifft die Wirklichkeit sogar die Fantasie der Drehbuchschreiber.“¹⁷ Diesbezüglich zeigt Spielberg einige Schwächen in seinem ansonsten wohl durchdachten und gut inszenierten Film. „Das Drehbuch selbst ist recht langweilig und wiederholt viele Jahrzehnte alte Hollywood-Kriegsklischees, darunter der einsame Nazi Scharfschütze, die bunt gemischte Truppe [...], der ernste und engagierte Captain [...] usw....“¹⁸ Auch die Frage nach der Rechtfertigung für das Unterfangen der Rettung eines einzelnen Soldaten unter Einsatz mehrerer, ist nicht gänzlich beantwortet. Zwar wird der Zuschauer mehrfach auf den Sinn und den Grund der Mission hingewiesen, wenn zum Beispiel die Mutter die Nachricht des Todes ihrer 3 Söhne erhält oder Captain Miller dem jungen Ryan am Ende des Films dazu verpflichtet sein Leben zu leben und zu zeigen das die Mission nicht um sonst war. Genau wie die Soldaten im Film, stellt sich der Zuschauer permanent die Frage nach der ethischen Vertretbarkeit, die nicht eindeutig geklärt werden

¹⁴ Peter Bürger: Kino der Angst: Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, S. 201

¹⁵ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 332

¹⁶ Vgl.: N24 Dokumentation: Die wahre Geschichte, Der Soldat James Ryan

¹⁷ Vgl.: N24 Dokumentation: Die wahre Geschichte, Der Soldat James Ryan

¹⁸ Steven J. Schneider, Stefanie Kuballa: 101 Kriegsfilme: Die Sie sehen sollten, bevor das Leben vorbei ist, S. 342

kann. Auch wenn es sich für einen Hollywood Blockbuster unüblich in Grenzen hält, finden sich immer wieder vereinzelte Heroisierungen im Film. Beispielsweise wenn der Scharfschütze der Amerikaner auf den Deutschen trifft, oder die Gruppe am Schluss bis zum bitteren Ende unter Einsatz des Lebens dem deutschen Angriff standhält. Für einen Kriegsfilm enthält der Soldat James Ryan einige Elemente, die dem Antikriegsfilm zuzuordnen sind. Zum Beispiel der bereits genannte Bewegungsrealismus, sowie das serielle Töten, der authentischen Wirksamkeit der Bilder oder auch die Darstellung nicht eines einzelnen Helden sondern einer bunt gemischten Gruppe. Trotzdem herrscht eine Ambivalenz in der Betrachtung der gezeigten Bilder. Denn frei von Klischees und überbordendem Patriotismus ist „*Der Soldat James Ryan*“ nicht. Auch sucht er immer wieder nach einer Rechtfertigung für den Krieg, das Töten feindlicher Soldaten und der Rettungsmission selbst. Die einseitige Darstellung des deutschen Feindes ist typisch für einen amerikanischen Kriegsfilm. Der Gegner wird als gefühlloser Untermensch präsentiert.

Alles in Allem ist „*Der Soldat James Ryan*“ ein Effektspektakel mit großartigen Schauspielern, einer faszinierenden Inszenierung, einem nicht ganz ausgereiften search and rescue-Drama. Mit seiner von vielen Kritikern und Zuschauern hoch gelobten D-Day-Sequenz ist der Film gestalterisch ein Vorbild für nachfolgende Kriegsfilme, die auf eine „völlige Entdistanzierung“¹⁹ des gezeigten Gefechts abzielen. Die Tatsache, dass sich der Film selbst nicht eindeutig dem Kriegs- oder Antikriegsfilm zuordnen lässt, könnte ein Grund für seinen enormen Erfolg sein.

¹⁹ Vgl.: Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 182 f.

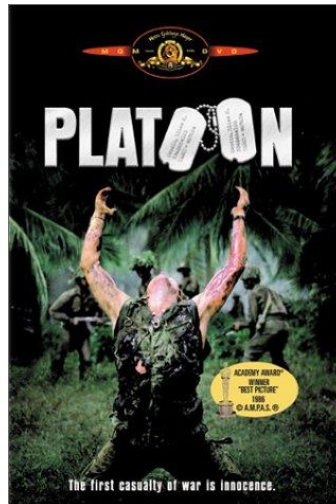
Platoon:

Abbildung 2: Filmcover zum Film "Platoon"

Der junge Collegeabbrecher Chris Taylor meldet sich 1967 freiwillig zum Dienst in den Vietnamkrieg. Abgesetzt an der kambodschanischen Grenze stellt er schnell fest, dass sich das Soldatenleben anders gestaltet als vermutet. Seine Einheit besteht hauptsächlich aus jungen Männern, aus unterprivilegierten Gesellschaftsschichten, von denen er keine Kameradschaft zu erwarten hat. Die Wertigkeit einer Person wird, anhand der noch verbleibenden Tage im Einsatz, bemessen. Schon bald sieht sich Taylor, der nach einem Angriff der Vietcong im Lazarett liegt, zwei unterschiedlichen Unteroffizieren gegenüber. „Dem verschlossenen, zur Grausamkeit neigenden Sergeant Barnes und dem kameradschaftlichen Sergeant Elias Grodin, der sich der unerfahrenen Neurekrutierten annimmt.“²⁰ Nach seiner Rückkehr aus dem Lazarett knüpft Taylor erste Kontakte zu seinen afroamerikanischen Kameraden. Diese laden ihn in den Bunker von Rhah ein. Gemeinsam mit Sergeant Elias Grodin konsumieren sie Drogen, um die Schrecken des Krieges zu vergessen. Die von Grodin gegründete Gruppe namens „Pottheads“ nimmt Taylor schließlich als Mitglied auf. Parallel formiert sich eine andere Gruppe um Sergeant Barnes, dem vor allem Bewunderer und Günstlinge folgen. Barnes, der als unzerstörbar gilt, belohnt die Unterwürfigkeit seiner Gefolgsleute, indem er Andere höheren

²⁰ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 295

Risiken aussetzt. Bei einem Vorfall im Dschungel kommt es zur Spaltung der Einheit. Nachdem Barnes beim Verhör einheimischer Dorfbewohner eine vietnamesische Bäuerin erschießt, also unter Zeugen ein Kriegsverbrechen begeht, soll es zur Kriegsgerichtsverhandlung kommen. Bei dieser will Sergeant Grodin gegen Barnes aussagen. Bevor das Verfahren eingeleitet werden kann kommt es zum nächsten Einsatz. Die Soldaten geraten in einen Hinterhalt der Vietcong. Grodin erhält den Befehl, die Feinde von der Seite zu flankieren, wodurch er sich von der Gruppe trennt. Barnes wittert seine Chance, einer möglichen Verurteilung zu entgehen und folgt Grodin mit tödlicher Absicht. Kaltblütig schießt er und lässt den schwer verwundeten Elias Grodin zurück. Als die Soldaten unter schwerem Feindfeuer per Hubschrauber evakuiert werden, stürmt der verletzte Grodin aus dem Wald. Doch die Gruppe kann nur noch mitansehen, wie er von seinen Verfolgern, den Vietcong, erschossen wird. Einige Tage später kommt es zu einem weiteren Gefecht bei Nacht. Taylor, der in seinem Inneren weiß, dass Barnes, Grodin getötet hat, findet den am Boden liegenden, blutenden Barnes und erschießt diesen schließlich.

Mit seinem nahezu autobiographischen Antikriegsfilm „*Platoon*“ gibt Oliver Stone einen Einblick in die Schrecken und Ängste der Soldaten im Vietnamkrieg. Es gelingt ihm, mittels authentisch wirkender Bilder eine den ganzen Film durchziehende Spannung aufrecht zu erhalten. Es ist der innere und äußere Konflikt, den Stone in seinem Film erzählen möchte. Einerseits der Krieg selbst und die permanente Bedrohung durch die unsichtbaren Feinde, andererseits die Zerrissenheit innerhalb einer Gruppe junger Soldaten. Anders als die meisten Vietnamfilme erzählt „*Platoon*“ die Geschichte aus der Perspektive eines jungen unerfahrenen Soldaten, der sich im Dschungel offensichtlich zwischen Gut und Böse entscheiden muss. „Im Unterschied zu „*Die Durch die Hölle Gehen*“, „*Apocalypse Now*“ und „*Full Metal Jacket*“ nimmt „*Platoon*“ erneut die traditionelle Perspektive des für Ideale sich opfernden Vietnamkämpfers ein, der es im undurchsichtigen Dschungel gleich mit zwei Feinden zu tun hat.“²¹ In seiner Aufarbeitung des Gesehenen legt Stone mehr

²¹ Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 172

Wert auf eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Ereignisse, als auf ein effektgeladenes Unterhaltungsspektakel, wie zum Beispiel in dem Film „*Rambo – First Blood*“. Der Vietnamkriegsreporter David Halberstam schreibt in der New York Times: „Platoon ist der erste wirklichkeitsnahe Vietnamfilm. Ein Film wie Rambo demütigte die Soldaten, die dort kämpften: Wenn ein Stallone den Feind überwältigen kann, warum gelang es ihnen nicht? Platoon versteht, was die Architekten des Krieges nie sahen: Wie Laub, die Krankheiten des Dschungels die technische Überlegenheit der USA hinwegfegten. [...] Ich glaube, dass der Film ein amerikanischer Klassiker wird. Die anderen Vietnamfilme aus Hollywood haben die Geschichte vergewaltigt. Platoon ist hingegen historisch und politisch richtig.“²² Es ist diese präzise und detailgetreue Darstellung seiner Erinnerungen die auch Veteranen als real wiedererkennen. Ein wichtiger Aspekt in der Betrachtung dieses Antikriegsfilms, ist die kriegskritische Botschaft, die Stone in den meisten seiner Filme repräsentiert. „Platoon hat seine kriegskritische Wirkung vor allem aus dem visuellen Schock seines authentischen Abbildrealismus und dem moralischen Reifungsprozess seiner Hauptfigur bezogen: Platoon hebt bei dem Krieg nicht die Sinnlosigkeit hervor, auch wenn seine ungemein physische Zerstörungschoreografie dies nahelegen scheint.“²³ Obwohl extreme Bilder von verletzten, verstümmelten und toten Soldaten und Zivilisten zu sehen sind, nutzt der Regisseur diese nicht vordergründig als Kritik am Krieg, sondern konzentriert sich auf die Gefühlswelt des einfachen GIs, seiner Entwicklung und dem Zwang sich der guten oder bösen Seite innerhalb einer Gruppe anzuschließen. Seine Herausforderungen und Unwägbarkeiten, sowie die innere Unsicherheit innerhalb dieser Ausnahmesituation sind Hauptbestandteil der kriegs- und regierungskritischen Aussage des Films. Stone versucht nicht die Grenzen von Gut und Böse zu verwischen, sondern definiert diese deutlich. Auch gibt es keine unsinnige Wende, in der ein Protagonist seine Fehler erkennt und dann zum Guten bekehrt wird. „Platoons Wider-Sinn-Konstruktion entsteht also gerade nicht aus dem Spiel mit Ambivalenzen: Der Gute ist gut

²² David Halberstam: New York Times 3/1987: TWO WHO WERE THERE VIEW 'PLATOON'; THE CORRESPONDENT

²³ Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 173

und bleibt es, ebenso wie der Böse böse bleibt: der allgegenwärtige Dschungel ist Herberge des todbringenden Feindes und nicht etwa ein Terrain, in das man selbst gewaltsam eingedrungen wäre; der gemeine Soldat ist heroisches Opfer im Zangengriff der inneren und äußeren Vernichtungsmaschinerie, die ihn, sofern er überlebt, zu einem moralischen Wesen reifen lässt.“²⁴

Oliver Stone sagte selbst über den Vietnamkrieg, es sei eine religiöse Erfahrung für ihn. Aus diesem Grund und als weiteres Gestaltungselement finden sich in „*Platoon*“ zahlreiche religiöse Symboliken, beginnend mit dem offensichtlichen Bibelvers zu Anfang des Films. Die Bedeutung der Charaktere spiegelt eine biblische Sichtweise von Gut und Böse wieder. So verkörpert Sergeant Elias Grodin das Gute, unterstützt die Schwachen, in diesem Fall die neuen Rekruten und nimmt sich ihrer Ängste an. Elias entspricht dem Bild von Jesus und auch er wurde von einem seiner engsten Kameraden, Sergeant Barnes, der das Böse verkörpert, letztlich verraten und ermordet. Ein Vergleich wird spätestens bei seiner Erschießung deutlich, nachdem er die Arme von sich streckend in einer der Kreuzigung Christi ähnlichen Bewegung auf die Knie fällt. Die Verwendung dieser christlichen Elemente, sowie die detaillierte Darstellung des Kriegsszenarios machen „*Platoon*“ zu einem besonderen Vertreter seiner Art. Stone schafft es, die allgegenwärtige Todesangst für den Zuschauer greifbar und sichtbar zu machen. Was dem Film allerdings fehlt, ist ein Hinweis darauf, dass nicht die Amerikaner, sondern die Vietnamesen mit über einer Million Toten Hauptleidtragende des Krieges waren. Zwar bemüht sich Stone auch auf die Gräueltaten einiger US-Soldaten einzugehen, indem er ein Kriegsverbrechen welches dem Massaker von My Lai nachempfunden ist, darzustellen. In Ganzen fehlt jedoch die Sichtbarkeit des gesamten Ausmaßes des Krieges.

1.2 Vergleich in Gestaltung, Ästhetik und Wirkung

Der Vergleich zwischen „*Der Soldat James Ryan*“ und „*Platoon*“ offenbart einige Gemeinsamkeiten, sowie Unterschiede in der Gestaltungsform, der Ästhetik und Wirkungsweise. Beide Filme erfreuten sich großer

²⁴ Ebd.: S. 173

Aufmerksamkeit in der Bevölkerung und haben zu Ihrer Zeit ein großes Medienecho verursacht. In einer Zeit, in der das amerikanische Trauma und der Schock über die Niederlage in Vietnam noch deutlich spürbar war, erscheint 1986 der nicht unumstrittene Antikriegsfilm „*Platoon*“. „Der unter anderem mit vier Oscars, drei Golden Globes und dem Silbernen Bären auf der Berlinale 1987 ausgezeichnete und auch an der Kinokasse erfolgreichste Vietnamkriegsfilm polarisierte die Filmkritik [...] wie kein Zweiter.“²⁵

Bei den Zuschauern ist der Film beliebt. Er liefert erstmals ein ungeschöntes und real wirkendes Bild des Krieges. Auch Veteranen respektieren die Arbeit von Oliver Stone, der selbst in Vietnam gekämpft hat. Sie fühlen sich durch die Authentizität der Bilder an die schreckliche Zeit zurückerinnert. Dies gilt auch für den Film „*Der Soldat James Ryan*“, der sich zwar einem anderen Krieg widmet, aber in seiner Struktur und Inszenierung ähnelt. „Die ästhetische Formierung der Landung der US-Armee am Strandabschnitt -Omaha Beach-, an dem die Soldaten wehrlos dem Beschuss durch deutsche Soldaten ausgeliefert sind, greift [...] das vor allem mit *Platoon* reaktivierte Kriegsbild einer Truppe auf, die gegen einen unsichtbaren Feind kämpfen muss.“²⁶ Auch hier äußerten sich Veteranen positiv über die Darstellung ihrer selbst, besonders in der D-Day-Sequenz zu Beginn des Films, die im Gedächtnis aller Zuschauer bleibenden Eindruck hinterlassen hat. In der Wirkung zeigen sich somit erste Gemeinsamkeiten. Beide Filme wurden erfolgreich vom Publikum aufgenommen und erteten diverse Preise. Eine kriegskritische Haltung einzunehmen schaffen ebenfalls beide Filme, obgleich „*Platoon*“ in der breiten Öffentlichkeit eher als Antikriegsfilm und „*Der Soldat James Ryan*“ als Kriegsfilm angesehen wird. Dies liegt insbesondere an der Ästhetik der gezeigten Aufnahmen. Hier unterscheiden sich die Filme in gewissem Maße voneinander. Ein Grund dafür könnten die Regisseure sein, die in Ihrer Art und Weise Filme zu machen nicht unterschiedlicher sein könnten. Während Steven Spielberg vor allem für seine großen Hollywood Produktionen und erfolgreichen Dramen wie „*Schindlers Liste*“ (1993) und „*Jurassic Park*“ (1993) bekannt

²⁵ Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 172

²⁶ Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 182

ist, nutzt der regierungskritische Oliver Stone seine Filme meist um etwas zu hinterfragen und um die unbequeme Wahrheit aufzudecken. Dies wird deutlich in seinem fast dokumentarisch anmutenden Film „*JFK – Tatort Dallas*“ (1991), der sich mit dem Attentat auf Präsident John F. Kennedy auseinandersetzt. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Stone für seinen Vietnamfilm mehrere Jahre gebraucht hat und auf keine Unterstützung des Militärs hoffen konnte. Wesentlicher Unterschied in der Ästhetik des Bildes zwischen „*Der Soldat James Ryan*“ und „*Platoon*“ ist die Einbindung von patriotischen Elementen. Diese finden vor allem im Spielbergfilm Anwendung. Bestes Beispiel sind die wehenden Fahnen der Vereinigten Staaten von Amerika, die gezielt in Szene gesetzt sind. Auch der gealterte salutierende Soldat Ryan am Grab seines Captains steht sinnbildlich für den Kameradschaftsgedanken. Ebenso patriotisch, wenn auch weniger deutlich, ist die Geschichte des Films selbst. Die Rettung eines Soldaten unter Einsatz mehrerer Leben.

„*Platoon*“ hingegen ist kaum geprägt von proamerikanischem Gedankengut. Stone, der seine Zeit im Krieg als religiöse Erfahrung betrachtet, bindet diese Form der Ästhetisierung auch in seinem Film ein. Was in „*Der Soldat James Ryan*“ die amerikanische Nationalfahne ist, ist in „*Platoon*“ der Bibelvers zu Beginn des Films. Worin sich die Filme allerdings ästhetisch ähneln, ist die Inszenierung des Tötens und Sterbens. „Das Zerfetzten von Soldatenleibern und eine audiovisuelle Hektik soll the nature of war als Erfahrung stabilisieren.“²⁷ Sie verstehen es die Brutalität der Bilder als Wirklichkeitsstrategie zu ästhetisieren. Im Fall von „*Platoon*“: „Vor allem der drastische Realismus der Bilder des gewaltsamen Todes, körperlicher Verwundungen und Verstümmelungen, die visuelle Durchzeichnung des Kampfplatzes der -Grünen Hölle- sowie eine unerbittliche Spannungsdramaturgie, in der sich der Kampf gegen den unsichtbar bleibenden Feind mit dem Kampf von Gut und Böse in der Kampfeinheit überlagert, erzeugen eine Dramatik, die vielen Beobachtern als –Wahrheit- des

²⁷ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 333

Krieges in Vietnam erschien.“²⁸ Dies gilt aber auch für „*Der Soldat James Ryan*“ insbesondere in der bereits erwähnten D-Day-Sequenz. „Das Produkt der Kriegsmaschine, der tote Soldatenkörper, wird filmbildlich wahrnehmbar gemacht durch einen abrupten Beginn, in dem noch auf dem Landungsboot die ersten Soldaten von zischenden Geschossen tödlich getroffen werden.“²⁹ Visuell orientieren sich beide Filme an ihren Kriegsschauplätzen und der Vorstellung des Zuschauers, wie es im Krieg ausgesehen haben muss. Das bedeutet eine dem Realismus nahekommende Gestaltung der Umgebung. „*Platoon*“ wirkt zu jedem Zeitpunkt düster und bedrohlich. Die andauernden Gefahren des Dschungels werden auch auf der Bildebene erzählt. Durch den Einsatz von Lowkey-Aufnahmen und einem reduzierten rauen Look verstärkt Stone die Wirkung auf das Publikum. Viele Szenen spielen bei Nacht, wodurch der äußere Feind noch schwerer zu entdecken ist. Eine gewisse Filmkörnigkeit verdeutlicht den harten, schmutzigen Alltag im Krieg. Auch „*Der Soldat James Ryan*“ spielt mit dem Look. Insbesondere der Anfang und das Ende, also die Gegenwart des Films grenzen sich vom Rest ab. Die in der Rückblende erzählte Geschichte gestaltet Spielberg mit reduzierten Farbtönen. Die Aufnahmen, die in der Postproduktion bearbeitet wurden, sollen einem bestimmten Aussehen entsprechen. „Der bildliche Entwurf des Krieges produziert seine -augenblickliche Überzeugungskraft- aus einer wahrnehmungsästhetischen Strategie, die nicht zufällig an die Wochenschauberichte jener Tage erinnert.“³⁰ Durch Farbentsättigung, aber auch durch eine Form des Bewegungsrealismus, kreiert Spielberg eine authentische Gestaltung des Kriegsgeschehens. Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass sich beide Filme treu an die Vorgaben der historischen Vorbilder halten und ihren Look durchziehen. Worin sich „*Platoon*“ jedoch unterscheidet, ist zum Beispiel die Gestaltung der Gruppendynamik. In „*Der Soldat James Ryan*“ begleiten wir eine Gruppe bunt gemischter Soldaten, die ein Höchstmaß an Kameradschaftsgeist aufweist. Jeder kämpft für den Anderen und keiner

²⁸ Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 172

²⁹ Ebd.: S. 184

³⁰ Ebd.: S.184

wird zurückgelassen ist das Credo. Stone hingegen spaltet die Gruppe seiner Geschichte in Gut und Böse, und erschafft damit einen weiteren Feind des Protagonisten. In Spielbergs Film ist der Feind klar erkennbar und für einen Kriegsfilm typisch, gefühls- und gesichtslos dargestellt. Der Nazi ohne Gewissen, eignete sich schon in vielen Kriegsfilmen als Gegner. Den Vietcong in „*Platoon*“ hingegen wird mehr Bedeutung beigemessen. Der Zuschauer versteht den Hintergrund und hat ein präzises Bild vom Feind vor Augen. Auch scheut Stone sich nicht davor, belegte Gräueltaten der amerikanischen Soldaten darzustellen. Seine Soldaten sind deutlich weniger heroisiert als die von Steven Spielberg. Dieser Aspekt verleiht dem Film unter anderem den Ruf, deutlich kriegskritischer zu sein als viele andere Filme.

Alles in Allem sind „*Platoon*“ und „*Der Soldat James Ryan*“ zwei Kriegsfilme, die auf verschiedenen Ebenen vergleichbar sind, sich aber in bestimmten Punkten der Gestaltung, Ästhetik und Wirkung unterscheiden. „*Platoon*“ überzeugt durch einen in der Form noch nicht dagewesenen Abbildrealismus, der besonders auf der Ästhetik des Bildes und der inneren Zerrissenheit der Protagonisten beruht. Seine Darstellung des Feindes, die Brutalität des Gezeigten und der Kriegshintergrund des Regisseurs machen ihn zu einem guten Beispiel für einen Antikriegsfilm. „*Der Soldat James Ryan*“ besticht durch seine großartig inszenierte Anfangssequenz, einem dem damaligen Look entsprechende Bildebene und eine Geschichte die den aufmerksamen Zuschauer zum Nachdenken anregt. Ist es ethisch korrekt, mehrere Leben für eines zu riskieren? Leider schafft es der Film nicht, einige Klischeedarstellungen zu umgehen, wie die Figurenkonzeption oder das typische Feindbild. Zu viel Pathos und Patriotismus, sowie die heroische Darstellung des Soldatentums sind typische Merkmale eines Kriegsfilms, als welcher „*Der Soldat James Ryan*“ auch identifiziert werden muss.

1.3 Wie glaubwürdig und realitätsnah sind die Beispiele

Kritiker und Publikum sind sich einig, das beide Filme ein sehr realistisches Bild vom Krieg liefern. Dies beruht zum großen Teil auf der effektvollen und trotzdem ästhetisch wirkenden Inszenierung der Ereignisse. Es wäre demnach

einfach zu sagen, dass diese Filme sehr glaubwürdig und realitätsnah sind. Wenn man sich auf die Aussagen vieler Vietnamveteranen stützt, trifft dies jedenfalls für „*Platoon*“ zu. Oliver Stone hat viel Wert auf eine exakte Wiedergabe seiner Erinnerungen gelegt. „Zum ersten Mal, so die Einschätzung vieler Vietnamveteranen, zeigte eine Hollywood-Produktion das Grauen des Dschungelkriegs, wie es wirklich war.“³¹ Auch scheint der Film an sich frei von historischen Ungereimtheiten. Lediglich der übertriebene Gebrauch von religiösen Elementen, durch Stones persönliche Erfahrung lenkt etwas vom eigentlichen Thema des Krieges ab. Anders als in „*Der Soldat James Ryan*“ wurde aber nicht bewusst zugunsten dramatischer Effekte getrickst. Letztlich erkennt man anhand der Reaktion der Menschen, die diesen Film gesehen haben, und dazu gehört auch die amerikanischen Regierung, wie stark der Film polarisiert und somit durchaus als ernstzunehmend eingestuft werden kann. „*Platoon*“ schafft es im Vergleich zu vielen anderen Vietnamfilmen die Wahrnehmung vieler GIs im Kino, als authentische Erfahrung zu einem gültigen Bild des Krieges und zu einem Kino-Mythos zu stilisieren. Die Tatsache, dass Kriegsveteranen ihre Erfahrungen als adäquat wiedergegeben sahen, verleiht dem Film eine politische und gesellschaftliche Legitimität. „*Der Soldat James Ryan*“ hingegen zeigt bei genauer Betrachtung einige zweifelhafte Situationen, die sich nachträglich als Effekthascherei entlarven lassen. Zum Beispiel die Gewehrpatronen deutscher Maschinengewehre, die unter Wasser immer noch eine tödliche Wirkung besitzen. Physikalisch ergibt diese Szene keinen Sinn, da abgefeuerte Munition unter Wasser extrem schnell abgebremst und unwirksam wird. Im Film wirkt es real. Auch entsprechen die Landungsboote nicht der historischen Wirklichkeit. Einer der gravierendsten Fehler in der „*Soldat James Ryan*“ findet sich gleich in den ersten Minuten, als sich die Amerikaner in bemannten Landungsbooten dem Strand nähern. Tatsächlich bestand das komplette 2. „Rangerbataillon“ aus britischen Landungsbooten und britischer Besatzung.³²

³¹ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 296

³² Vgl.: N24 Dokumentation: Die wahre Geschichte, *Der Soldat James Ryan*



Abbildung 3: Foto aus einem britischen Landungsboot am D-Day

Ebenfalls unrealistisch ist eine Szene, in der ein amerikanischer Scharfschütze einen deutschen Scharfschützen aus mehreren hundert Metern, genau durchs Visier erschießt. Ein Kunstschuss, der mit den damaligen Präzisionsgewehren nur zufällig zu bewältigen wäre. Auch hier erfüllt Hollywood dem Zuschauer den Wunsch nach effektivem Ausgang der Situation. Es sind die vielen Kleinigkeiten, die dem gemeinen Zuschauer nicht auffallen, die aber den Gesamteindruck eines realistischen Films trüben. So auch die Überbringung der Todesnachrichten der drei Ryan Söhne durch ranghohe Militärs. Hier unterscheidet sich der Film deutlich von der Realität.³³ Trotz all dieser kleinen Fehler und Unstimmigkeiten ist es Spielberg gelungen seinen Film spannend und interessant zu gestalten. und trotzdem so nahe wie möglich an die Wirklichkeit anzuknüpfen. Auch wenn nicht alle Fakten der Wahrheit entsprechen, eignet sich „*Der Soldat James Ryan*“ als unterhaltende Informationsquelle. Man kann nicht messen, wie glaubwürdig oder realitätsnah ein Film ist, anhand der Bilder lässt sich aber abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, eine große Authentizität feststellen.

³³ Ebd.

2 Geschichte und Entwicklung des Kriegsfilmgenre

Der Beginn der Stummfilmära im Jahr 1895, eingeleitet durch die Brüder Skladanowsky, markiert auch den Anfang jener Filme, die kriegerische Handlungen aufweisen und somit diejenigen Filme sind, die das Kriegsfilmgenre indirekt beeinflusst haben. Der erste Western von 1903 „*Der große Eisenbahnraub*“ von Edwin S. Porter, gilt als wegweisend für den erzählenden Film. Bereits in diesem Film kommt es am Ende zum Showdown, der unmittelbaren Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse. Protagonist gegen Antagonist. Der Heros einer Geschichte kämpft sich den Weg durch sein Abenteuer, um am Ende im Duell mit seinem Gegenüber zu bestehen. Diese klassische Erzählform prägt die filmhistorische Entwicklung maßgeblich und ist Grundidee der meisten Filme.

„Wollte man ein grundsätzliches Phasenmodell der Entstehung des Genres entwerfen, wäre die erste Phase bis in die dreißiger Jahre hinein zu sehen: Die Erfahrung des Ersten Weltkrieges (I) bestimmte die Themen und Grundmuster des Genres, die mit *All Quiet on the Western Front* und *La grande illusion* auf den Punkt gebracht wurden, wobei die Entwicklung des Genres vom Propagandamittel zur pazifistischen Aussage auffällig ist.“³⁴ Der Erste nennenswerte, dem Genre zuzuordnende Film, „*The Birth of a Nation*“ von 1915 markiert den Beginn des Genres. Der vom amerikanischen Bürgerkrieg handelnde Film nutzt die typische Ikonografie des Krieges. Diese erste Phase ist geprägt von der Entwicklung des Lang- und Tonfilms, sowie den Kriegsberichterstattungen die in den Wochenschauen liefen. Sie endet mit Beginn des Zweiten Weltkrieges.

Die zweite Phase des Modells beinhaltet jene Filme, die zur Zeit des Zweiten Weltkrieges als Propagandafilme, sowohl von den Amerikanern als auch von den Deutschen produziert wurden (z.B. Leni Riefenstahl „*Triumph des Willens*“ von 1934) und den Filmen, die unmittelbar nach dem Krieg entstanden. „Der Zweite Weltkrieg schließlich bediente sich des Films wieder sehr ausgiebig als

³⁴ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 20

Propagandamechanismus (II). Mit Ende des Krieges bzw. unmittelbar danach erfuhr das Genre seinen Höhepunkt im Hollywoodkino.³⁵ Filme wie „*They were Expendable*“, „*Schnellboote vor Bataan*“, „*A Walk in the Sun*“ oder „*Landung in Salerno*“ entstanden reichlich in den 1940er Jahren. Ende der 40er Jahre führte Allan Dwans „*Sands of Iwo Jima*“ mit John Wayne in der Hauptrolle, das Genre in einen neuen Boom. Nachdem sich das Genre durch Filme wie „*The longest Day*“ oder „*Die Brücke*“ auch in den 50er Jahren stabil halten konnte, folgte in den 60er Jahren die Erschöpfungsphase (III).

Phase drei des Modells. „Während der amerikanische Film, der kein Problem hatte, sich selbst als rettende Hand im Zweiten Weltkrieg zu definieren, allmählich mit dem Koreakrieg befasst war, begann im deutschen Film die Aufarbeitung der Kriegsschuld und die Reflexion der eigenen Position.“³⁶ Die große Kriegsfilmära ist vorbei und nur vereinzelte Beispiele, „die sich vor allem der Veräußerlichung spektakulärer Aspekte des Kriegsgeschehens widmeten“³⁷ treten zum Vorschein. „Einen vorläufigen Schlusspunkt setzte David Lean mit *Lawrence of Arabia* 1962, der allerdings Überlappungen mit dem Abenteuerfilm aufweist.“³⁸ Ein deutliches Zeichen der Erschöpfung sind Kriegssatiren wie „*M*A*S*H*“ oder „*Catch 22*“, die vermehrt zu dieser Zeit erscheinen. Hier wird die Grundstruktur des Genre in Frage gestellt. Der Vietnamkrieg, der potenziell für neuen Stoff geeignet wäre, „war noch zu aktuell, um filmisch reflektiert zu werden.“³⁹ Erste Ansätze, das Genre mit Kriegseintritt der USA im Vietnamkrieg zu beleben, lieferte John Wayne mit seinem Propagandafilm „*The Green Berets*“ (1967). Seine verherrlichende Darstellung der amerikanischen Kampfkraft, sollte sich wenige Jahre später als fataler Irrtum herausstellen. Die kritische Aufarbeitung des Vietnamkrieges bzw. des Vietnamtraumas rückte nun vor allem in US-amerikanischen Produktionen, die das Genre wesentlich prägten, in den Mittelpunkt.

³⁵ Ebd.: S.20

³⁶ Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 23

³⁷ Ebd.: S.23

³⁸ Ebd.: S. 23

³⁹ Ebd.: S. 20

Die vierte Phase der Entwicklung des Genre ist geprägt durch „die Auswirkungen des New Hollywood und die Entstehung des neuen Blockbuster-Kinos.“⁴⁰ Zum einen entstanden wichtige Genrefilme wie „*Apocalypse Now*“ (1979), „*Platoon*“ (1986) oder „*Full Metal Jacket*“ (1987), zum anderen wurde der Vietnamkrieg auch zum Thema von Kriegsdramen wie „*Coming Home*“ (1978) oder „*The Deer Hunter*“ (1978). In den 1980er Jahren, insbesondere zur Präsidentschaftszeit Ronald Reagens wird der Kriegsfilm mit dem hypermaskulinen Actionkino in Verbindung gebracht. Unwirkliche Testosteronhelden wie Sylvester Stallone in „*Rambo: First Blood Part*“ oder Chuck Norris in „*Missing in Action*“ sind in dieser „Phase unreflektierter, hemmungsloser Gewaltdarstellung [...] mit für den schlechten Ruf des Genres verantwortlich.“⁴¹ Auch die klassische Form der Figurenkonzeption unterscheidet sich von den Genrevorbildern aus den 1970er Jahren. Anstatt einer Gruppe mit individuellen Stärken und Schwächen, steht jetzt der einzelgängerische Held im Fokus.

Um die Jahrtausendwende erfuhr das Genre eine neue Blütephase, die letzte Phase des Modells. Hierfür waren erfolgreiche Produktionen wie Steven Spielbergs „*Der Soldat James Ryan*“ (1998) oder Michael Bays „*Pearl Harbor*“ (2001) verantwortlich. Letzterer setzt auf eine Vermischung von Kriegsfilm und Melodrama. Weitere Filme reißen sich in die Renaissance des Genre ein: „*Wind Talkers*“ (2002), „*Black Hawk Down*“ (2001), „*Jarhead*“ (2005), „*Tigerland*“ (2000) oder „*The Hurt Locker*“ (2008). „Die auffällige Schwemme betont >authentisch< inszenierter Kriegsfilme in diesen Jahren, die alle verfügbaren Mittel neuester Kinotechnik einsetzen, ist u.a. auf die Ausweitung der Konventionen zurückzuführen, die Spielberg in seiner Normandie-Sequenz etabliert hatte und die vom geneigten Publikum offenbar als nahezu >dokumentarisch< wahrgenommen wurde.“⁴² Interessant an dieser aktuellen Phase ist, besonders bei amerikanischen Produktionen, dass die Darstellung des Krieges so schonungslos und brutal wie nie zuvor ist.

⁴⁰ Ebd.: S. 20

⁴¹ Ebd.: S. 25

⁴² Ebd.: S. 27

2.1 Die Anfänge im 1. Weltkrieg

Filme entstehen in erster Linie für das Publikum. Um erfolgreich zu sein, müssen sie einen gewissen Anspruch, der von den Zuschauern vorgegeben wird, erfüllen. Sie müssen faszinieren, unterhalten, schockieren oder informieren. Dies gilt besonders für die, dem Kriegsfilmgenre zuzuordnenden, Filme. Ihnen wird ein hoher Wert an Realismus und Authentizität abverlangt. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges war das Medium Film noch relativ neu und in seiner Ausarbeitung und Gestaltung undefiniert. Die Darstellung des Krieges erfolgte zunächst nur zu Propagandazwecken. Durch wöchentliche Kriegsberichte, den sogenannten Wochenschauen wurden die Menschen über die Kriegsgeschehen informiert. „Zum ersten Mal nutzten die kriegsführenden Staaten jetzt die publizistischen Möglichkeiten der visuellen Kriegsberichterstattung in größerem Umfang.“⁴³ Diese Berichte fanden anfangs enormen Zuspruch.

„Der Glaube an die Authentizität der visuellen Abbildung war noch ungebrochen.“⁴⁴ Und so musste auch der Kriegsfilm bald den Ansprüchen einer realistischen Darstellung genügen. „Mit der Wochenschau begann man der statischen fotografischen Abbildung die Dimension der Bewegung hinzuzufügen. Der Spielfilm brachte dann die Dimension der Handlung hinein, wodurch dem Bild des Krieges künftig eine scheinbar noch größere Authentizität und Faszinationskraft zufiel.“⁴⁵



Abbildung 4: Wochenschaukino 1940er Jahre. (Foto: Haus des Dokumentarfilms)

⁴³ Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, S. 8

⁴⁴ Ebd.: S. 8

⁴⁵ Ebd.: S. 8

Während des Krieges bewegte sich der Kriegsfilm zwischen Propaganda und Realismus. Welche Machart den Zuschauern gefiel zeigte sich bereits nach wenigen Jahren. „In Großbritannien etwa war man der Überzeugung, dass die dortigen Zuschauer grausame Bilder von Erschießungen nicht ertragen könnten, und Kinobesitzer verlangten gar, Bilder des Leidens und Sterbens aus den Wochenschauen herauszuschneiden.“⁴⁶ Die Besucherzahlen gingen deutlich zurück, nachdem man den ständig, schlecht inszenierten Einheitsbrei an Kriegsberichten servierte. Aber auch „die begrenzten filmischen Möglichkeiten, der fehlende Ton, sowie die immer gleichen, oft inszenierten und dem Theater abgeschauten Kampfszenen ließen zudem kaum das Gefühl von Authentizität zu.“⁴⁷ Die als dokumentarisch wirkenden Frontaufnahmen waren oftmals nachträglich auf dem Übungsplatz gedrehte Kriegsdarstellungen. Die Zuschauer haben sich für die „echte“ Wahrheit und nicht die „erfundene“ Wahrheit entschieden. Bedingt durch hohe Produktionskosten und dem enormen Aufwand entstanden nur wenige größere Produktionen. 1916 entstand ein von britischen Kameramännern gedrehter Film namens „*The Battle of the Somme*.“ (Regie: Geoffrey H. Malins), der besonders durch sein realistisches, dokumentarisches Material überzeugt. Trotz nachgestellter Szenen zeigt dieser Film erstmals eine ungeschönte Seite des Krieges mit all seinen Schrecken. Ein Konzept, das sowohl bei den Briten als auch bei den deutschen Zuschauern großen Erfolg erlangt. „Die überraschend große Publikumsresonanz führte dazu, daß die offiziellen Kameramänner künftig versuchten so nahe an das Frontgeschehen heranzukommen, wie dies das Kriegsgeschehen und ihre Apparaturen zuließen.“⁴⁸ Die deutsche Antwort auf den britischen Erfolgsfilm folgte nur kurze Zeit später mit „*Bei unseren Helden an der Somme*“ (1917). Der von der Bufa produzierte Film entsprach aber nicht im Entferntesten der Vorlage. „Die Kampfszenen erschienen unrealistisch und starr.“⁴⁹ Aufgrund der deutlichen Defizite gegenüber dem Original, waren die Reaktionen eher verhalten. In den Folgejahren zeichnete sich in Deutschland ein neuer Trend ab. Die Herstellung von -gestellten Kriegsfilm-, also Propagandafilme mit

⁴⁶ Ebd.: S. 10

⁴⁷ Ebd.: S. 10

⁴⁸ Ebd.: S. 11

⁴⁹ Ebd.: S. 11

fiktionalem Hintergrund. „Stilprägend hierfür wirkte kein eigentlicher, die aktuellen Ereignisse verarbeitender Weltkriegsfilm, sondern David W. Griffith monumentales Bürgerkriegsepos „The Birth of a Nation“ (1915), der bereits vor dem Kriegseintritt der USA gedreht worden und in die Kinos gekommen war.“⁵⁰ Der in seiner Machart laut Siegfried Krakauer „einzigartige Film“, versteht es, die Bildeinstellungen und Schnitte als perspektivgebend für die Erfahrungen der Protagonisten einzusetzen und auf den Zuschauer zu übertagen. Obwohl die Entwicklungen der Filmanwendung in verschiedenen Bereichen dazu geführt hat, dass sich ein eigenständiges Genre gebildet hat, blieben aufwändige Spielfilme mit der Kriegsthematik während des andauernden Kriegs selten. „Gleichwohl begründete der Kriegsfilm – ob als Spiel- oder Dokumentarfilm – eine neue uniforme Sicht auf den Krieg, sowie ein neues Bild des Soldaten. Die Bewegung selbst, nicht länger das einzelne Bild, wurde zum Faszinosum und setzte sich an die Stelle des Gedankens. Die Einstellung der Kamera modellierte das Bild des Krieges und ließ das Publikum – wie begrenzt auch immer – am Krieg teilhaben.“⁵¹ Einen rapiden Aufschwung erhielt die Kriegsfilmproduktion in der Nachkriegszeit. Besonders Hollywood und die amerikanische Filmindustrie interessierte sich für den Ersten Weltkrieg als Handlungsgrundlage und produzierte alleine etwa 200 Filme bis 1945.⁵² Die Zeit der Kriegsfilme hatte begonnen. Die meisten dieser Filme nutzten den Krieg allerdings hauptsächlich als Hintergrundgeschichte für die eigentliche Handlung, die sich meist um eine Liebesgeschichte oder einer Heldenreise drehte. Erst der Welterfolg „*Im Westen Nichts Neues*“ (1930), änderte die Situation. „Seine filmhistorische Vermittlungsfunktion zwischen Attraktionskino und Stummfilm auf der einen und dem abendfüllenden Tonfilm auf der anderen Seite in Zeiten tiefgreifenden kulturellen Unbehagens und existentieller Verunsicherungen, hat „*Im Westen Nichts Neues*“ im öffentlichen Bewusstsein zu einem der bedeutendsten Antikriegsfilme werden lassen.“⁵³

⁵⁰ Ebd.: S. 11

⁵¹ Ebd.: S. 13

⁵² Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hrsg.): Filmgenres Kriegsfilm, S. 40

⁵³ Burkhard Röwekamp: Antikriegsfilm – Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, S. 172

2.2 Der Vietnamkrieg und die Entstehung des Antikriegsfilms

Der von 1955 bis 1975 andauernde Vietnamkrieg gilt heute als einer der bestdokumentierten Kriege des 20. Jahrhunderts. Mit etwa 60.000 gefallenen US-Soldaten und Millionen getöteter vietnamesischer Zivilisten, war der Vietnamkrieg, der als Stellvertreterkrieg der Supermächte im Kalten Krieg gilt, der erste, der seitens der Amerikaner verloren ging und gleichzeitig Amerikas längster Krieg. Die Gründe für die Niederlage waren vielfältig; keine klare Taktik, eine korrupte Führungsriege in Südvietnam, und keine klare Antwort auf die Frage, warum man überhaupt in Südvietnam war und Opfer brachte. Nach Bekanntwerden der Gräueltaten mancher Soldaten an der vietnamesischen Zivilbevölkerung wuchs der Druck der Öffentlichkeit auf die amerikanische Regierung und das Militär. Durch das Massaker von My Lai, bei dem 504 Dorfbewohner durch die amerikanische „Task Force Barker“ getötet wurden, änderten sich weltweit die Ansichten über den Eingriff der Amerikaner im Vietnamkonflikt.



Abbildung 5: Foto getöteter Dorfbewohner beim Massaker von My Lai

Besonders in Europa verloren die USA ihr Ansehen. Die Tageszeitung Het Vrije Volk (Den Haag) schrieb: „Die Amerikaner massakrieren diejenigen, die sie beschützen wollten. Es ist die Bankrotterklärung der Politik der USA in Vietnam.“ Konträr zum Krieg entwickelte sich 1969 eine von der Jugend

geprägte Protestbewegung. Es sind die extremen Erfahrungen und Erlebnisse jedes einzelnen Vietnamveteranen, sowie die mediale Flut an audiovisuellen Informationen, die dazu geführt haben, dass der Krieg in verschiedenster Form in umfangreichem Maße aufgearbeitet wurde. „Die US-amerikanische Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg und seinen [...] vielfältigen Folgen fand und findet seinen Niederschlag in einer kaum noch überschaubaren Fülle von Autobiographien, Gedichten, Romanen, Liedern und Zeitungsberichten. Auch in der Bildenden Kunst und zuletzt im Medium Film und Fernsehen finden sich zahlreiche Beispiele für eine Thematisierung dieses Ereignisses.“⁵⁴ Neben dem bereits thematisierten „*Platoon*“ von Oliver Stone, entstehen besonders in den 1970er und 1980er Jahren, Filme wie „*Apocalypse Now*“ (1979) „*Full Metal Jacket*“ (1987) oder auch „*Good Morning Vietnam*“ (1987) und „*The Deer Hunter*“ (1978), die beispielhaft für ein neues Subgenre gelten, den Antikriegsfilm. Den eigentlichen Beginn des Antikriegsfilmgenre markiert 1930 der Film „*Im Westen Nichts Neues*“. Von einer Entstehung in den 1970er Jahren kann deshalb nicht im direkten Sinne gesprochen werden, weil auch andere Filme wie zum Beispiel „*Die Brücke*“ von 1959, eindeutig dem Antikriegsfilm zugeordnet werden müssen. Das bedeutet, dass sich dieses Subgenre, obwohl bereits Filme mit den typischen Merkmalen des Antikriegsfilms existiert haben, dank moderner technischer Möglichkeiten und geänderter Erzählformen neu erfunden hat. Diese Art Weiterentwicklung oder Neuentstehung, beruht auf der Tatsache, dass allein die Masse an Filmen und die potenzielle Vorlage des äußerst umstrittenen Vietnamkriegs dazu geführt haben, dass der Begriff des Antikriegsfilms wesentlich intensiver und häufiger genutzt wurde. Der Schock und die Unzufriedenheit über die im Krieg gesammelten Erfahrungen und die von der Regierung geschönte Berichterstattung, veranlasste Filmemacher, die meist durch die eigene Wahrnehmung geprägt waren, ihre Sicht der Dinge schonungslos und ungeschönt wiederzugeben.

⁵⁴ Michael Strübel: Film und Krieg, Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, S. 93

Der abgebildete Realismus, sowie die offen appellierenden Anklagen, finden sich überwiegend in Überzeichnungen von Gewaltdarstellungen, wie das industrialisierte Töten in „*Im Westen nichts Neues*“ oder die naturalistische Inszenierung von Kriegsgräueln. Im Unterschied zu anderen Modi des Kriegsfilms entfalten Antikriegsfilme ihre Wirkmächtigkeit in der narrativen Konstruktion der paradoxen Konfiguration des Krieges. Die Zuordnung als Antikriegsfilm beruht auf der Fähigkeit von Filmen zur nachhaltigen Irritation und Polarisierung der öffentlichen Meinung. Und hier setzt der Vietnamkrieg, als von sich aus stark polarisierendes historisches Ereignis, als perfekte Vorlage für den Antikriegsfilm ein. Auch als Art der Verarbeitung des gesehenen Leids, wie das Scheitern des Militär, mangelnde Kameradschaft und der Verlust von Kollegen, sowie der sinnlose Tod unbeteiligter Bürger, nutzen die Filmemacher den Film als Projektionsfläche ihrer Erinnerungen. Musterbeispiel für die Umsetzung solchen Realstoffs ist der vom Vietnamveteranen Oliver Stone produzierte „*Platoon*“. Er setzt eins zu eins seine persönliche Erfahrungen in diesem Film um. Er versucht der Wahrheit, die er selbst kennt, so nahe wie nur möglich zu kommen. Dafür lässt er seine Schauspieler ein Überlebenstraining absolvieren, vergönnt ihnen jeden Luxus und fordert kriegsähnliche Bedingungen während der Dreharbeiten. Während Stone seinem fast dokumentarischen Ansatz auch in seinen anderen Filmen treu bleibt, nähern sich andere Regisseure dem Thema „Vietnam“ auf unterschiedliche Art und Weise. Francis Ford Coppola bietet in seinem Film „*Apocalypse Now*“ ein irrales Bild und zeigt auf für einen Antikriegsfilm untypische Weise die chaotischen Zustände einer abtrünnigen Soldatengemeinschaft und die Wiederherstellung einer gewissen Rangordnung innerhalb des Militärs. Als wichtiges Merkmal des Antikriegsfilms spielt die Darstellung des Feindes eine zentrale Rolle. Während der Feind im klassischen Kriegsfilm zumeist als ausdruckslose und gefühlskalte Masse dargestellt wird, bekommt er im Antikriegsfilm eine Bedeutung und ein Gesicht. Deutlich wird dies im Film „*Full Metal Jacket*“. In einer Szene des Films, wird eine Einheit der US-Armee von einem vietnamesischen Scharfschützen unter Beschuss genommen. Als es gelingt den Todesschützen zu überwältigen, stellt sich heraus das es sich um junges Mädchen handelt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Antikriegsfilme bereits früh in Erscheinung getreten sind. Frühe Werke wie „*Im Westen Nichts Neues*“, „*Die Brücke*“ oder auch „*Nieder mit den Waffen*“ und „*Verflucht sei der Krieg*“ aus den Jahren 1915/16 markieren erste Gegenbewegungen zum typischen Kriegsfilm. Aufgrund der geringen Zahl der produzierten Filme und der fehlenden Definition von Genrestandards lässt sich aber noch nicht von der Etablierung eines Genrebegriffs sprechen. Die Bezeichnung dieses speziellen Subgenres entwickelt sich erst im Laufe der 1980er Jahre. Dem Begriff Antikriegsfilm muss durch die Kritik am Krieg besondere Bedeutung beigemessen werden.

2.2.1 Hintergründe zur Entstehung des Antikriegsfilms

„Der historische Kontext, in dem die Kategorie Antikriegsfilm massenwirksam entsteht, fällt in die Zeit des Beginns des 20. Jahrhunderts.“⁵⁵ Erste filmische Auseinandersetzungen mit dem Krieg sind ebenso kritisch wie publikumswirksam. Die bereits erwähnten Beispiele „*Verflucht sei der Krieg*“ von Alfred Machin und „*Nieder mit den Waffen*“ von Forest Holger-Madsen zählen zu den ersten kritischen Werken zum Thema Krieg. Diese Filme versuchten dem Wunsch nach Erklärungen und Deutungsangeboten in Zeiten kollektiver Verunsicherung, zwischen den Weltkriegen, nachzukommen. Die Unsicherheit über die erhaltene Information durch Bilder und Filme verstärkte die Polarisierung und eben diesen Wunsch einer neuen Deutung und Darstellung. „Die öffentliche Suche nach Erklärungen für die Katastrophe begünstigte die kritische Auseinandersetzung mit Institutionen des Krieges, vor allem der militärischen Führung, ebenso wie die Frage nach der Rolle des Individuums und den Folgen des Krieges.“⁵⁶

⁵⁵ Heinz B Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, S. 114

⁵⁶ Ebd.: S. 144

„Dies gilt grundsätzlich auch heute noch.“⁵⁷ Eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Krieg hat es bereits vor dem Antikriegsfilm gegeben. „Von der Antikriegsmalerei Pieter Bruegels dem Älteren oder Hieronymus Boschs etwa bis zu Francisco de Goya [...] und von Otto Dix Zyklus *Der Krieg* (1924) über Picassos *Guernica* (1937) bis zu Jeff Walks großformatigen, in einem Leuchtkasten präsentierten Farbdiapositiv *Dead Troops Talk* (1992).“⁵⁸ In der Fotografie setzte sich die bildliche Auseinandersetzung mit dem Krieg fort. „Das Fotografie auch als Mittel der Agitation gegen den Krieg eingesetzt werden konnte, stellte Ernst Friedrich mit seinem Antikriegsbuch *„Krieg dem Kriege!“* das 1924 für internationale Aufmerksamkeit sorgte, unter Beweis. Die Verwendung von dramatischen Farb- und Raumkompositionen aber vor allem die Darstellung grausam entstellter und verstümmelter Körper als Kritik am Krieg, war sowohl in der Malerei als auch in der Fotografie üblich. „Im gleichen Umfang adaptierten Antikriegsfilme immer wieder Kriegs-/Antikriegsliteratur, von Humphrey Cobbs *„Paths of Glory“* (1935) bis Anthony Swoffords *„Jarhead“* (2003).“⁵⁹ Gestaltungselemente literarischer Vorlagen, wie episodenhafte Erzählstrukturen, Realismus oder Ironie, haben die Filmsprache des Antikriegsfilms sichtlich beeinflusst. „Bewegliche Aufnahmeapparaturen und Filmtone bereiteten der massenwirksamen Institutionalisierung des Antikriegsfilms in den 1930er Jahren den Weg.“⁶⁰ Später wurde sie im Zuge der Aufarbeitung des Vietnamkriegs perfektioniert. Der Krieg wurde durch die audiovisuelle Aufarbeitung „nachvollziehbarer als je zuvor – aber eben auch abschreckender.“⁶¹ Auch die Tatsache, dass „einige verantwortliche Filmleute selbst Augenzeugen von Kriegen waren und ihre Erfahrungen in die Produktion von Kriegsfilmen einbrachten“⁶² verstärkte die Wirkung des Films als Vermittlungsform, zwischen Macher und Zuschauer. Zum Beispiel Lewis Milestone, der als Fotograf im Ersten Weltkrieg tätig war und später *„Im Westen Nichts Neues“* drehte.

⁵⁷ Ebd.: S. 144

⁵⁸ Ebd.: S.145

⁵⁹ Ebd.: S.145

⁶⁰ Ebd.: S.146

⁶¹ Ebd.: S.146

⁶² Ebd.: S.147

2.2.2 Aufklärung und Mahnung (das amerikanische Trauma)

„Viele ehemalige US-Soldaten haben im Kampf gegen ihre Alpträume kapituliert: Bereits 60.000 nahmen sich das Leben – mehr, als im Krieg gefallen sind.“⁶³ Wenn vom amerikanischen Trauma die Rede ist, rückt der Vietnamkrieg wieder ins kollektive Gedächtnis aller Beteiligten. Der trotz zahlenmäßiger und technologischer Überlegenheit verlorene Krieg in Vietnam hat bis heute seine Spuren hinterlassen. Als amerikanisches Trauma lässt sich die Verarbeitung der Niederlage einer ganzen Nation genauso beschreiben, wie die eines jeden einzelnen vom Krieg gezeichneten Veteranen, ob physisch oder psychisch. In der Frankfurter Rundschau heißt es: „Mit dem Vietnamkrieg, der vor 40 Jahren zu Ende ging, machten sich Skepsis und Zynismus in den USA breit. Amerika vor Vietnam war ein weitestgehend geeintes Land. Der Krieg änderte alles.“⁶⁴ Die Geschehnisse im Vietnamkrieg und das Gefühl der Sinnlosigkeit, derer vieler Soldaten sich ausgesetzt fühlten und welches auch in der breiten Masse der amerikanischen Bevölkerung entstand, führten zu einem Vertrauensbruch mit der Regierung und dem eigenen Land. Im Rahmen der Aufklärung wurden die „Pentagon Papers“ 1971 durch die „New York Times“ veröffentlicht. „Die Pentagon Papers enthüllten; dass die amerikanische Regierung die eigene Bevölkerung systematisch angelogen hatte.“⁶⁵ Auch der Watergate-Skandal im Jahr 1974 führte zu weiterem Misstrauen und einer angeschlagenen Psyche. Doch erst mit der Flucht aus Saigon 1975 und somit der endgültigen Niederlage der USA verbreitete sich ein Gefühl der Ratlosigkeit und Unfassbarkeit. Für viele Amerikaner bis heute ein Schockmoment. Der Einfluss, den diese Niederlage besonders auf die popkulturelle Entwicklung hatte, war enorm. „Am unmittelbarsten war die veränderte Gefühlslage des Landes in der Pop-Kultur zu spüren.“⁶⁶ Besonders in Hollywood spürte man den Einfluss. „Laut Filmhistoriker Peter Biskind war die gesamte Hollywood-

⁶³ Till Mayer: Spiegel Online 04/2010: Vietnam-Trauma: Nachts, wenn die Toten zurückkommen

⁶⁴ Sebastian Moll: Frankfurter Rundschau 04/2015: Das amerikanische Trauma

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

Produktion der 1970er Jahre von dieser Stimmung geprägt. Gleich ob es „Taxi Driver“ oder „Dirty Harry“ war, „Easy Rider“ oder „Raging Bull“ – durchgehendes Thema war, dass man von der Regierung nichts zu erhoffen hat, und das man die Dinge selbst in die Hand nehmen muss.⁶⁷ Eine zynische Grundstimmung war vor allem in Filmen wie „Der Pate“, „Chinatown“ oder „Midnight Cowboys“ spürbar. Mit dem Antikriegsfilm „The Deer Hunter“ von 1978 fand diese Stimmung ihren Höhepunkt. „The Deer Hunter“ von Michael Cimino gehört zu einer ganzen Reihe an Filmen, die sich mit dem Vietnamkrieg auf kritische Art auseinandersetzt. Intention dieser und aller anderen Antikriegsfilme, auch aus früheren Zeiten, ist nicht die Unterhaltung des Publikums, sondern die realistische Abbildung kriegerischer Ereignisse zur moralischen Aufklärung und Mahnung. „Doch im Unterschied zum Kriegsfilm (und den meisten anderen Filmgenres) will ein Antikriegsfilm nicht primär den Zuschauer unterhalten. Seine Story dient nicht der Kurzweil, sondern steht im Zeichen der moralischen Aufklärung.“⁶⁸ Es ist den Filmemachern in erster Linie wichtig zu informieren. „Während der Kriegsfilm [...] den Krieg als Unterhaltungsspektakel missbraucht, [...] nimmt der Antikriegsfilm eine Kriegsgeschichte zum Anlass, über die negative, verabscheuungswürdigen Seiten des Krieges zu informieren. Seine Intention ist ein erzieherisches Soll: Etwas – zunächst filmisch Neutrales, ein Kriegsgeschehen – wird im Hinblick auf eine wünschenswerte Haltung – eine tiefe moralische Abscheu dem Krieg gegenüber – gezeigt.“⁶⁹ Der Antikriegsfilm erfüllt also eher einen erzieherischen, keinen primär affektiv- unterhaltenden Auftrag. Er ist einzuordnen in die Riege der moralischen, pädagogischen bzw. aufklärerischen Filme. In Bezug auf das amerikanische Trauma und die teilweise daraus resultierenden Filme wie „Platoon“ oder „Full Metal Jacket“, lässt sich eine Verbindung herstellen, die in einer Art Wechselwirkung funktioniert.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Christian Büttner, Joachim von Gottberg, Verena Metze-Mangold (Hrsg.): Der Krieg in den Medien, S. 111

⁶⁹ Ebd.: S.111

3 Der Einfluss des Krieges auf die filmtechnische Entwicklung

Moderne Filmtechnik hat sich seit der Erfindung der ersten Filmkamera 1888 durch Louis Le Prince stetig weiterentwickelt. Aber erst die Erfindung des Rollfilms durch Hannibal Goodwin, ermöglichte den entscheidenden Schritt von der Chronofotografie zur Kinematografie. Also vom Foto zum Film. Maßgeblich für die Entwicklung der Technik ist das Verlangen nach immer hochwertigeren und aufwändigeren Spielfilmen. Die Verbesserungen der Kameras, der Objektive und der Einstellungsmöglichkeiten, durch optimierte Stativ- und Kransysteme, haben zu immer schärferen und spektakulärerem Aufnahmen geführt. Im heutigen Digitalzeitalter scheinen nun keine Grenzen mehr zu existieren. Alles was nicht gefilmt werden kann, entsteht am Computer. CGI, also computer generated images dominieren den umkämpften Kinomarkt. Nahezu jeder Hollywood Blockbuster beinhaltet heutzutage digital kreierte Aufnahmen. Dank der sich ständig verbesserten Computertechnik sind mittlerweile fotorealistische Animationen möglich.

Doch der Weg dorthin bedurfte zunächst, vor allem zwei technischer Innovationen. Zum einen die Filmkamera selbst, und zum anderen der Tonfilm. Mit der Erfindung der Kamera war der Grundstein für alle Produktionen gelegt. Von 1895 bis 1927 eroberten die Stummfilme, die meist nur wenige Minuten lang waren, die Varietétheater in Europa. Vorreiter waren die Brüder Skladanowsky, die als erste im Berliner Wintergarten Stummfilme präsentierten. Als eigentliche Geburtsstunde des Films gilt aber, laut Ulrich Schmidt, die Filmvorführung der Brüder Lumière am 28. Dezember 1895 in Paris.

Der nächste große Schritt in der Entwicklung der Filmtechnik war der Tonfilm. Ab 1927 setzten zunächst die amerikanischen Produktionsfirmen auf das neue Medium neben dem Bild. Wenige Jahre später zogen weltweit alle Produktionen mit und machten ebenfalls konsequent Gebrauch vom Ton. Parallel dazu entwickelte sich der Farbfilm, der aber keiner

zwangsläufigen Abfolge entspringt.

Schon seit der Entdeckung der Filmkamera wurden Farbexperimente durchgeführt. Zwischen 1900 und 1935 wurden verschiedene Farbsysteme untersucht. Alle diese technischen Innovationen haben zeitgleich zur Entwicklung der Kriegstechnik stattgefunden, der Krieg selbst hat großen Einfluss auf die Entwicklung der Filmtechnik genommen. „Born together, motion picture and modern war have grown up and flourished side by side.“, schreibt der Filmhistoriker Jay Hyams. „Beide entstanden am Ende des 19. Jahrhunderts – zur schaurigen Perfektion weiterentwickelt im 20. Jahrhundert.“⁷⁰ Wie kein anderes Genre hat das Kriegsfilmgenre die Entwicklung der Filmtechnik beeinflusst, ebenso wie der Krieg den Film aber auch der Film den Krieg beeinflusst hat. „Doch Krieg, Militär und Film verbindet weit mehr als nur eine zeitliche Koinzidenz. Sie stehen in einem engen komplexen Wechselverhältnis.“⁷¹ Seit dem Ersten Weltkrieg wird der Film genutzt um zu informieren, zu veranschaulichen, gezielt auf Dinge hinzuweisen und um zu unterhalten. Aufgrund seiner Darstellungskraft und visuellen Stärke ist er perfekt dazu geeignet. Wie stark der Film die Menschen hinsichtlich ihrer Meinung und Einstellung beeinflussen kann, hängt von Aussagekraft, der Qualität und der Bearbeitung der Bilder ab. Schnell haben Regierungen und Staatsmächte den Nutzen von bewegten Bildern, besonders zu Kriegszeiten, erkannt. Die bestmögliche Aufklärung war Ziel, jeder sich im Krieg befindenden Nation. Informationen über feindliche Standorte und Truppenbewegungen sind essentiell für die moderne Kriegsführung. Mit Hilfe des Films wurden diese Informationen im Laufe der Zeit immer präziser und greifbarer. Das Medium Film hat so die moderne Kriegsführung verändert und geprägt. Luftaufklärung und Kriegsberichterstatte waren wesentliche Bestandteile dieser Kriegsführungen. Um richtig informiert zu sein, bedarf es ständiger Weiterentwicklungen der Filmtechnik. Die Kameras mussten leichter und

⁷⁰ Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, Vorwort

⁷¹ Ebd.

handlicher werden, um im Einsatz transportabel und flexibel zu sein. Verschiedene Systeme wurden ausprobiert, und man hat angefangen die Kameras direkt auf die Waffen der Soldaten zu montieren. „Die Verkopplung der Leicas und Arriflex- Filmkameras mit modernen Schusswaffen stellte eine foto- und filmtechnische Innovation dar, die es den Bild- und Filmberichten ermöglichte, unmittelbare -Kampferlebnisse- einzufangen.“⁷² Ebenso musste die Bildqualität verbessert werden, um Ziele genauer identifizieren zu können, weshalb Filmmaterial und Objektive ständig weiterentwickelt wurden.

Neben der Informationsbeschaffung und der Aufklärung hatten Filme noch einen weiteren Nutzen für die Regierungen. Der Film als Propagandainstrument. Um die Meinung des Volkes zu beeinflussen, wurden zum Einen Kriegsberichte, zum Beispiel in den Wochenschauen durch Schnitt- und Montagetechniken verändert, und zum Anderen ganze Filme mit glorifizierten Darstellungen heldenhafter Soldaten produziert. „Die Funktion dieser Schnitt und Montagetechnik war evident: Sie raubte dem Zuschauer das Distanz und Unabhängigkeit schaffende Denken und ließ ihm weder Zeit noch Raum für eigene Assoziationen und Gedanken.“⁷³ Vereinfacht gesagt, „die Funktion des Auges ging in der Funktion der Waffe auf.“⁷⁴

Die angewandten Filmtechniken waren vergleichbar mit dem modernen Kriegsgeschehen. „Die Schnelligkeit und Ruhelosigkeit in den filmischen Mitteln der Kameraführung und des Schnitts entsprach in besonderer Weise dem modernen Krieg.“⁷⁵

3.1 Kriegsberichterstattung

Anhand der Zusammensetzung des Wortes Kriegsberichterstattung lässt sich die Bedeutung am Einfachsten erklären. Sie bedeutet Informationsgewinn über

⁷² Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, S. 27

⁷³ Ebd.: S. 27

⁷⁴ Ebd.: S. 29

⁷⁵ Ebd.: S. 27

einen Krieg durch journalistische Berichterstattung. Aber es gibt einen Unterschied zwischen den Informationen, die über politische und militärische Kriegsereignisse die Bevölkerung erreichen und jenen Informationen, die vor Allem den kriegsteilnehmenden Regierungen von Nutzen sind. Diese Informationen werden seit dem Vietnamkrieg streng kontrolliert. „Der Vietnamkrieg war wohl der letzte „unzensurierte Krieg“, jedenfalls bis zu dem öffentlich belegten Massaker in dem Dorf My Lai, in dem Zivilisten wahllos von den GIs ermordet wurden.“⁷⁶ Die öffentliche Meinung ist wichtig, um den Rückhalt im Volk zu gewährleisten. Durch gezielten und kontrollierten Informationsfluss versuchen Regierungen den Krieg zu legitimieren. „Die Kriegsberichterstattung hatte neben der Informationsvermittlung schon immer die Aufgabe, die Krieg führenden Gesellschaften hinter ihren Herrschern zur „Heimatfront“ zu formieren und die Kluft zwischen Front und Heimat zu überbrücken.“⁷⁷ Die Geschichte der Kriegsberichterstattung beginnt bereits vor der Entwicklung der Schrift. Zunächst waren einfache Soldaten Überbringer der Frontberichte. Und bereits Alexander der Große hat erkannt, welchen Wert diese Informationen haben und wie man sie am Besten einsetzen kann. Durch Manipulation konnten die eigenen Truppen motiviert, aber auch Feinde demotiviert werden. Neben der Sprache entwickelten die kriegführenden Parteien immer bessere Kommunikationswege.

„Die visuellen Leitmedien des vormodernen Krieges waren Malerei und Grafik, die des industrialisierten Krieges Fotografie und Film. Als eine Art „pencil of nature“ scheinen beide berufen, Dinge und Ereignisse abzubilden und ein naturgetreues Bild des Kriegsgeschehens zu liefern. Das machte sie von Anfang an interessant für Herrscher, Militärs und Propagandisten. Schon früh wurde die Kriegsberichterstattung in ein politisches Korsett gezwängt, aus dem sie sich nur selten befreien konnte. Im Ersten Weltkrieg kamen erstmals staatliche bzw. militärische Einrichtungen auf, die Bilder vom Kriegsschauplatz zu kontrollieren.“⁷⁸

⁷⁶ Michael Strübel: Film und Krieg, Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, S. 188

⁷⁷ Gerhard Paul: bpb 12/2005: Die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung

⁷⁸ Ebd.

Der Krimkrieg in Russland 1853 – 1856 war der erste Pressekrieg der Geschichte. Die im 19. Jahrhundert stetig wachsenden Tageszeitungen schickten immer wieder zivile Kriegsreporter zu den Schauplätzen. Den Umgang mit den Medien musste das Militär damals erst lernen. Als erster bekannter Kriegsreporter berichtete William Howard Russell von den Geschehnissen auf der Krim.

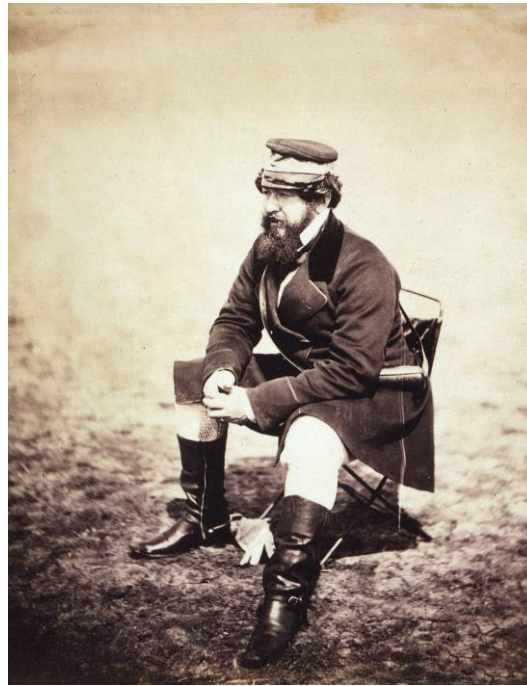


Abbildung 6: Foto von William Howard Russel (ca. 1854)

Seine Berichte über unterversorgte Soldaten, Krankheiten und unfähige Offiziere, sorgten für Proteste des Militärs und brachten ihm den Vorwurf der Spionage ein. Die freie Berichterstattung wurde zusehends hinderlich und zum Ende des Krieges gänzlich zensiert. Im Ersten Weltkrieg war der Film als neues Medium zur Veranschaulichung und Informationsgewinnung ein wichtiges Werkzeug der Machthaber. Während das Militär profitierte, war die Filmindustrie vom Kriegsbeginn stark betroffen. „Der Kriegsausbruch erschüttert die vormals international agierende Filmwirtschaft und zwingt sie, nationalen Belangen zu dienen.“⁷⁹ Neben den in Deutschland und Österreich/Ungarn stattfindenden Wochenschauen, die für die Kinos anfangs ein Wachstum und

⁷⁹ Philipp Stiasny: Das Kino und der Krieg: Deutschland 1914-1929, S. 27

Ansehensgewinn bedeuteten, entstanden zahlreiche Propagandafilme. „Nicht nur kommerziell bedeutet der Krieg für das Kino eine Zeit des Wachstums. Auch wandelt sich das öffentliche Ansehen des Kinos, das in der Vorkriegszeit vor allem als billige Form der Unterhaltung wahrgenommen wird...“⁸⁰ Die Wochenschauen bringen Leben in die Kinosäle und ziehen sogar solche Kinobesucher an, „die dem Kino traditionell ablehnend gegenübergestanden hatten.“⁸¹ „In Anbetracht der immer gleichen, technisch und ästhetisch anspruchslosen Schonkost...“⁸² schwindet jedoch das Interesse an den wöchentlichen Kriegsberichten im Kino. Erstmals äußern sich Produktionsfirmen und „beklagen, dass sie aufgrund der Zensur kaum in der Lage sind, interessante „lebensnahe“ Bilder am Kriegsschauplatz aufzunehmen und zu zeigen.“⁸³ Die Gründung der *BUFA* am 30. Januar 1917 soll dem entgegenwirken. „Die Aufgabe des finanziell gut ausgestatteten Bufa besteht in der Koordination der „amtlich militärischen Berichterstattung“ im In- und Ausland, der Einrichtung von Feldkinos, Entsendung von Kameraleuten, Zuteilung von Filmmaterial und der Zensur.“⁸⁴ Auch die Produktion eigener Filme fällt in den Aufgabenbereich des Bild- und Filmamtes. Der am 19. Januar 1917 uraufgeführte „*Bei unseren Helden an der Somme*“ sollte als direkte Reaktion auf den erfolgreichen britischen Film „*The Battle of the Somme*“ (1916) „erstmalig die Lebensbedingungen in Frontnähe ausführlich“⁸⁵ abbilden. Unterstützt durch eine groß angelegte Pressekampagne sollte die öffentliche Bedeutung des Films hervorgehoben, und dafür gesorgt werden, dass der Film als dokumentarischer Bericht wahrgenommen wird, und somit als Teil der Kriegsberichterstattung fungiert. Immer mehr Filme wurden größtenteils zu Propagandazwecken produziert, nicht nur von Deutschland. Die Idee, den Film als audiovisuelles Medium für Kriegspropagandazwecke als Teil der Berichterstattung zu nutzen hat sich durch das gesamte 20. Jahrhundert aufrecht erhalten. Während die Kriegsberichte durch zivile Journalisten in den zwei Weltkriegen noch stark zensiert wurden, hatten die unabhängigen

⁸⁰ Ebd.: S.27

⁸¹ Ebd.: S.28

⁸² Ebd.: S.29

⁸³ Ebd.: S.29

⁸⁴ Ebd.: S.30

⁸⁵ Ebd.: S.31

Reporter im Vietnamkrieg alle Freiheiten. Wie bereits zuvor im Krimkrieg waren die Meinungsgeber Tageszeitungen und Massenmedien, die eine Legitimierung des Krieges mindestens in Frage stellten. Zwar operierten in Vietnam auch „Militärberichterstatter und Propagandaoffiziere“⁸⁶ die manipulierte Bilder und falsche Siegesmeldungen produzierten, die Öffentlichkeit konnten sie jedoch nicht überzeugen. „Es war diese freie Berichterstattung über die großen Networks, die dazu beitrug, eine kritische Öffentlichkeit in Form der Jugend- und Protestbewegung im In- und Ausland zu mobilisieren.“⁸⁷ Und so führte die Berichterstattung letztlich zu erheblichem Druck in der Öffentlichkeit auf die amerikanische Regierung. Noch heute gibt es die Auffassung, der Vietnamkrieg sei an der Heimatfront verloren worden. Diese Erfahrung führte letztlich dazu, dass die US-Führung bereits in den 1980er Jahren strikte Regeln für die Berichterstattung im Kriegsfall aufstellte. Die Entwicklung des sogenannten Poolsystems zur Regulierung der Medien wurde erstmals im Golfkrieg angewandt. Das Poolsystem beschränkt die Anzahl an kontrollierten und ausgewählten Journalisten die Einsätze in Krisengebieten begleiten dürfen. Heutzutage hat sich das Bild der Kriegsberichterstatter deutlich verändert. Medienverbände greifen immer häufiger auf Informationen der Kriegsführenden zurück, die diese selbst veröffentlicht haben. Eine objektive Überprüfung dieser Informationen ist sehr schwierig. Einsparmaßnahmen und die Angst, dass die eigenen Mitarbeiter gezielt angegriffen und im schlimmsten Fall getötet werden, hindert die Medienfirmen daran, ihre Reporter in die Kriegsgebiete zu entsenden. Die Aufgabe der Informationsbeschaffung und Verarbeitung obliegt den weniger gefährdeten Auslandskorrespondenten.

3.2 Prägung filmtechnischer Begrifflichkeiten

Es gibt einige Begrifflichkeiten und Ausdrücke, die im Krieg entstanden oder von ihm geprägt bzw. beeinflusst wurden. Der gängige Ausdruck „**ein Foto schießen**“ zum Beispiel, stammt von den Kriegsphotografen und

⁸⁶ Michael Strübel (Hrsg.): Film und Krieg, Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, S. 188

⁸⁷ Ebd.: S.188

Kriegsberichterstatlern, deren Waffe die Kamera ist. Da diese oft selbst Soldaten waren und wie ihre Kameraden im Krieg dienten, anstatt eines Gewehres aber eine Kamera in der Hand hatten, entstand im Volksmund der Begriff des Schießens im Zusammenhang mit dem Fotografieren. Diese Wortkreation hat sich bis heute gehalten. Der englische Begriff **Shooting**, der im allgemeinen Foto- oder Filmaufnahmen meint ist darauf zurückzuführen. Die Bezeichnung „Dreharbeiten“ entstammt der frühen Filmtechnik, als die Filmkameras mittels Rollmechanismus über eine Kurbel angetrieben werden mussten. Der Krieg hat diese Entwicklung zwar nicht direkt beeinflusst, weil aber Kameramänner im Ersten Weltkrieg viel Gebrauch von diesem System machten, hat der Krieg indirekt dazu beigetragen, dass dieser Ausdruck bis heute genutzt wird. Im Zweiten Weltkrieg wurden die Kameras dann wesentlich kompakter und funktionaler. Die von der Firma „Bell & Howell“ entwickelte **Eyemo-Kamera**, die mit ihrem Doppel-8-Film eigentlich für den Amateurmarkt gedacht war, eignete sich bestens für den Einsatz an der Front. Durch einen Drei-Objektive-Revolver und eine leichte Bauweise war sie transportabel und zudem vielseitig einsetzbar. Sie wurde insbesondere von den Wochenschaukameraleuten und den US-Kriegsberichterstatlern benutzt. Hier hat der Krieg Einfluss auf eine technische Entwicklung genommen.



Abbildung 7: Bell & Howell Eyemo-Kamera / Kriegsberichterstatler mit Eyemo-Kamera 1944

Insgesamt haben die Kriege des 20. Jahrhunderts große Einwirkung auf die Entwicklung der Filmtechnik ausgeübt. Kamerasysteme wurden den Bedingungen der Front angepasst und optimiert. Auch Fachbegriffe und den Film betreffende Bezeichnungen entstanden im oder nach dem Krieg. Die Bezeichnung **hard-boiled** zum Beispiel beschreibt einen Filmhelden, der besonders hart, bissig oder gar böseartig in seiner Rede und allgemein unangenehm im Umgang ist. „Hollywoodproduktionen der Kriegs- und Nachkriegszeit der 1940er Jahre nahmen Bezug auf die als hard-boiled charakterisierten Helden aus den Detektivgeschichten der pulp literature.“⁸⁸ John Wayne in „*The Green Berets*“ oder Tom Berenger als „Bob Barnes“ in „*Platoon*“ sind gute Beispiele für den hartgekochten Filmhelden. Auch die Hauptprotagonisten aus späteren Filmen, insbesondere den Actionfilmen, wie Sylvester Stallone oder Chuck Norris in „*Rambo: First Blood*“ und „*Missing in Action*“ aus den 80er Jahren verkörpern diese Form des Helden. Diese Filme werden häufig mit dem Begriff der **Warnography** in Verbindung gebracht. Es ist ein „meist abschätzig gebrauchtes Kofferwort aus dem engl. war, no! und pornography, das im Rahmen einer scharfen Kritik an einer neo-militaristischen Tendenz im amerikanischen Mainstream-Kino gebildet wurde.“⁸⁹ Filme wie „*Top Gun*“, „*Pearl Harbor*“ oder „*Black Hawk Down*“ sind in enger Kooperation mit dem amerikanischen Militär entstanden. Diese Zusammenarbeit wird unter dem Begriff des **militainment** zusammengefasst. „Seit Mitte der 1990er Jahre ist „militainment“ eine allgemeine Bezeichnung für unterhaltsame Berichterstattung über Kriegereignisse oder Militärbelange, aber auch für Spielfilme und Serien, Simulationen, Rollen- und Computerspiele. Es gehört heute zum Programm US-amerikanischer Militärpolitik, Kooperationen mit der Unterhaltungsbranche zu intensivieren und unter hohem finanziellen Aufwand Produkte zu fördern, die kriegerische Auseinandersetzungen verharmlosen, die Legitimität des eigenen Engagements unterstützen und die als Beitrag zur gewünschten politischen Sozialisation angesehen werden können.“⁹⁰

⁸⁸ Ludger Kaczmarek: Lexikon der Filmbegriffe, Universität Kiel: hard-boiled

⁸⁹ Hans Jürgen Wulff: Lexikon der Filmbegriffe, Universität Kiel: Warnography

Der Krieg hat mit seinen verschiedenen Facetten zu einem großen Spektrum an Genrefilmen beigetragen. Zur besonderen Gruppe der Kriegsfilme gehören neben dem klassischen **combat film** und dem Antikriegsfilm, der **Heimatfrontfilm**, der die speziellen Probleme während des Krieges in der Heimat behandelt, der **aerial war film** der sich ausschließlich mit den Luftkämpfen und der besonderen Helden dieser befasst, und der **Veteranenfilm**, der sich der Kriegsheimkehrer und ihrer Geschichten annimmt. Ein sogenannter **crowd shot** also eine Massenszene findet häufig im Kriegsfilm Anwendung, wenn zum Beispiel zwei verfeindete Armeen aufeinander treffen. Während früher Unmengen an Statisten gebraucht wurden, ist heute ein leistungsstarker Computer genug um die Menschenmassen zu animieren. Ein letztes Beispiel wie mancher Begriff aus der Filmpraxis direkt vom Krieg übernommen wurde, ist **Guerilla**. Ein Guerilladreh bedeutet, dass ein Filmteam meist unangemeldet und spontan an öffentlichen Drehorten filmt. Als Guerillakrieg, wird der Kampf irregulärer einheimischer Truppen oder bewaffneter Gruppen gegen eine feindliche Armee bezeichnet. Egal, ob technischer Fortschritt, gestalterisches Element oder Genrebezeichnung, der Krieg als politisches Ereignis hat den Film bis heute geprägt.

⁹⁰ Hans Jürgen Wulff: Lexikon der Filmbegriffe, Universität Kiel: Militainment

4 Die Instrumentalisierung des Films

Der Kriegs/Antikriegsfilm kann als Massenmedium zur Information und Bewusstseinsbildung der Menschen eingesetzt werden. Die wirtschaftliche Bedeutung ist nicht unerheblich, es entsteht ein hoher technischer und finanzieller Aufwand. Nicht umsonst, gilt der Film als wichtigstes Element der modernen Kultur. Filme sind Konsumprodukte, die verkauft werden müssen. Deshalb ist es wichtig, für Produzenten und Filmstudios den Geschmack des Publikums zu herauszufinden und dem zu entsprechen. Nur welche Erwartungen knüpfen Zuschauer an die Betrachtung eines Kriegsfilmes?

Sollte nicht ein Film in erster Linie der Unterhaltung dienen? Ist es unterhaltsam, Zerstörung, Brutalität, Gräueltaten und schreckliche Bilder anzusehen? Warum also wird das Genre des Kriegs/Antikriegsfilms immer einen Zuwachs an Zuschauern verzeichnen können. Der Journalist und Publizist Stefan Reinecke erklärt die Begeisterung und Erwartung der Zuschauer wie folgt: „Im Kino wird also der Krieg auf eine Weise neu geschaffen, in der er nicht nur erklärt ist, sondern in der auch eine Methode angeboten wird, den Wunsch zu sehen und den Wunsch nicht zu sehen zu verbinden. Es ist die Antwort auf das einfache Bedürfnis, an einem Krieg teilzunehmen, ohne in der Gefahr zu stehen, das einem die Gedärme herausgeschossen werden, und auf das komplizierte Bedürfnis, zu wissen, wie es ist, als Mensch auf der Welt zu sein.“⁹¹

Auch trägt die filmische Entwicklung mit dynamischen Kameraeinstellungen, gekonnten Toneinsätzen, sowie realistischen Kostümen dazu bei, den Zuschauer fiktiv mitwirken zu lassen. Dadurch, dass es keine klare Abgrenzung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm gibt, schwindet beim Zuschauer das Gefühl eines schlechten Gewissens. Der Eindruck, man wende sich bewusst gegen den Krieg indem man die Sinnlosigkeit erkennt und die Humanität in den Vordergrund stellt, steigert automatisch die Beliebtheit von Kriegsfilmen. Krieg, als ein Teil der Menschheitsgeschichte, wird vom Kino als relevantes Ereignis

⁹¹ Georg Seeßlen, Stefan Reinecke: Hollywood goes Vietnam: Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film, S. 147

aufgenommen und realistisch oder fiktiv mit den soweit entwickelten filmischen Mitteln umgesetzt. Der Kriegsfilm als Genrefilm hat sich mit der Geschichte der Menschheit weiterentwickelt. Das Thema jedoch kann häufig variieren oder wechseln, mal als Propaganda von Seiten eines Staates, somit fungiert der Staat als Kontrollmechanismus der Filmindustrie, mal als Zeitzeuge der Kriegsgeneration für die Nachkriegsgeneration um die historischen Ereignisse zu belegen und zu bewahren.

4.1 Wie stark werden Produktionen beeinflusst

Eine ungesunde, gegenseitige Abhängigkeit verbindet die Filmemacher von Hollywood mit den Generälen des Pentagon. Letztere stellen Kriegsgerät, Personal und fachlichen Rat zur Verfügung und Erstere generieren im Gegenzug ein kriegs- und armeebegeistertes Publikum. Der lange Arm des Militärs steuert nicht nur Kostüme und die Ausstattung – er greift auch in die Drehbücher ein –.⁹²

Das „militainment“ verkauft an Millionen von Konsumenten den Krieg als Programm zur Problemlösung.⁹³ Diese Kooperation ist allerdings nur für den besonders aufmerksamen Zuschauer nachvollziehbar, denn nur wer den Abspann bis zum letzten Schriftzug verfolgt, kann dies bemerken. Das Pentagon unterhält eine komplette Abteilung für die Unterhaltungsindustrie. – Office of the Secretary of Defense – Public Affairs – Special Assistance for Entertainment Media –⁹⁴ Die Abteilung entscheidet, ob sich das Verteidigungsministerium an einer Filmproduktion beteiligt und die Projektentwicklung begleiten wird. So bekennt der Vietnamveteran und ehemalige Marineoberst Philip Strubb: „Wenn Filmemacher uns um Unterstützung bei der Produktion eines Filmes über die Army bitten, sehen wir das als eine großartige Gelegenheit, der amerikanischen Öffentlichkeit etwas über uns zu erzählen. Dies hilft bei der Rekrutierung!“⁹⁵

⁹² Vgl.: bpb 10/2011: Methoden der Kriegspropaganda

⁹³ Vgl.: Peter Bürger: Kino der Angst: Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, S. 56 f.

⁹⁴ Ebd.: S. 55

⁹⁵ Ebd.: S. 56 f.

Umfragen zufolge erhält die breite Masse der Amerikaner ihren ersten Eindruck vom US-Militär aus Kino- und Fernsehfilmen. Der US-Journalist und Kritiker Dave Rob, vertritt dazu folgende Sichtweise: „Filme prägen die öffentliche Meinung denn Kino und Fernsehen sind die weltweit einflussreichsten Medien. Wenn also das einflussreichste Medium der Welt und die stärkste Armee der Welt zusammenarbeiten, und ich würde sogar sagen konspirieren, um dem amerikanischen Volk ein positives Bild zu vermitteln schlägt sich das im Image wieder. So, wie die positiven Bilder der Werbung den Absatz von Produkten verbessern, verbessern positive Bilder in Filmen das positive Image des Militärs, ein heroisches Image, geprägt von Kameradschaft und Patriotismus. In keinem anderen Land arbeiten Filmindustrie und Verteidigungsministerium so eng zusammen, um dem Volk diese positive Botschaft zu vermitteln.“⁹⁶

Verständlich ist, dass gerade Kriegsfilme häufig nur mit Unterstützung der Regierung produziert werden können, da für dieses Genre ein sehr großer Aufwand an Statisten, Material und Kriegsgerät erforderlich ist. Doch wird eine Beteiligung des Pentagon bei einer Produktion sehr widersprüchlich dargelegt, bzw. verschleiert. Möchte das Militär durch die Beteiligung des Pentagon nur detailgetreue Wiedergabe fördern, damit alles original und professionell wirkt? Oder geht es nicht viel mehr bei Filmen, wie zum Beispiel „*Pearl Harbor*“ oder „*Armageddon – Das jüngste Gericht*“ um tolle Unterhaltung, welche in Folge einen Zulauf beim Militär auslöst. Ein Drehbuch, welches die Armee negativ darstellt, wird als unrealistisch und nicht subventionsfähig abgelehnt. „Any Film that portrays the military as negativ is not realistic to us.“⁹⁷ So wird der Krieg zum Schauplatz für Heldengeschichten, in denen das Militär ehrenvoll erscheint und andere Möglichkeiten als Krieg, zur Lösung von Konflikten ausgeblendet werden. Dementsprechend benötigen Filme, die Kriegsgeschehen realistisch darstellen, eine sehr lange Zeit um realisiert werden zu können. Diesen wird die Unterstützung durch das Pentagon nicht zuteil.

⁹⁶ Ebd.: S. 56 f.

⁹⁷ Ebd.: S. 57

So brauchte zum Beispiel Oliver Stone für seinen kritischen Vietnamfilm „*Platoon*“ 10 Jahre um diesen fertigzustellen.⁹⁸

Durch diese Einflussnahme des Militärs in die Filmproduktion kann von einem freien Markt nicht mehr gesprochen werden. Andererseits ist für den freien Markt der Einsatz modernster Militärtechnik unerschwinglich. Bedenken sollte man, die Armee nicht nur als Verleihagentur von Kriegsausrüstung und als Dienstleister zu verharmlosen, auch handelt es sich nicht etablierte staatliche Filmförderung. Die Beteiligung des Pentagon mit lückenloser Drehbuchkontrolle und der Präsenz eigener Militärmitarbeiter in Produktionsprozessen belegen, dass es sich um Koproduktionen handelt. So entsteht Staatskunst im Dienst der Kriegspropaganda. Angesichts des weltweit boomenden, in den Massenmedien vertretenen Kriegskultes ist auch in Europa Wachsamkeit angesagt. Auch hier wird der Einfluss des „militainment“ immer größer, zum Beispiel 1999 durch Einsatz von Ausbildungspiloten der Bundeswehr passend zu Kriegseinsätzen in der von ProSieben ausgestrahlten Serie „*Jets – Ein Leben am Limit*“.

Oder der Einsatz irischer Soldaten als Statisten im Blockbuster „*Der Soldat James Ryan*“. 1999 wurde in Los Angeles vom Pentagon das Institut für kreative Technologie gebaut. Leiter des Instituts ist Richard Lindheim – Lindheim war ehemals Leiter für special effects von Paramount Pictures. Dieses Institut nennt sich Labor für die Zukunft, es bietet neue Trainingsmöglichkeiten für Soldaten, und das Militär kann digital verschiedenste Kampfszenen simulieren. Das Pentagon besitzt alle Rechte auf alle Erfindungen des Instituts. Filmstudios dürfen in Einzelfällen einige Versionen der Simulation vermarkten. Wie stark Filmproduktionen letztlich von behördlichen Institutionen, wie dem Pentagon beeinflusst werden, hängt im wesentlichen vom Kostenaufwand und Produktionsumfang, sowie der Intention des Filmemachers ab. Aufgrund der enormen Kosten einer Kriegsfilmproduktion, sind viele Produktionsfirmen auf die Unterstützung des Militärs angewiesen. Daher ist von einem großen Einfluss auf die Filmproduktion insbesondere in Hollywood auszugehen.

⁹⁸ Vgl.: Dokumentation: Marschbefehl für Hollywood: Die US-Armee führt Regie, 2003

4.2 Die Glorifizierung des Krieges durch Propagandafilme

Bereits in den 20. Jahren des letzten Jahrhunderts begann der erste große Einsatz der ideologischen Massenmobilisierung durch Propaganda als wichtiger Teil der politisch- militärischen Strategie. Schon im Ersten Weltkrieg zogen Soldaten mit Begeisterung in den Krieg. Diese fast mystische Euphorie wurde durch Verherrlichung des Militarismus und des Soldatentums ausgelöst. Im Vordergrund stand der Führerkult. Kriege wurden glorifiziert und als ein reizvolles Abenteuer dargestellt, durch welches man Ruhm und Anerkennung erlangen kann. Die Option, eventuell als Held aus diesem Krieg zurückzukehren, reicht aus, viele bereitwillige Soldaten zu rekrutieren. Schlagwörter, geschickt von der Propagandamaschinerie eingesetzt, fördern diese Einstellung entscheidend. Heldentum, Ehre für das Vaterland, heroischer Abwehrkampf und so weiter sind Begriffe, die jedem täglich begegnen. Negative Ereignisse des Krieges, wie Tod und Leid der Soldaten und Zivilbevölkerung, werden bagatellisiert oder verschwiegen. Im Krieg zu fallen, bedeutet nicht Tod und Leid, sondern Ehre für Volk und Vaterland. Die Heroisierung von Kampf, Opfer und Heldentod sowohl in Filmen, Wochenschauen, Zeitungen und anderen Medien, wird als psychologisches Mittel zur Kriegsmobilmachung eingesetzt. Bildliche Mittel sorgen dafür, Kriegereignisse zu dramatisieren und zu personalisieren. Jeder soll sich mit den Akteuren auf Plakaten und in Filmen identifizieren können. So steht zum Beispiel der oft auf Plakaten und Flugblättern dargestellte existenzielle Zweikampf einzelner Soldaten stellvertretend für den Kampf eines Landes gegen den Feind. Soldatische Tugenden wie Kameradschaft, Treue und Tapferkeit werden hochgelobt und als höchstes, zu erreichendes Ziel wie eine Gehirnwäsche in die Köpfe der Menschen implantiert. Des Weiteren, wird häufig und gerne mit der Angst der Bevölkerung gespielt. Darstellungen mit Bildern über Gräueltaten, Invasionen, Hungertod und Vernichtung, lassen die Propagandafilme glaubwürdig erscheinen. Von Gegnern wird fast ausschließlich ein verzerrtes, teuflisches Bild dargestellt. Der Feind wird massiv böseartig karikiert verunglimpft und verhöhnt. Um diesen Eindruck noch zu verstärken, wird speziell auf eine düstere Farbgestaltung geachtet. In den

Köpfen der Bevölkerung wird dadurch manifestiert: „Das Gute wird bewahrt, das Böse bekämpft“. Auch schreckt die Propagandamaschine nicht davor zurück, berühmte Schauspieler und Schlüsselfiguren in Filmen zu verpflichten, die Glorifizierung des Krieges zu unterstützen. Zum Beispiel Sarah Bertrant und Liana Heid oder auch John Wayne als amerikanischer Volksheld. Ihre Aufgabe war es, angestrebte heroische Ziele gekonnt in Szene zu setzen. Filme, wie *„Mit Herz und Hand fürs Vaterland“* (1915) unterstrichen diese Vorstellungen. Durch den Einsatz der Schwächsten der Gesellschaft, werden diese schonungslos ausgenutzt. Kinder spielen eine große Rolle, die Glorifizierung des Krieges aufrecht zu erhalten. Sie symbolisierten die Reinheit der Heimatfront. So soll doch jeder Sohn ein Held und tapferer Soldat wie sein Vater und jede Tochter eine Mutter Theresa für Verletzte sein und letztlich dem Vaterland dienen.



Abbildung 9: Antisowjetisches Propagandaplatkat, um 1944



Abbildung 8: Propagandaplatkat der Hitlerjugend, 1944

Ein emotionaler Druck, ausgeübt über alle verfügbaren Medien, lenkt die Bevölkerung in eine bestimmte Richtung. Filme und Plakate mit der Aussage: „Durch Arbeit zum Sieg“ lassen jeden Einzelnen zum Helden werden, wenn er

nur alles gibt und alles tut, was ihm vorgegeben wird. Jeder hat es in seiner Hand, ob ihm Ehre zu Teil wird oder er als Versager bzw. schlimmstenfalls als Volksverräter dasteht. Lügen und Übertreibungen werden solange wiederholt; auf unterschiedlichste Art und Weise in den vorhandenen Medien stilisiert und auf ein Podest gehoben, bis diese real erscheinen. In Kriegszeiten sind diese Informationen kaum überprüfbar. Um das Vertrauen in Politik und Militär nicht zu gefährden, werden bestimmte Darstellungen des Kriegsgeschehens zensiert und geschönt. Durch Sprache, durch Verwendung von „Black and White Words“, durch Ästhetisierung, Geschehnisse reizvoller und schöner darzustellen und durch geschickten Einsatz von Licht, Musik, Farbe und Kameraeinstellung ist sichergestellt, dass die breite Masse das Geschehen als schönes Ereignis wahrnimmt. Durch tägliches Einwirken heldenhafter Kriegereignisse auf die Bevölkerung ist der Gewöhnungseffekt groß und wird kaum noch bewusst wahrgenommen. Die geschönte eigene Welt und der besonders böse Feind entspricht nach kurzer Zeit der Realität. Sobald aber die Bevölkerung begreift, dass die heile eigene Welt in Scherben liegt, ist die Propaganda schuld, oder der Feind, sie selbst hat nur getan, was ihr in den vielen schönen Filmen und den Plakaten vorgegeben wurde.

5 Fazit

Wie relevant sind Kriegsfilme für die Gesellschaft?

Täglich gehen auf der Welt Millionen von Menschen ins Kino und sehen sich einen Film an. Einige von ihnen einen Film mit der Genrebezeichnung Kriegsfilm. Dies wirft Probleme und Fragen auf, welche gesellschaftlich diskutiert werden sollten. Alle Menschen, die im Kino einen Film betrachten, begeben sich in einen öffentlichen Raum und lassen somit Öffentlichkeit entstehen und nehmen an einem gesellschaftlichen Leben teil. Dies fordert und fördert Diskussionen, wirft Fragen auf, entkräftet oder bestärkt Theorien und Thesen. Die heutigen Kommunikationsformen erlauben, am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen, ohne physisch dabei zu sein um Informationen ausgetauscht werden können. Zunächst sollte auf unterschiedliche Themen hingewiesen werden.

1. Kriegsfilme in denen die Kriegszeit im Mittelpunkt steht (direkte Thematisierung)
2. Filme die sich eher mit den Problemen der Nachkriegszeit befassen (indirekte Thematisierung).

Beliebige Wiederholungen zum gleichen Thema fördern, dass die Ereignisse des Krieges in einer Art Dauerschleife präsent bleiben. Manchmal zwingt die Dramaturgie eines Kriegsfilmes die Betrachter, sich mit den Opfern zu identifizieren und so den Krieg praktisch selbst zu durchleben. Fakt ist, dass in Deutschland in der heutigen Zeit, (von Migranten abgesehen) nur noch ein Bruchteil der Bevölkerung einen Krieg miterlebt hat. Diese Generation, die an die nächsten Generationen Erfahrungen weitergeben kann, ist im Begriff zu versterben. Wird heutzutage über Krieg geredet, ist höchstwahrscheinlich eine Kriegsdarstellung im Film gemeint. Durch das Anschauen eines Kriegsfilmes können sich Betrachter kritisch mit politischen Strömungen und Handlungen auseinandersetzen aber auch eine Akzeptanz aufbauen. Jeder Film hinterlässt Spuren beim Betrachter. Durch akustische, als auch optische Einwirkung auf

den Rezipienten ist der Einfluss groß. Kriegsfilme können sowohl ablehnend als auch inspirierend wirken, häufig bieten sie aber auch neue Lösungen für Probleme. Sie können helfen, der Toleranz einen Vorschub zu geben, das Streben nach Macht selten glücklich macht und es lohnenswert ist, zu sich selbst zu stehen und nicht der Ideologie der Massen zu folgen. Für eine Bevölkerung und Gesellschaft, die in Frieden leben will, ist es wichtig, schon früh zu begreifen, was Krieg bedeutet. Die Darstellung von Krieg in Nachrichten, Spielfilmen, Computerspielen und Dokumentationen übt eine gewisse Faszination oder auch Ablehnung aus. Sie trägt zur Identitätsbildung bei und kann positiven Einfluss haben. So werden auch in Zukunft für alle Bevölkerungsschichten diese Filme ein Massenmedium zur Information und Bewusstseinsbildung sein. Auch in wirtschaftlicher Hinsicht haben diese Filme einen hohen Stellenwert, da die Produktion einen hohen technischen und finanziellen Aufwand erfordert. Als Kunstgattung mit eigenen unverwechselbaren Aspekten ist der Kriegsfilm etabliert.

Literaturverzeichnis

Bundeszentrale für politische Bildung: Methoden der Kriegspropaganda. Oktober 2011.

Bürger, Peter: Kino der Angst: Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood. Schmetterling Verlag GmbH. Stuttgart 2005.

Büttner, Christian; Von Gottberg, Joachim; Metze-Mangold, Verena (Hrsg.): Der Krieg in den Medien. Campus Verlag. 2004.

Chiari, Bernhard; Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. De Gruyter. Oldenbourg 2003.

Dokumentation: Marschbefehl für Hollywood, Die US-Armee führt Regie. 2003

Halberstam, David: TWO WHO WERE THERE VIEW 'PLATOON', THE CORRESPONENT. New York Times. März 1987.

Kaczmarek, Ludger: Lexikon der Filmbegriffe. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Kappelhoff, Hermann; Gaertner, David; Pogodda, Chilli (Hrsg.): Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie. Vorwerk 8. Berlin 2013.

Klein, Thomas; Stiglegger, Marcus; Traber, Bodo (Hrsg.): Filmgenres, Kriegsfilm. Reclam Universal-Bibliothek. Stuttgart 2006.

Mayer, Till: Vietnam Trauma: Nachts wenn die Toten zurückkommen. Spiegel Online. Artikel von April 2010

Moll, Sebastian: Das amerikanische Trauma. Frankfurter Rundschau. Artikel von April 2015.

N24 Dokumentation: Die Wahre Geschichte, Der Soldat James Ryan

Paul, Gerhard: Bundeszentrale für politische Bildung: Die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung. Dezember 2005

Röwekamp, Burkhard; Heller, Heinz-B; Steinle, Matthias (Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Schüren Verlag GmbH. Marburg 2007.

Röwekamp, Burkhard: Antikriegsfilm, Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis. Edition + Text Kritik. München 2011.

Seeßlen, Georg; Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam: der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film. Hitzeroth. Marburg 1993.

Schneider, Steven (Hrsg.); Kuballa, Stefanie: 101 Kriegsfilme, Die Sie sehen sollten, bevor das Leben vorbei ist. Edition Olms AG. Zürich 2011.

Stiasny, Philipp: Das Kino und der Krieg, Deutschland 1914-1929. Edition Text + Kritik. München 2009.

Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg, Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Leske + Budrich. Opladen 2002.

Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Münster, den 06.06.2016

Ort, Datum

Vorname Nachname