

Jörn Glasenapp

Vom Kalten Krieg im Western zum Vietnamkrieg

John Wayne und der Alamo-Mythos

I.

Insgesamt dreizehn Tage, vom 23. Februar bis zum 6. März 1836, dauerten die Belagerung und die anschließende Schlacht um die als Alamo in die Geschichte eingegangene ehemalige Mission San Antonio des Valero. Von knapp zweihundert Amerikanern unter dem Befehl von William Barret Travis wurde sie gegen die ca. zweitausend Mann starke mexikanische Armee des General Santa Anna verteidigt, der es schließlich unter größten Verlusten gelang, das Gebäude zu erobern. Alle Amerikaner, unter ihnen die bereits zur damaligen Zeit weithin bekannten Frontiermänner Davy Crockett und James Bowie, kamen um. Folgt man der nationalistischen Geschichtsschreibung der Vereinigten Staaten, so war das Opfer der Verteidiger jedoch alles andere als vergebens. Denn die „thirteen days of glory“ verschafften General Sam Houston, dem Befehlshaber der texanischen Armee, einen lebensnotwendigen Aufschub, im Norden seine Truppen zu verstärken, um schließlich am 21. April dem mexikanischen Gegner bei San Jacinto eine vernichtende Niederlage beizubringen, Santa Anna gefangen zu nehmen und somit die Texanische Revolution einem aus amerikanischer Sicht glücklichen Ende zuzuführen.

Alamo und San Jacinto, „the inseparable alpha and omega of the Texas creation mythology“¹ – dies ist die historisch zweifelhafte, aus der amerikanischen Erinnerungskultur indes kaum zu tilgende Sichtweise der geschichtlichen Ereignisse, deren eigentliche Essenz sich auf der Gedenktafel rechts neben dem Eingang der einstigen Mission findet, wo diese als „Shrine“ und „Cradle of Texas Liberty“ apostrophiert wird. Wollte man mit Roland Barthes' semiologisch fundierten Mythosbegriff arbeiten, so ließe sich diese Bezeichnung als ein mustergültiger mythischer ‚Befall‘ beschreiben, das heißt als Indienstnahme des objektsprachlichen Systems, also der ‚tatsächlichen‘ Geschichte von Alamo, durch das metasprachliche System des Mythos, der das Gebäude zur Form, man könnte auch sagen: zum Behältnis eines Begriffes, in diesem Fall des texanischen bzw. US-amerikanischen Freiheitskampfes, reduziert. Letzterer ist hierbei in bemerkenswert offensichtlicher Weise zyklisch aufgefasst, als Kreislauf vom Sterben

1 Brear 1995, 23.

2 Barthes 1964.

(„Shrine“) und erneuten Werden („Cradle“), und so passt es denn auch, dass immer wieder auch die Auferstehung Christi als zentrales Bezugsfeld des Alamo-Mythos fungiert, der die aus Bowie, Travis und Crockett bestehende Heldentrias gar als der Freiheit verpflichtete Dreifaltigkeit imaginiert. „In the Alamo trinity“, so Holly Beachley Brear, „James Bowie corresponds to the ancient father, Travis the son (the young sacrifice who brings the civilizing law), and David Crockett the ageless spirit.“³ Wenn also in John Waynes *The Alamo* (1960) Travis (gespielt von Laurence Harvey) bei seinem ersten Auftritt seinen Hut auf eine an einen Altar erinnernde Kommode legt, und zwar genau unter ein prominent an der Wand hängendes Kruzifix (Abb. 1), so sollte uns dies nicht überraschen, ebenso wenig wie der Umstand, dass Bowie (gespielt von Richard Widmark) kurz darauf seinen Alkoholrausch auf einem Bett ausschläft, das ebenfalls durch ein Kreuz an der Wand ‚gesegnet‘ ist (Abb. 2).



Abb. 1



Abb. 2

Was die christliche Symbolik bereits früh andeutet, wird im Verlauf der ursprünglich mehr als drei Stunden dauernden Handlung des Films immer unmissverständlicher offenbar: Waynes *opus magnum* ist eine politische ‚Heilsgeschichte‘ im historischen Gewand. Als eine solche gelangte sie im Oktober 1960 in die Kinos und bildete somit, nach Budd Boettichers *The Man from the Alamo* (*Der Mann vom Alamo*, 1953), der von Norman Foster gedrehten Disney-Produktion *Davy Crockett, King of the Wild Frontier* (*Davy Crockett, König der Trapper*, 1955) sowie *The Last Command* (*Die Barrikade von San Antone*, 1955) von Frank Lloyd, den opulenten Abschluss jenes Alamo-Booms, der Hollywood in den 1950er Jahren erfasste – erwarteter Weise, muss man sagen.

Schließlich waren es die fünfziger Jahre, in denen das Westerngenre, dem der Alamo-Stoff fast notgedrungen zuzuordnen ist, nicht nur seine eindeutige Blüte feierte, sondern zudem einen kaum zu übersehenden ‚Politisierungsschub‘ erfuhr. Dieser äußerte sich allen voran darin, dass sich zahlreiche Filme – zu denken wäre etwa an John Fords *Rio Grande* (1950) oder John Sturges’ *Gunfight at the O.K. Corral* (Zwei rechnen ab, 1957) – in nicht selten überaus rigider Weise mit dem die gesamte damalige Diskurslandschaft der USA maßgeblich bestimmenden Containment-Gedanken synchronisierten. Der so genannte *Cold War Western*⁴ entstand, der die Auseinandersetzung mit dem Kommunismus, genauer: die Eindämmung dessen als imperialistisch wahrgenommener Bestrebungen, eher weniger denn mehr chiffriert thematisierte und in diesem Zusammenhang an Alamo einfach nicht vorbeisehen konnte. Zu problemlos ließ sich der Kampf gegen die ‚rote Gefahr‘ über einen allseits bekannten nationalen Ursprungsmythos vermitteln, in dem es zentral um die Abwehr gegnerischer Expansionsgelüste geht.

Niemand von Hollywoods Protagonisten, so scheint es, sah dies klarer als John Wayne, der sich selbst einmal als „an old-fashioned, honest-to-goodness, flag-waver patriot“⁵ bezeichnete und dem die Schlacht von Alamo als „greatest piece of folklore ever brought down through history“⁶ galt. Seine Pläne bezüglich eines entsprechenden Filmprojektes reichten bis Mitte der 1940er Jahre zurück,⁷ in jene Zeit also, in der sich der während der Kriegsjahre allmählich zum Superstar avancierte Schauspieler einigermaßen plötzlich für Politik zu interessieren begann, um sich von nun an als überzeugter Patriot und Anti-Kommunist par excellence zu profilieren – und dies keineswegs nur vor der Kamera. So ließ er sich 1949 zum Präsidenten der Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (MPA) wählen, einer im Februar 1944 gegründeten Vereinigung erzkonservativer Filmschaffender, die es sich zum vornehmsten Ziel gesetzt hatten, kommunistische Elemente innerhalb der Branche aufzuspüren und zu bekämpfen. Gerüchten zufolge soll die MPA dem House Un-American Activities Committee (HUAC) eine Namensliste angeblicher Kommunisten zugespielt haben und dadurch indirekt für die Verhaftung der Hollywood Ten verantwortlich gewesen sein. Wayne stritt dies ab,⁸ doch würde sich eine derartige Verleumdungsaktion durchaus mit seiner großen Bewunderung für den republikanischen Senator Joseph McCarthy vertragen haben. Dessen auf Denunziation und opportunistischer ‚Selbstkontrolle‘ setzende Feldzug gegen Politiker, Künstler und Wissenschaftler, welche dem Idealbild des orthodoxen Anti-Kommunisten nicht hundertprozentig entsprachen, fand den uneingeschränkten Beifall des Schauspielers, der den berühmigten ‚Hexenjäger‘ denn auch als einen der „most misunderstood heroes“⁹ der Vereinigten Staaten bezeichnete. Das von Carl Foreman verfasste Drehbuch von *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), welches sein

4 Zum *Cold War Western* liegt mittlerweile eine ganze Reihe von Veröffentlichungen vor. Vgl. unter anderem Pauly 1979, Slotkin 1992, Glasenapp 2001, Corkin 2004, Glasenapp 2005.

5 Zit. nach Levy 1998, 278.

6 Zit. nach Graham 1985-1986, 58.

7 Vgl. Levy 1998, 313; sowie Roberts/Olson 2001, 260.

8 Vgl. Levy 1998, 284.

9 Zit. nach ebd., 287.

Autor bekanntlich als Kritik an McCarthy's Extremismus verstanden wissen wollte, verurteilte er hingegen als „defeatist“ bzw. „the most un-American thing I've ever seen in my whole life.“¹⁰

Wayne, den das Magazin *Time* Anfang der fünfziger Jahre mit Blick auf dessen zahlreichen Westernrollen als „Hollywood's super-American“ bezeichnete, „whose unsweating motto is ‚Go West and Turn Right‘“,¹¹ bekleidete das Amt des MPA-Präsidenten bis 1953. Und wiewohl die Vereinigung innerhalb der Filmbranche alles andere als unumstritten war und ihre Mitglieder nicht selten als Nestbeschmutzer und Verräter geächtet wurden, tat dies der immensen Popularität des Schauspielers keinerlei Abbruch. Im Gegenteil: Sowohl 1950 als auch 1951 wiesen ihn Umfragen als absoluten Publikums-*liebling* aus.¹² Nicht zuletzt dies ermutigte Wayne, sein Rollenspektrum in Richtung unverblümter anti-kommunistischer Propaganda zu erweitern. Und so entstanden mittlerweile weitgehend in Vergessenheit geratene Filme wie der Abenteuerstreifen *Blood Alley* (William A. Wellman, 1955), in dem Wayne als Kapitän einem ganzen Dorf zur Flucht aus Rot-China verhilft, die Ninotchka-Variation *Jet Pilot* (Josef von Sternberg, 1957), die dem Zuschauer die Bekehrung einer russischen Spionin zum Kapitalismus und dessen Segnungen präsentiert, sowie *Big Jim McLain* (Edward Ludwig, 1952), eine von der Forschung als „Cold War agitprop“¹³ und „shallow propaganda piece“¹⁴ getadelte Krimi-Komödie, in der Wayne einen Ermittler des HUAC spielt, der auf Hawaii Kommunisten jagt. Wenn mancher es auch als bloßen Zufall erachten mag, dass die Initialen des Titelhelden denen Senator McCarthy's gleichen, so wird man nicht leugnen können, dass die krude Drastik, mit der der Film seine ideologische Botschaft zu vermitteln sucht – etwa, indem er den Kommunismus implizit mit der Lepra gleichsetzt –, der Rhetorik McCarthy's durchaus sehr nahe kommt.

Demgegenüber nimmt sich Waynes Alamo-Epos als geradezu subtile Form kinematografischen *Politainments*¹⁵ aus; dies, obgleich es sich bei dem Film unbestreitbar um das Herzstück der anti-kommunistischen Bemühungen des Schauspielers handelt, der sich letzten Endes dazu entschloss, nicht nur die Rolle des Davy Crockett zu übernehmen, sondern darüber hinaus auch als Produzent und Regisseur zu agieren. Es sei zwar dahingestellt, ob man deswegen von einem „auteur film“¹⁶ sprechen muss, wie dies Rodney Farnsworth in seinem einigermaßen vergeblichen Versuch der Ehrenrettung von *The Alamo* tut. Nichtsdestotrotz steht außer Frage, dass Wayne den ebenso langwierigen wie schwierigen Produktionsprozess seines monumentalen, letzten Endes über zwölf Millionen Dollar teuren Werkes in einem Maße kontrollierte, dass wir es gestrost als vergleichsweise ungebrochenes Statement des Superstars begreifen dürfen. Diesem Statement nun verlieh er im Rahmen der eminent politisch ausgerichteten Werbekampagne, aber auch in Interviews, Pressemitteilungen etc. zusätzlich Nach-

10 Zit. nach ebd., 286.

11 Zit. nach ebd., 279.

12 Vgl. ebd., 283.

13 Wills 1998, 200.

14 Eyles 1976, 135.

15 Vgl. hierzu Dörner 2001.

16 Farnsworth 1998-1999, 25.

druck. So erklärte er kurz nach der Uraufführung des Films, dass es ihm bei dessen Produktion darum gegangen sei, „to recreate a moment in history which will show to this living generation of Americans what their country really stands for, and to put in front of their eyes the bloody truth of what some of their forbears went through to win what they had to have or die – liberty and freedom.“¹⁷ Dass für den Erhalt der Freiheit auch heute noch Opfer gebracht werden müssten, dies freilich werde, so Wayne, in letzter Zeit allzu häufig aus den Augen verloren. Aus diesem Grunde habe er an den Alamo-Mythos erinnern wollen, dem er somit eine Mythomotorik zusprach, die sich mit Jan Assmann als „kontrapräsentisch“ bezeichnen ließe. Sie gründet sich auf „Defizienz-Erfahrungen der Gegenwart [...] und beschwört in der Erinnerung eine Vergangenheit, die meist die Züge eines Heroischen Zeitalters annimmt. Von diesen Erzählungen her fällt ein ganz anderes Licht auf die Gegenwart: Es hebt das Fehlende, Verschwundene, Verlorene, an den Rand Gedrängte hervor und macht den Bruch bewußt zwischen ‚einst‘ und ‚jetzt‘.“¹⁸ Kurz: Die mythische Vergangenheit wird als positive Kontrastfolie bemüht, um das Ungenügen der Gegenwart umso deutlicher hervortreten zu lassen. „I think we’ve all been going soft, taking freedom for granted“, erklärte Wayne ganz in diesem Sinne, den Finger auf die Defizienz des ‚Heute‘ legend. Dennoch äußerte er die Hoffnung, der Film werde den Geist Amerikas, den man hier wohl am besten als eine in der Nation tief verankerte Freiheitsliebe begreift, an, so der Schauspieler, „countries threatened with Communist domination“ weiterreichen und „new heart and new faith into all the world’s free people“¹⁹ injizieren.

Deutlicher hätte Wayne seine Parteinahme für die US-Eindämmungspolitik kaum ausdrücken können, für die er auch als Davy Crockett das Wort ergreift, wenn er diesen, und zwar in der eigentlichen, da den ideologischen Kern des Films markierenden Schlüsselszene, seinen aus Tennessee stammenden Männern erklären lässt, warum sie sich an einem Kampf zu beteiligen hätten, der sie ihrer Meinung nach nichts angehe, da Santa Anna ja schließlich nicht ihre Ochsen schlachten wolle. „Talkin’ about whose ox gets gored ... figure this. A fellow gets in the habit of gorin’ oxes, it whets his appetite. He may come up north next and gore yours“, so das Gegenargument Crocketts, mit dem er sich unmissverständlich als Anhänger der Dominotheorie zu erkennen gibt. Seit der so genannten *Great Debate*, der Diskussion um die Beteiligung der Vereinigten Staaten am Kampf gegen Hitler, zum Kern der US-Weltpolitik gehörend, beherrschte sie, angefangen bei der Truman-Doktrin von 1947, alle außenpolitischen Lageanalysen des Kalten Krieges. Hierbei fungierte sie als „politische Allzweckwaffe zur Rechtfertigung von Bündnissen, militärischen Interventionen und wirtschaftlicher Hilfe in Europa, Asien, Afrika und Lateinamerika.“²⁰ Zugleich bewirkte sie, dass der Nationale Sicherheitsrat der USA die Möglichkeit, zu einer isolationistischen Position in der westlichen Hemisphäre bzw. zur Außenpolitik der Zwischenweltkriegszeit, zurückzukehren, rigoros verwarf.

17 Zit. nach Levy 1998, 314.

18 Assmann 1999, 79. Vgl. hierzu ferner ders. 1992, 52-57.

19 Zit. nach Levy 1998, 314.

20 Junker 2003, 89.

Bemerkenswert ist nun, dass zum Zeitpunkt, als Wayne seinem Publikum seine kinematografische Nachhilfestunde in Sachen Außenpolitik erteilte, ihn die reale Situation des Kalten Krieges vollauf zu bestätigen schien. Immerhin hatten sich die Vereinigten Staaten damals massiver ‚Roll-back‘-Anstrengungen seitens der Sowjetunion zu erwehren. Ermutigt durch den 1957 erfolgten Start zweier Satelliten bzw. die durch diesen scheinbar belegte eigene raketentechnische Überlegenheit, verfolgte diese den ehrgeizigen Plan, den Status einer immer noch als zweitrangig angesehenen eurasischen Landmacht abzubauen und den globalen Wettbewerb mit den USA auch in Asien, Afrika und Lateinamerika aufzunehmen – mit dem alles dominierenden Ziel, als gleichwertige Supermacht anerkannt zu werden. Entsprechend unternahm Chruschtschow den riskanten Versuch, die Stellung der USA sowie der NATO zu erschüttern – auch und vor allem in Europa, wobei insbesondere an das Berlin-Ultimatum vom 10. November 1958 zu denken ist. Es forderte den Rückzug der westlichen Truppen aus der Stadt und führte schließlich zur zweiten Berlin-Krise, das heißt zu einem weltpolitischen Konflikt-Szenario, dessen Parallelen zur Belagerung von Alamo – hier wie dort sahen sich die standhaften Verteidiger von einer vielfachen gegnerischen Übermacht umzingelt – auf der Hand lagen. Vor diesem Hintergrund war der Aktualitätsgrad von Waynes Film also durchaus beachtlich zu nennen,²¹ was man ihm jedoch nicht dankte – weder an der Kinokasse, wo *The Alamo* zu einer der großen Enttäuschungen des Jahres wurde, noch in den Feuilletons, die größtenteils nur wenig Positives über den Film zu sagen wussten, ihn vielmehr als „another beleaguered blockhouse Western“²² (*New York Times*), „model of distortion and vulgarization“ (*New Yorker*) bzw. „the most lavish B picture ever made“ (*Newsweek*) rügten, wobei sie das „B“ als Abkürzung für „banal“²³ verstanden wissen wollten. Doch damit nicht genug. Zu guter Letzt nämlich zerschlugen sich auch noch Waynes Oscar-Träume weitgehend: Allein der Sound wurde ausgezeichnet – dies, obgleich *The Alamo* in nicht weniger als sieben Kategorien nominiert worden war und Wayne im Vorfeld versucht hatte, die Prämierung seines Films zum Dienst am Vaterland zu stilisieren.²⁴

II.

Werden der Kampf um Alamo und die anschließende Schlacht bei San Jacinto im Kollektivgedächtnis der USA auch als unlösbare Einheit gehandelt, so beließ es Wayne in seinem Film bei der Darstellung des ersten Gefechts. Anscheinend glaubte er, sich auf die Geschichtskenntnisse seines Publikums verlassen zu können, welches er in der ersten Szene aber freilich sicherheitshalber noch einmal an die Bedeutung der „thirteen days of glory“ und damit ihren triumphalen Kern erinnerte, und zwar durch General Houston. In einer kurzen Besprechung gibt dieser Travis und dessen Leuten den Befehl, den Vormarsch der mexikanischen Armee so lange wie möglich aufzuhalten, um ihm den Aufbau einer schlagkräftigen Truppe zu ermöglichen: „You gonna have to

21 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Schwartz 1998, 3; sowie Corkin 2004, 166.

22 Zit. nach Levy 1998, 316.

23 Zit. nach Roberts/Olson 2001, 275.

24 Vgl. hierzu Wills 1998, 227; sowie Roberts/Olson 2001, 276.

keep Santa Anna off the back of my neck until I can get in shape to fight him.“ Mit diesen Worten, so ließe sich mit Joseph Campbell sagen,²⁵ ist die Berufung des Helden Travis erfolgt, der keinen Moment zögert, sich an die Ausführung des Befehls zu machen und Alamo zur Festung umzufunktionieren. Entsprechend vergehen denn auch keine zwei Filmminuten, bis wir ihn bei der Leitung der notwendigen Umbauarbeiten erleben. Diese erfolgt, wie könnte es angesichts der vorangegangenen ‚Segnung‘ von Travis’ Hut auch anders sein, vom Dach der Missionskirche aus, welche darüber hinaus noch durch eine kreuzartige Balkenkonstruktion gekrönt ist. Keine Frage: Man kann die seitens der Forschung geäußerte Kritik an der Fülle christlicher Symbole nachvollziehen,²⁶ mittels derer Wayne den Kampf seiner Helden für die Freiheit dem Publikum als gottgewolltes, heiliges Unterfangen unterzububeln suchte. Dass *The Alamo* in dieser Hinsicht beileibe keinen Sonderfall darstellte, liegt auf der Hand und wird nicht zuletzt durch *The Magnificent Seven* (*Die glorreichen Sieben*) von John Sturges bestätigt, einem im Gegensatz zu Waynes Film sogleich zum Genreklassiker avancierten *professional-Western*.²⁷ Er gelangte ebenfalls 1960 in die Kinos und verdient aufgrund seiner offenkundigen Parallelen zum hier zur Diskussion stehenden Freiheitsepos an dieser Stelle etwas genauere Beachtung.

Bekanntlich handelt es sich bei Sturges’ enorm erfolgreichen *Western* um eine Adaption von Akira Kurosawas 1953 gedrehten Film *Shichinin no samurai* (*Die sieben Samurai*), dessen *plot*-Modell aus dem Japan des späten 16. Jahrhunderts ins nördliche Mexiko des ausgehenden 19. Jahrhunderts verlegt wird. Entsprechend sind es keine japanischen Bauern, die von japanischen Räubern, sondern mexikanische Bauern, die von einer alljährlich auftauchenden mexikanischen Banditenbande drangsaliert werden, bis dieser ihr Handwerk gelegt wird – und zwar durch die sieben nordamerikanischen Helden. Mit anderen Worten: Eine die nationale Differenz akzentuierende Komponente wurde als augenfälliges Novum gegenüber der Vorlage in das amerikanische Remake implementiert. Während nämlich Kurosawas Film die Begegnung von Oben und Unten, Samurai und Bauern, noch als dialektisches Wechselspiel thematisiert, das die nationalen Grenzen nicht überschreitet, profilieren sich Sturges’ Revolvermänner als Gesandte des großen Bruders USA, der, gerufen von seinem kleineren Bruder Mexiko, in dessen Gefilden nach dem Rechten sieht und in paternalistischer Weise für Ordnung und Freiheit sorgt.

Diese entscheidende Veränderung nun wird um so viel sagender, wenn man in Rechnung stellt, dass Sturges’ Film ganz im Gegensatz zur japanischen Vorlage, die den Kontrast zwischen den ‚feigen‘ Bauern und ‚mutigen‘ Samurai zusehends abbaut und im Schlamm der Entscheidungsschlacht letztlich nahezu völlig aufhebt, die grundsätzliche Alterität von Beschützern und Beschützten unablässig betont. Dass es dabei zu keinerlei Zweifeln bezüglich der Frage kommt, wessen Position, die der Bauern oder die der Revolvermänner, als die überlegene zu gelten hat, wird nicht zuletzt durch den

25 Campbell 1978, 55–63. Zur Heldenberufung speziell im klassischen Hollywood-Kino vgl. Krützen 2004, 152ff.

26 Vgl. etwa Wills 1998, 218.

27 Zur Spezifik des *professional-Western*, der zumeist eine Gruppe von Helden in den Mittelpunkt stellt, die als eine Art Söldner ihre Qualitäten im Kampf für eine Gegenleistung, oftmals Geld, anbieten, vgl. vor allem Wright 1975; Carroll 1998.

Einsatz einer ebenso hypertrophen wie eklektisch anmutenden Christus-Symbolik garantiert. Ein Blick auf die beredte Bittszene am Anfang des Filmes mag dies verdeutlichen (Abb. 3): Sie zeigt, wie die drei Abgesandten des drangsalierten Dorfes, den drei Königen gleich, den späteren Anführer der Amerikaner (gespielt von Yul Brunner) auf-



Abb. 3

suchen, der, ausgerechnet den Namen Chris tragend, auf das Hilfesuch schließlich eingeht. Dass er dabei bezeichnenderweise vor einer im Hintergrund an der Wand hängenden Abendmahldarstellung gefilmt wird, vermag den Zuschauer kaum noch zu überraschen, der das proleptische Requisit dahingehend deutet, dass sich Chris als Christus schon bald auf die Suche nach seinen Jüngern begeben wird, die mit den sechs weiteren Pistolenmännern denn auch recht schnell zur Hand sind. Und so reiten die sieben Heiligen wenige Tage später in das mexikanische Dorf ein, um ihren Erlösungsplan in die Tat umzusetzen, das heißt das Dorf vor den Übergriffen des Banditen Calvera zu befreien. Trotz einiger Mühen und schmerzlicher Verluste, die im Wesentlichen der Feigheit einiger der Bauern geschuldet sind, gelingt dies schließlich.

The Magnificent Seven als *Cold War*-Parabel zu lesen, fällt alles andere als schwer. Denn kaum zu übersehen sind die offensichtlichen Bezüge zur Interventionspolitik, die die Vereinigten Staaten in aller Konsequenz verfolgten, seit Truman am 12. März 1947 seiner Überzeugung Ausdruck verlieh, „that it must be the policy of the United States to support free peoples who are resisting attempted subjugation by armed minorities or by outside pressures.“²⁸ Ohne Frage handeln Sturges' Helden ganz und gar linientreu, wenn sie Calvera bekämpfen, der keineswegs zufällig rot gekleidet ist und nichts anderes als Santa Anna in *The Alamo* repräsentiert: die kommunistische Gefahr, der es unbedingt Einhalt zu gebieten gilt. Mexiko fungiert also vor diesem Hintergrund, wie Texas in Waynes Film, als bloßer Platzhalter einer vom Kommunismus bedrohten Nation – eine Deutung, der unter anderem Stanley Corkin folgt, welcher in seiner kürzlich erschienenen, über weite Strecken sehr lesenswerten Studie zum *Cold War Western* die Filme *The Alamo* und *The Magnificent Seven* einer relationalen Lektüre unterzieht und in diesem Zusammenhang anmerkt, beide böten „powerful emotional pleas for the extension of U.S. power to bring about social conditions throughout the world that will replicate those that exist in an idealized vision of the United States.“²⁹ Nicht zuletzt auf Michael Coyne kann er sich

28 Zit. nach Junker 1995, 75.

29 Corkin 2004, 179.

hierbei berufen, der den Filmen ein antizipierendes Potenzial attestiert, indem er sie mit den zunehmend eskalierenden Geschehnissen in Vietnam in Beziehung setzt: „These narratives prefigured America’s ideological commitment, as a redeemer nation, to the Vietnam conflict; but their plot resolutions were romanticized inversions of what ultimately transpired in Southeast Asia.“³⁰

Es ist bekannt, dass dem Vietnamkrieg für die weitere Entwicklung des Westerngenres eine nur schwerlich zu überschätzende Bedeutung zukam. Zahlreiche Filme, darunter Arthur Penns *Little Big Man* (1970), Ralph Nelsons *Soldier Blue* (*Das Wiegenlied vom Totschlag*, 1970), Michael Winners *Chato’s Land* (1971) sowie Robert Aldrichs *Ulzana’s Raid* (*Keine Gnade für Ulzana*, 1972), belegen die so genannte ‚Vietnamisierung‘ des Genres hinlänglich. Und zweifellos liegt man nicht falsch, wenn man als zentrale Ursache für diese den Umstand geltend macht, dass der Konflikt in Asien zwar als der erste ‚TV-Krieg‘ in die Geschichte der Vereinigten Staaten einging,³¹ dass man jedoch aufgrund seiner Umstrittenheit davor zurückschreckte, ihn in den 1960er und frühen 1970er Jahren direkt auf die Leinwand zu bringen. Man wich dem Problem dadurch aus, dass man das Kriegsgeschehen gewissermaßen *per analogiam* behandelte, und dies allen voran im Western. Dieser, so lesen wir bei Eben J. Muse, „was well suited for recreating a war which film production companies were unwilling to show as itself. It had been among the most popular and profitable film genres since the silent years, which meant that the production companies would be willing to risk financing them even if they were controversial.“³² Muses These wird unter anderem von William W. Cobb bestätigt, der zudem richtigerweise darauf hinweist, dass die ‚Vietnamisierung‘ des Western mit dessen zunehmender ‚Mexikanisierung‘ einherging. Kurz gesagt: Hollywoods Regisseure, so Muse, „dressed the Green Beret as a gunfighter and sent him to Mexico.“³³ Unter anderem Richard Brooks in *The Professionals* (*Die gefürchteten Vier*, 1966), Andrew V. McLaglen in *Bandolero!* (1968), Paul Wendkos in *Cannon for Cordoba* (*Kanon für Cordoba*, 1970) sowie Sam Peckinpah in *Major Dundee* (*Sierra Charriba*, 1965) und *The Wild Bunch* (1969) taten dies.

Auf den ersten Blick mag man sich darüber wundern, dass sich John Wayne, der zweifelsohne wichtigste Westerndarsteller überhaupt, an der ‚Vietnamisierung‘ des Genres nicht beteiligte und somit auch in keinem der oben genannten Filme mitspielte. Waynes Zurückhaltung in dieser Hinsicht versteht sich indes von selbst, wenn man bedenkt, dass sich die ‚Vietnamisierung‘ im Großen und Ganzen als massiver politischer ‚Linksruck‘ des Western darstellte, der, zumal nach den Schocks, welche die Tet-Offensive sowie das My Lai-Massaker in der amerikanischen Öffentlichkeit ausgelöst hatten, den nicht enden wollenden Einsatz der US-Truppen mehr und mehr als menschenverachtenden Imperialkrieg anprangerte. Darüber hinaus hielt der Star den Krieg für das Wohlergehen und die Zukunft Amerikas für viel zu essenziell, als dass ihm

30 Coyne 1997, 105f. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Richard Slotkin, demzufolge *The Magnificent Seven* als „an allegory and a prophecy of the course of counterinsurgency in Vietnam“ zu gelten habe. Slotkin 1992, 461; sowie Cobb 1998, 85f.

31 Vgl. hierzu unter anderem Paul 2004, 314-321.

32 Muse 1995, 47. Vgl. zudem Reinecke 1993, 21-26 sowie Engelhardt 1995, 234-241.

33 Cobb 1998, 91.

eine camouflierte Behandlung desselben im Westerngewand hätte angemessen erscheinen können. Den Bedenken der Filmindustrie trotzend, setzte er demnach auf gänzlich unverschlüsselte Botschaften und drehte mit seiner von Douglas Kellner als solchen bezeichneten „ultra right-wing fantasy“³⁴ *The Green Berets* (*Die grünen Teufel*) 1968 den einzigen während des Krieges produzierten Spielfilm, der das Geschehen in Asien direkt in den Fokus rückt. Wie sich im Folgenden zeigen wird, kehrte er damit gleich in mehrfacher Hinsicht zum Stoff seiner ersten Regiearbeit, der Schlacht von Alamo, zurück.

III.

„Eight years after *The Alamo* [...], Wayne again felt the urge to save his country with a movie“,³⁵ erklärt Garry Wills, sich über den überbordenden Patriotismus des Schauspielers lustig machend. Genau genommen vergingen aber freilich nur etwa fünf Jahre, bis dieser erneut die Zeit dafür gekommen sah, mit einem eigenen Filmprojekt an die Öffentlichkeit zu treten. Denn bereits Mitte der 1960er Jahre erfolgte der Entschluss, *The Green Berets* zu drehen, wobei nicht zuletzt die Erfahrungen, die Wayne 1966 während eines Truppenbesuchs in Vietnam machte, ihn in seiner Überzeugung bestätigten, dass „it was extremely important that not only the people of the U.S., but those all over the world should know why it was necessary for us to be there.“³⁶ Um Hilfe seitens des Verteidigungsministeriums zu erhalten, wandte er sich mit einem viel sagenden Brief an Präsident Lyndon B. Johnson, in dem er die Gründe für sein Vorhaben darlegte und aus dem bereits deutlich hervorging, dass sich Wayne einen Film über den Kampf in Vietnam, ja, dass er sich den dortigen Kampf selbst nur als einen solchen in ‚Alamo-Kategorien‘ vorstellen konnte:

„Perhaps you remember the scene from The Alamo, when one of Davy Crockett’s Tennesseans said: ‘What are we doing here in Texas fighting – it ain’t our ox that’s getting gored.’ Crockett replied: ‘Talkin’ about whose ox gets gored, figure this: a fella gets in the habit of gorin’ oxes, it whets his appetite. May gore yours next.’ Unquote. And we don’t want people like Kosygin, Mao Tse-tung, or the like, ‘gorin’ our oxes.’“³⁷

Freilich wusste Wayne, dass er mit seinem Alamo-Bezug bei Johnson an der richtigen Adresse war. Immerhin galten die Ereignisse von 1836 dem in Texas geborenen Politiker, der immer wieder medienwirksam darauf hinwies, sein Ur-Ur-Großvater sei in der Alamo-Schlacht gefallen,³⁸ als bevorzugt bemühter Orientierungs- bzw. Bezugspunkt, wenn es außenpolitische Situationen und Entscheidungen zu beurteilen und zu kommentieren galt. Im Rahmen der Great Debate etwa hatte er den Texanern erklärt, dass sie sich darauf einstellen müssten, bald wie ihre Vorfahren „over the line“ zu schrei-

34 Kellner 1995, 117.

35 Wills 1998, 228.

36 Zit. nach Levy 1998, 319.

37 Zit. nach Wills 1998, 228.

38 Vgl. Roberts/Olson 2001, 279-280.

ten,³⁹ womit er, für jeden Amerikaner unmissverständlich, auf die berühmte, von Travis angeblich in den Sand gezogene Linie anspielte, die die Verteidiger Alamos überschritten hatten, um ihrer Entschlossenheit Ausdruck zu verleihen, den Kampf trotz der aussichtslosen Lage fortzusetzen. Auch war es nur konsequent, dass Johnson, der Anwesende gern durch das plötzliche Rezitieren eines Alamo-Gedichtes verblüffte, kein Problem darin sah, den Krieg in Südostasien mit dem historischen Gefecht gleichzusetzen. So erklärte er unmittelbar nach dem Sieg der Präsidentschaftswahl von 1964: „Hell, Vietnam is just like the Alamo. Hell, it’s just like if you were down at that gate and you were surrounded and you damn well needed somebody. Well, by God, I’m going to go – and thank the Lord that I’ve got men who want to go with me, from McNamara right on down to the littlest private who’s carrying a gun.“ Fünf Jahre später, in einem Interview mit dem Magazin *Life*, bestätigte er diese Haltung, indem er den militärischen Einsatz mit den Worten rechtfertigte, dass „as at the Alamo, somebody had to get behind the log with those threatened people.“⁴⁰

Obgleich Wayne 1964 Johnsons Herausforderer, den erzkonservativen und militant anti-kommunistischen republikanischen Senator Barry M. Goldwater, unterstützt hatte⁴¹ und er dem Demokraten Johnson insgesamt politisch nicht eben nahe stand, wurde ihm, da er hinsichtlich des amerikanischen Engagements in Vietnam die Meinung der Regierung teilte, die erbetene Hilfe bewilligt – dies freilich erst, nachdem zahlreiche, vom Pentagon geforderte Änderungen am Drehbuch vorgenommen worden waren.⁴² Letzteres basierte in Grundzügen auf Robin Moores Story-Sammlung *The Green Berets*, einem Bestseller aus dem Jahre 1965, der, ebenso wie Barry Sadlers 1966 die Charts stürmende Song „The Ballad of the Green Berets“, den Mythos der U.S. Special Forces etablierte, an dem in hohem Maße auch Wayne mit seinem Film partizipierte.⁴³ Dass sich dieser letztlich als beachtlicher Kassenerfolg herausstellte – und das, obgleich er erst im Juli 1968, also Monate nach der Tet-Offensive, in die Kinos gelangte –, dürfte allerdings zum größten Teil auf den zur damaligen Zeit nach wie vor enormen Nimbus seines Stars zurückzuführen sein, der darüber hinaus alles daran setzte, dass der Zuschauer den Kriegsschauplatz Vietnam nicht als fremd wahrnahm und zu keiner Zeit vergaß, dass er sich mit *The Green Berets* immer noch im nur allzu vertrauten ‚Wayne country‘ befand. „Wayne interprets the war in terms provided by the movie-mythologies in whose creation he had played a major part“,⁴⁴ heißt es entsprechend bei Richard Slotkin, wobei dieser allen voran die ebenso zahlreichen wie offenkundigen Anleihen im Blick hat, die *The Green Berets* zum Westerngenre unterhält.⁴⁵ Da wäre

39 Vgl. ebd., 280.

40 Zit. nach ebd.

41 Vgl. hierzu Levy 1998, 294.

42 Vgl. hierzu *en detail* Suid 2002, 248-252.

43 Die Entstehung und Entwicklung des Mythos der U.S. Special Forces wird gut dargestellt bei Spark 1984, 29-48 sowie Taylor 2003, 33-57. Vgl. ergänzend auch Cuordileone 2005, 220-236.

44 Slotkin 1992, 521.

45 Zur Affinität von Waynes Film zum Western vgl. neben Slotkin auch Muse 1995, 38-45; Cobb 1998, 88-91; Levy 1998, 321 sowie Taylor 2003, 49-50. Es sei ferner darauf hingewiesen, dass sich auch Klassiker des Vietnamfilms, etwa Michael Ciminos *The Deer Hunter* (1978), Francis Fort Coppolas *Apocalypse Now* (1979) oder Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (1987), am Motivarsenal und der Ikonografie des Western orientieren. Vgl. hierzu

zunächst einmal freilich an den Namen des Stützpunktes zu denken, um dessen Aufbau und Verteidigung sich das Gros der Handlung dreht: Dodge City. Doch auch der Name des von Wayne gespielten Protagonisten, Mike Kirby, ist in diesem Zusammenhang zu nennen, und zwar aufgrund seiner Nähe zu Kirby York(e), dem Namen der ebenfalls von Wayne dargestellten Helden aus Fords Kavallerie-Western *Fort Apache* (*Bis zum letzten Mann*, 1948) und *Rio Grande*. Dass der Vietcong mit den Negativ-Attributen versehen wurde, mit denen der Western so oft bei der Charakterisierung der Indianer aufwartete, überrascht folglich nicht, und so wiederholt sich in *The Green Berets* einmal mehr ebenjener aus Mord, Vergewaltigung, Verstümmelung und Verschleppung bestehende Gräuelt-Katalog, der dem Zuschauer aus Filmen wie *Stagecoach* (John Ford, 1939) oder *Rio Grande* (1950) hinlänglich bekannt ist. Waynes Vietnamfilm sei „nothing less than a cowboys-and-Indians movie caught in a time warp“,⁴⁶ lautet das entsprechende Resümee Albert Austers und Leonard Quarts, die sich hierbei unter anderem auch auf Michael Wayne, den Produzenten von *The Green Berets*, berufen können, der die klare Orientierung an dem – in den 1960er Jahren freilich bereits einigermaßen überwundenen – rassistischen Manichäismus des Western bei der Herstellung des eigenen Films immer wieder betonte.⁴⁷

Obgleich *The Green Berets* unübersehbar in zwei mehr schlecht als recht miteinander verbundene Teile zerfällt, steht außer Frage, dass das eigentliche Zentrum des Filmes nicht durch die das letzte Drittel bestimmende Entführung eines nordvietnamesischen Generals gebildet wird, sondern durch die visuell aufwändig gestaltete Verteidigung des Stützpunktes. Dieser wurde, so erfahren wir durch einen südvietnamesischen Offizier, in „the heart of VC country“ errichtet und weist all jene Charakteristika und Funktionen auf, die im Western den Kavalleriestützpunkt, das Fort, kennzeichnen (Abb. 4). Von hier aus starten die Green Berets ihre Patrouillen in den Dschungel, von hier aus erfolgt die medizinische Versorgung der nahe gelegenen Dörfer. Angesichts der bestialischen Übergriffe des Vietcong entscheidet sich deren Bevölkerung schließlich dazu, das Angebot der Amerikaner anzunehmen, in Dodge City Schutz zu suchen. Die oben zitierten Worte Präsident Johnsons, die Vietnam und Alamo gleichsetzten, indem sie darauf verwiesen, dass in beiden Fällen „somebody had to get behind the log with those threatened people“, finden sich demnach in *The Green Berets*, und dies



Abb. 4



Abb. 5

Muse 1995, 53; Slotkin 1992, 637-638 sowie Stefan Reinecke, demzufolge der Western „den US-Vietnamfilmen mehr oder weniger ausgeprägt als eine Folie unterlegt ist.“ (Reinecke 1993, 21).

46 Auster/Quart 1988, 34.

47 Vgl. Suid 2002, 255.

wortwörtlich, umgesetzt. Und spätestens, wenn der Feind anrückt, um mit Leitern bewehrt in vielfacher Übermacht das Camp zu stürmen (Abb. 5), wird dem Zuschauer klar, dass letzteres als ‚Alamo‘ angemessener bezeichnet worden wäre und dass es Wayne mit seinem Film in nicht unwesentlichem Maße darum ging, ganz im Sinne Johnsons den Vietnamkrieg simplifizierend in ein Alamo-Szenario umzugießen.

Da passt es denn auch durchaus, dass *The Green Berets* genau genommen als Fortführung bzw. Ausformulierung jener von Wayne in seinem Brief an Johnson angesprochenen Schlüsselszene aus *The Alamo* gelten darf – jener Szene also, in der der Schauspieler als Davy Crockett seine bezüglich des Kampfeinsatzes skeptischen Landsleute von dessen Notwendigkeit überzeugt. Auch in seinem zweiten Film nämlich gilt es, Überzeugungsarbeit zu leisten. Allerdings erweist sich die zu überzeugende Fraktion, verkörpert in der Figur des Journalisten Beckworth, als erheblich resistenter gegenüber den den Einsatz fordernden Argumenten als die sogleich kampfeswilligen Tennesseans aus *The Alamo*. Denn mögen in der angesichts ihrer didaktischen Penetranz zweifellos spektakulären Eingangsszene, die uns einer Art öffentlichen Selbstpräsentation der Green Berets beiwohnen lässt, Sergeant McGee und Sergeant Muldoon Beckworth und den anderen Pressevertretern auch hinreichend triftige Gründe dafür liefern, dass das US-Engagement in Vietnam absolut erforderlich ist – schließlich könne man nicht tatenlos zusehen, wie unzählige Südvietnamesen ermordet würden und die „communist domination of the world“ Wirklichkeit werde –, so gelingt es ihnen dennoch nicht, den skeptischen Reporter zur Einsicht zu bringen. Dies vermag allein die eigene Erfahrung ‚vor Ort‘, der sich Beckworth stellt, nachdem ihm Kirby klar gemacht hat, dass nur der, der selbst in Vietnam war, das Recht habe, über den amerikanischen Einsatz dort zu urteilen. Beckworth schließt sich Kirbys Einheit an (Abb. 6), und ein allmählicher Lernprozess setzt ein, der freilich allein durch die unüberbietbar anmutende Grausamkeit des fast völlig gesichtslos bleibenden Vietcong ausgelöst wird. Nach dem nächtlichen Kampf um Dodge City ist der Journalist endgültig umgestimmt, und es kommt zu dem folgenden, entscheidenden Gespräch zwischen ihm und Kirby:

Kirby: „What are you gonna say in that newspaper of yours?“

Beckworth: „If I say what I feel, I may be out of a job.“

Kirby: „We’ll always give you one.“

Beckworth: „I could do you more good with a typewriter.“

Und in der Tat: Am Ende des Films sehen wir Beckworth, wie er sich, den Feldsack in der linken, die Schreibmaschine in der rechten Hand, einer anderen an die Front gehenden Einheit anschließt. Seinen hellen Anzug hat er, als äußerliches Zeichen seiner Konversion, gegen die grüne Uniform der Truppe eingetauscht, und es ist nur zu offensichtlich, dass eben dies, zumindest mental, auch der Zuschauer von *The Green Berets* tun soll (Abb. 7).

Ob er dies getan hat, das heißt ob Waynes politisches Lehrstück tatsächlich Kriegsgegner in Kriegsbefürworter hat verwandeln können, ist trotz des Erfolges des Filmes höchst fraglich. Sicher ist indes, dass sich die Presse ganz im Gegensatz zu Beckworth von der Argumentation Waynes nicht hat überzeugen lassen. Im Gegenteil, fiel sie doch in



Abb. 6



Abb. 7

seltener Einmütigkeit über *The Green Berets* her, dem sie vor allen Dingen vorwarf, die spätestens seit der Tet-Offensive gänzlich außer Kontrolle geratenen Vorgänge in Vietnam in unerträglicher Weise zu idealisieren: „There is no room, even in a free society, for the kind of obscenity that this film represents“, schrieb etwa Michael Korda in *Glamour*, „and I do not know how it would be possible to produce a more revolting motion picture, short of giving Martin Bormann several million dollars to make a technicolor movie showing that Auschwitz was a wonderful place to live.“⁴⁸ Von vergleichbarer Schärfe war auch der in der *New York Times* abgedruckte Verriss Renata Adlers. Ihr zufolge sei Waynes Film „so unspeakable, so stupid, so rotten and false in every detail that it passes through being fun, through being funny, through being camp, through being everything“.⁴⁹ Immerhin – dies dürfte Adler einigermaßen befriedigt zur Kenntnis genommen haben – gab es dieses Mal für Wayne nicht einmal eine Oscarnominierung.

IV.

Etwa um die Zeit, als sich die amerikanische Filmindustrie formierte, begann sie, sich für die Schlacht von Alamo zu interessieren.⁵⁰ Folglich wurde diese erstmals bereits im Jahr 1911 auf Zelluloid geführt, und zwar in *The Immortal Alamo*, einer bis auf wenige Stills komplett verloren gegangenen Produktion, welche von Gaston Méliès, dem Bruder des berühmten französischen Filmpioniers, gedreht wurde. Auch *The Siege and Fall of the Alamo* und *The Fall of the Alamo*, beide 1914 entstanden, überdauerten die Zeit nicht, so dass als erster erhaltener Alamo-Film *The Martyrs of the Alamo* zu gelten hat. Von William Christy Cabanne gedreht und von keinem Geringeren als David Wark Griffith produziert, gelangte der Streifen 1915 in die Kinos, und bereits auf den ersten Blick wird deutlich, dass er sich, speziell was seinen expliziten Rassismus anbelangt, in höchst unangenehmer Nähe zu Griffiths im selben Jahr entstandenen Südstaatenepos *The Birth of a Nation* (*Die Geburt einer Nation*) befindet.⁵¹ Sind es dort die Afro-Amerikaner, die die weißen amerikanischen Frauen bedrohen, so findet sich ihre Rolle in *The Martyrs of the Alamo* durch die Mexikaner ersetzt, deren lüsternem Treiben sich die Alamo-Helden und die Sie-

48 Zit. nach Levy 1998, 322.

49 Zit. nach ebd.

50 Die Filmgeschichte von Alamo ist in der Forschung mittlerweile einigermaßen gut dokumentiert. Vgl. hierzu neben Graham 1985-1986 speziell Flores 2002, 95-129.

51 Bei seinem Re-release in den 1920er Jahren firmierte Cabannes Film denn auch bezeichnenderweise unter dem Titel *The Birth of Texas*. Auseinandersetzungen mit *The Martyrs of the Alamo* finden sich bei Graham 1985-1986, 46-48 und Flores 2002, 98-108.

ger von San Jacinto entgegenstellen. Die Übernahme von Texas erscheint vor diesem Hintergrund demnach als nichts anderes als eine notwendige eugenische Maßnahme im Dienste der weißen Rasse.

Auch in den nächsten Dekaden, mit Filmen wie *Davy Crockett at the Fall of the Alamo* oder *The Heroes of the Alamo* von 1926 bzw. 1937, hielt die kinematografische ‚Karriere‘ der Ereignisse des Frühjahrs von 1836 an, die ihren Zenit, wie eingangs erwähnt, schließlich in den 1950er Jahren erreichte – dies freilich nur, um von da an abrupt abzufallen. Hierfür darf neben dem allgemeinen, sich seit den 1960er Jahren immer offensichtlicher abzeichnenden Niedergang des Westerngenres auch und vor allem der insgesamt nur ausgesprochen mäßige Erfolg von Waynes Alamo-Projekt verantwortlich gemacht werden, der Hollywoods Studiochefs mehrere Jahrzehnte lang davor zurückschrecken ließ, dem Nationalmythos größere Aufmerksamkeit zu schenken. Allein das auf die Bipolarität von Exklusion und Inklusion, Überzahl und Unterzahl sowie Gesichtslosigkeit und Individualität abhebende Alamo-Szenario mit seiner Verklärung heroischer Opferbereitschaft lebte filmisch weiter, und dies sogar sehr gut. Wayne selbst lieferte hierfür mit *The Green Berets* den besten Beweis, welchen Nicholas Ray mit seinem zur Zeit des Boxer-Aufstandes spielenden Imperial-Epos *55 Days at Peking* (*55 Tage in Peking*, 1963), einer impliziten, wenn auch mehr als durchsichtigen Abrechnung mit Maos China, bereits einige Jahre zuvor antrat.⁵² Aus jüngerer Zeit wäre an so unterschiedliche Produktionen wie beispielsweise Paul Verhoevens Science-Fiction-Film *Starship Troopers* (1997), Steven Spielbergs Invasionsdrama *Saving Private Ryan* (*Der Soldat James Ryan*, 1998) oder John McTiernans Wikingersfilm *The 13th Warrior* (*Der 13te Krieger*, 1999) zu denken, welche zudem die enorme Flexibilität und Transformationsfähigkeit des Alamo-Szenarios eindrucksvoll unterstreichen.

Dass letzteres jemals wieder gewissermaßen im ‚Original-Gewand‘ auf die Großbildleinwand zurückkehren würde, schien lange Zeit fraglich. Doch im April 2004, also 44 Jahre nach Waynes Film, war es soweit: John Lee Hancocks *The Alamo*, von den konservativen Disney-Studios produziert und mit Dennis Quaid als Sam Houston und Billy Bob Thornton als Davy Crockett prominent besetzt, feierte Premiere. Man muss nicht lange nach den Gründen dafür suchen, warum es gerade zu diesem Zeitpunkt zu einer, und noch dazu im großen Stil betriebenen, kinematografischen Revitalisierung des Mythos kam. Zu evident ist die von Disney sogleich erkannte Tatsache, dass sich der Kampf um Alamo bestens und damit potentiell gewinnbringend in eine durch die Terroranschläge vom 11. September 2001 grundlegend verwandelte politische Diskurslandschaft einpassen ließ – eine Diskurslandschaft, die, bestimmt von der neo-konservativen Bush-Administration und getragen vom Gros der US-Bevölkerung, die manichäische Falle des amerikanischen Sendungsbewusstseins als erneut besetzt ansah, und zwar durch den internationalen Terrorismus.⁵³ Gegen diesen hatte man sich in einer „coalition of the willing“ unter Führung der Vereinigten Staaten zur Wehr zu setzen, und zweifellos konnte hierbei als nachahmenswertes Vorbild die „coalition of the willing“ von 1836 und ihr Kampf gegen Santa Anna dienen. Kein Wunder also, dass

52 Eine scharfsichtige Deutung von Rays Film, die dessen außenpolitischen Implikationen besondere Aufmerksamkeit schenkt, bietet Slotkin 1992, 506-510.

53 Vgl. hierzu Junker 2005, 208-223 sowie ders. 2003, 151-174.

letzterer in Hancocks Film eine erstaunliche Ähnlichkeit mit Saddam Hussein aufweist.

Was letzten Endes dazu führte, dass sich *The Alamo* als spektakulärer Flop herausstellte, ist schwer zu sagen. War es die bemerkenswert altmodische Inszenierung der Ereignisse, die speziell das junge, Special Effects-verwöhnte Publikum abschreckte? War es der Verzicht auf eine tragfähige Liebeshandlung, die sich – Waynes Film ist hier das beste Beispiel – nur äußerst schwer in den männerdominierten Alamo-Plot installieren ließ? Oder war es die erstaunliche politische Unentschlossenheit des Films, dessen implizites Eintreten für die Interventionspolitik der Bush-Regierung mit den immer wieder aufscheinenden revisionistischen Ambitionen Hancocks in der Tat nicht recht zusammenpassen will?⁵⁴ Für welche Antwort man sich auch immer entscheiden mag, eines dürfte einigermaßen klar sein: nämlich, dass das Scheitern der neuen Alamo-Version an der Kinokasse dafür sorgen wird, dass wir das Ende von Crockett, Bowie und Travis so bald nicht wieder auf der Leinwand erleben werden.

Bibliografie

- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen [1992]. München 1999.
- Assmann, Jan: Frühe Formen politischer Mythomotorik: Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen. In: Ders., Dietrich Harth (Hg.): *Revolution und Mythos*. Frankfurt/M. 1992, S. 39-61.
- Auster, Albert, Leonard Quart: *How the War was Remembered: Hollywood and Vietnam*. New York 1988.
- Barthes, Roland: „Der Mythos heute“, in: Ders.: *Mythen des Alltags* [1957]. Frankfurt/M. 1964, S. 85-151.
- Brear, Holly Beachley: *Inherit the Alamo: Myth and Ritual at an American Shrine*. Austin 1995.
- Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten* [1949]. Frankfurt/M. 1978.
- Carroll, Noël: „The Professional Western: South of the Border“, in: Edward Buscombe, Roberta E. Pearson (Hg.): *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. London 1998, S. 46-62.
- Cobb, William W.: *The American Foundation Myth in Vietnam: Reigning Paradigms and Raining Bombs*. Lanham 1998.
- Corkin, Stanley: *Cowboys as Cold Warriors: The Western and U.S. History*. Philadelphia 2004.
- Coyne, Michael: *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*. London 1997.
- Cuordileone, Kyle A.: *Manhood and American Political Culture in the Cold War*. New York 2005.

54 Zu diesen Fragen bzw. Hancocks Film allgemein vgl. auch Sharrett 2004.

- Dörner, Andreas: Politainment: Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt/M. 2001.
- Engelhardt, Tom: *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. New York 1995.
- Eyles, Allen: *John Wayne and the Movies*. New Brunswick 1976.
- Farnsworth, Rodney: „John Wayne's Epic of Contradictions: The Aesthetic and Rhetoric of War and Diversity in *THE ALAMO*“, in: *Film Quarterly*, Jg. 52 (1998-1999), H. 2, S. 24-34.
- Flores, Richard R.: *Remembering the Alamo: Memory, Modernity, and the Master Symbol*. Austin 2002.
- Glasenapp, Jörn: „Jenseits des Rio Grande: Mythische Strukturen im US-amerikanischen Mexikowestern“, in: Manfred Engelbert et al. (Hg.): *Märkte, Medien, Vermittler: Zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*. Göttingen 2001, S. 355-386.
- Glasenapp, Jörn: „John Ford's *RIO GRANDE*: Momism, the Cold War, and the American Frontier“, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Jg. 53 (2005), H. 3, S. 273-283.
- Graham, Don: „Remembering the Alamo: The Story of the Texas Revolution in Popular Culture“, in: *Southwestern Historical Quarterly*, Jg. 89 (1985-1986), H. 1, S. 35-66.
- Junker, Detlef: *Von der Weltmacht zur Supermacht: Amerikanische Außenpolitik im 20. Jahrhundert*. Mannheim 1995.
- Junker, Detlef: *Power and Mission: Was Amerika antreibt*. Freiburg im Breisgau 2003.
- Junker, Detlef: „Auf dem Weg zur imperialen Hypermacht? Die Manichäische Falle ist besetzt. Die U.S.-Außenpolitik nach dem 11. September“, in: Manfred Bocker (Hg.): *„God bless America“: Politik und Religion in den USA*. Darmstadt 2005, S. 208-223.
- Kellner, Douglas: *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London 1995.
- Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt/M. 2004.
- Levy, Emanuel: *John Wayne: Prophet of the American Way of Life [1988]*. Lanham 1998.
- Muse, Eben J.: *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*. Lanham 1995.
- Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn, München 2004.
- Pauly, Thomas H.: „The Cold War Western“, in: *Western Humanities Review*, Jg. 33 (1979), H. 3, S. 256-273.
- Reinecke, Stefan: *Hollywood goes Vietnam: Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*. Marburg 1993.
- Roberts, Randy, James S. Olson: *A Line in the Sand: The Alamo in Blood and Memory*. New York 2001.
- Schwartz, Richard A.: *Cold War Culture: Media and the Arts, 1945-1990*. New York 1998.
- Sharrett, Christopher: „The Alamo: Fact, Fiction and the Last Stand of History“, in: *Cinéaste*, Jg. 29 (2004), H. 4, S. 14-17.

- Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman 1992.
- Spark, Alasdair: „The Soldier at the Heart of the War: The Myth of the Green Beret in the Popular Culture of the Vietnam Era“, in: *Journal of American Studies*, Jg. 18 (1984), H. 1, S. 29-48.
- Suid, Lawrence H.: *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Revised and Expanded Edition. Lexington 2002.
- Taylor, Mark: *The Vietnam War in History, Literature and Film*. Edinburgh 2003.
- Wills, Garry: *John Wayne's America* [1997]. New York 1998.
- Wright, Will: *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley 1975.