

Perspektiven

Inken Brandes: Deutschlandbilder im US-Spielfilm seit 1945

1.

Der Einfluß medial vermittelter Bilder und insbesondere des Spielfilms auf Alltagswahrnehmung und historisches Bewußtsein ist offensichtlich, auch wenn die Diskussion hierüber zuweilen haarscharf am Thema vorbeigeht (vgl. die derzeitige Gewalt-Debatte). Ebenso wichtig wie die erzählte Story ist ihr historisches und geographisches Setting, das die Einstellungen des Publikums einem bestimmten Thema gegenüber entscheidend prägen kann. Bei der Betrachtung des US-Spielfilms seit 1945 fällt nicht nur auf, daß Deutschland erstaunlich oft – um die hundertachtzig Mal – als Kulisse fungiert, sondern daß bestimmte Themen die Produktionen stark dominieren. So befassen sich etwa 68% der Spielfilme mit dem Krieg und Nazideutschland, trotz der inzwischen engen und freundschaftlichen deutsch-amerikanischen Beziehungen. Offenbar wird im US-Spielfilm ein Deutschlandbild aufrechterhalten und vermittelt, das keinen unmittelbaren Bezug zur heutigen Realität aufweist, das aber dennoch entscheidend Einfluß darauf nimmt, wie die Deutschen und ihre Geschichte wahrgenommen werden.

2.

Die amerikanischen Filme über das Dritte Reich schließen bizarre Visionen wie Franklin J. Schaffners *Boys from Brazil* (1977) ein, in dem besessene Wissenschaftler Hitler klonen, und widmen sich immer wieder gerne Kriegsgeschichten, wie dem Ansturm der Alliierten auf die Normandie oder die Ardennen (beispielsweise: *The Longest Day*, 1962, *D-Day the Sixth of June*, 1956, *Battleground*, 1949 oder *Battle of the Bulge*, 1965). Renommierteste Beispiele für die filmische Auseinandersetzung mit der Judenverfolgung sind Spielbergs *Schindler's List* (1994) sowie *The Diary of Anne Frank* (Regie: George Stevens, 1959).

So beherrschend das Thema Drittes Reich aber ist, gibt es doch auch andere Deutschlandbilder. Der Kalte Krieg beeinflusste ganz offensichtlich viele Filme, die in Deutschland spielen, etwa Berlin-Filme wie Wilders *One, Two, Three* (1961) oder auch George Seaton's *The Big Lift* (1952). Wie stark die aktuellen politischen Bezüge dieser Filme zum Teil waren, läßt sich am Beispiel von *One, Two, Three* aufzeigen, der von der Geschichte gewissermaßen überholt wurde: Die Berliner Mauer entstand noch während der Dreharbeiten; als der Film in die Kinos kam, repräsentierte er eine Lebenssituation, die inzwischen nicht mehr bestand. „Der Film hat sich vom Mauerbau nicht mehr erholt. Er hatte sich noch während der Dreharbeiten von einer Farce in eine Tragödie verwandelt – oder vielmehr: er hätte es tun müssen. Denn auf einmal wirkte das, was lustig und überdreht komisch war – eine glänzende Satire auf den Ost-West-Konflikt –, wie

ein zynisches Grinsen.“ (Karasek 1992, S.444) Auch in den Filmen, die in der DDR spielen, wie Hitchcocks *Torn Curtain* (1966) oder Jim Abrahams und David und Jerry Zuckers *Top Secret* (1984), ist der zeitpolitische Bezug offensichtlich.

Ganz im Kontrast dazu stehen Produktionen wie Richard Thorpes Musikfilm *The Student Prince* (1954), der im verträumten Heidelberg spielt, Norman Taurogs *G.I. Blues* (1959/60) mit Elvis Presley, oder auch Amy Heckerlings Komödie *National Lampoon's European Vacation* (1985) mit biertrinkenden Deutschen in Lederhosen. Offensichtliche politische Ansätze fehlen hier völlig. Stattdessen lassen sich Stereotypen über Deutschland und die Mentalität der Deutschen ausmachen. So träumt der singende Elvis Presley von „deutschen Fräuleins“, der bierseelige Prinz aus *The Student Prince* verfällt einer blonden, deutschen Schönheit. Interessanterweise verkörpert Prinz Karl in *The Student Prince* ähnliche vermeintlich deutsche Wesenszüge wie die Rommel-Figur in Henry Hathaways *The Desert Fox* (1951), nämlich Pflichtbewußtsein und Respekt vor Vorgesetzten und Ranghöheren. Rommel gehört neben Oskar Schindler auch zu den wenigen Deutschen, die im Mittelpunkt eines amerikanischen Spielfilms über Deutschland stehen. Anders als bei Hathaways Rommel-Figur bleibt Schindlers deutsche Identität jedoch marginal.

Die Filme, die Drittes Reich und Zweiten Weltkrieg aussparen, befassen sich mit einer Vielzahl anderer Sujets und erzählen ganz unterschiedliche Geschichten. Trotz der politischen Motivation gerade der Produktionen, die in Berlin oder der DDR spielen, gibt es auch Filme wie Curtis Harringtons *Mata Hari* (1984), Ralph Nelsons *The Lilies of the Field* (1962), Robert Aldrichs *The Flight of the Phoenix* (1965) oder die oben genannten *G.I. Blues*, *The Student Prince* und *National Lampoon's European Vacation*, bei denen der politische Hintergrund angeklammert wird. Eine genauere Analyse dieser Filme kann aber interessante Aufschlüsse über die US-amerikanischen Sicht auf Deutschland und die deutsche Mentalität geben.

Daß bei den filmischen Darstellungen des Zweiten Weltkriegs 'der Deutsche' als feindlicher Soldat, die Nazis als Verkörperung des Bösen und die Stasi-Agenten als hinterhältig und zum Teil etwas dümmlich dargestellt werden, ist aufgrund des politischen und historischen Hintergrunds verständlich, führt jedoch zu einer Stereotypenbildung, die die Protagonisten letztlich austauschbar erscheinen läßt.

3.

Nicht nur die Themen der US-Filme, die sich mit Deutschland auseinandersetzen, sondern auch die Genres variieren stark. Neben unzähligen Kriegsfilmen, häufig Massenware, finden sich Literaturadaptionen wie Edward Dmytryk's Remake von *The Blue Angel* (1959), in dem Heinrich Manns Novelle in die fünfziger Jahre verlegt wird, oder Alan J. Pakulas *Sophie's Choice* (1982/83) nach William

Styron sowie George Roy Hills tragikomischer Anti-Kriegsfilm *Slaughterhouse Five* (1971) nach dem Roman von Kurt Vonnegut. Neben Science-Fiction-Nazifilmen wie David Bradleys *They Saved Hitler's Brain* (auch *Madmen of Mandoras*) von 1963, Christopher Menauls *Fatherland* (1994) oder Franklin J. Schaffners *The Boys from Brazil* (1977) wurden auch etliche Spionage-Thriller wie David Seltzers *Shining Through* (1990) oder Gottfried Reinhardts *Betrayed* (1954) produziert. Kaum ein Genre, das nicht zur filmischen Umsetzung deutscher Geschichte bemüht wird. Musicals tauchen ebenso auf (*The Student Prince*) wie Abenteuerfilme (z.B. *Indiana Jones and the Last Crusade*), halbdokumentarische Spielfilme (*The Big Lift* um die Luftbrücke nach Berlin) oder Gerichtsdramen (Wilders *Witness for the Prosecution*, 1957, auch Stanley Kramers *Judgement of Nuremberg*, 1961). Selbst Komödien (z. B. *National Lampoon's European Vacation* oder Archie L. Mayos *A Night in Casablanca*, 1946) und Melodramen, beispielsweise Anthony Levers *Distance* (1975) oder *The Lilies of the Field* (1962), kolportieren das Thema.

Bemühungen um eine differenzierte Darstellung deutscher Geschichte finden sich im amerikanischen Spielfilm dagegen selten. Vielmehr dient diese lediglich als historistische Kulisse, vor der sich amerikanische Protagonisten profilieren können. Dies gilt beispielsweise für Terence H. Winkless' Polit-Thriller *Berlin Conspiracy* (1991), in dem es um die Auseinandersetzungen zwischen einem amerikanischen und einem sowjetischen Agenten in Berlin geht, und auch für viele Kriegsfilme, wie Samuel Fullers *The Big Red One* (1978), die *Dirty Dozen*-Reihe oder *The Longest Day* (Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wicki, 1962). Von den weitaus selteneren Gegenbeispielen sorgfältigerer Charakterzeichnungen wäre etwa Jim Jarmuschs DDR-gebürtiger, New Yorker Taxifahrer in *Night on Earth* (1991) zu nennen. Auch Ralph Nelsons ungewöhnliche Geschichte *The Lilies of the Field* (1962) um deutsche Ordensschwwestern, die im Südwesten der USA eine Kapelle errichten wollen, zeichnet sich durch differenziertere Charaktere aus. Allerdings spricht dieser Film das Thema Deutschland nur am Rande an.

Andere US-Spielfilme, wie Jon Turtletaub's *Trabbi Trouble* (1991), ziehen Deutsche ins komödiantisch Lächerliche, oder die klare ideologische Botschaft überdeckt die Charakterzeichnungen, wie etwa in Delbert Manns Film *Night Crossing* (1982), in dem DDR-Bürger per Heißluftballon in den Westen fliehen wollen: Zu deutlich dominiert die Glorifizierung westlicher Lebenskultur, wenn der Ballon vor einem dramatischen Abendhimmel, untermalt von Geigenklängen, als leuchtender Punkt in den Westen entschwebt und die Familien begeistert ihre sichere Ankunft in der BRD feiern. Assimilierungsängste und -Schwierigkeiten werden konsequent ausgeblendet.

Zahlreiche Filme verwenden zur Untermauerung historischer Authentizität Wochenschaumaterial oder Kriegsdokumentationen. *Night Crossing* beginnt beispielsweise mit einem Bericht von 1961 über den Mauerbau, „der jeden Flucht-

versuch unmöglich macht“ (O-Ton). Larry Elikanns Film um eine Fluchthelferin im Frankreich des Zweiten Weltkriegs (*One Against the Wind*, 1991) bedient sich ebenfalls dieser Technik; der Film beginnt mit – möglicherweise nicht einmal ‘echten’ – schwarz-weißen Wochenschaubildern und überblendet dann langsam in die farbige Filmhandlung. Robert Wises *The Hindenburg* (1975) wird mit einem US-Newsreel über Zeppeline von 1937 eingeleitet, und bei der katastrophalen Explosion des Luftschiffes schneidet Wise wieder Originalmaterial in die Handlung ein. In David Seltzers *Shining Through* werden im Verlauf der Handlung Originalbilder vom Angriff auf Pearl Harbour gezeigt, um die dramatische Weiterentwicklung der Story historisch zu legitimieren.

Gerade die Handlung der Kriegsfilm wird häufig genau datiert, das historische Setting entweder durch einen einleitenden Text oder einen quasi-authentischen Off-Kommentar etabliert. Die nicht selten durchgängige Verwendung von schwarz-weiß-Material dient ebenfalls der Suggestion historischer Authentizität. Allerdings verwenden einige Regisseure die Farbgebung auch bewußt als Stilmittel, um bestimmten Szenen eine spezifische Gewichtung zu verleihen. Samuel Fuller leitet seinen Film *The Big Red One* (1978) beispielsweise mit schwarz-weiß-Sequenzen ein, die im Ersten Weltkrieg spielen. Die ersten Einstellungen zeigen Frankreich im November 1918. Der Zuschauer blickt von oben über ein mit toten Soldaten übersähtes Feld, dessen einsamer Fluchtpunkt ein Kreuz ist. Zwei feindliche Soldaten treffen auf dieser von Zerstörung und Tod gezeichneten Ebene aufeinander, und obwohl der eine Soldat behauptet, der Krieg sei zu Ende, tötet ihn der andere. Erst als wenig später ein höherer Offizier das Kriegsende bestätigt, kann er es glauben. Nach dieser Exposition schneidet die Kamera auf die farbige filmische Gegenwart – den Zweiten Weltkrieg. Im weiteren Verlauf kehrt der Soldat aus der einleitenden schwarz-weiß-Szene – nun in Farbe – wieder an den Ort mit dem Kreuz zurück, wo das Töten weiter geht. Fuller benutzt die Farbdramaturgie einerseits, um zeitliche Unterschiede herauszuarbeiten, andererseits, um die immer wiederkehrende Gewalt und Zerstörung des Krieges zeichenhaft zu fixieren. Jüngste Beispiele für eine ähnliche Imagination historischer Kontinuität durch ausgefeilte Farbdramaturgie bietet Spielbergs *Schindler's List*.

4.

Warum haben sich amerikanische Regisseure immer wieder der Verfilmung deutscher Geschichte verschrieben? Für die Mehrzahl der Filme läßt sich eine relativ einleuchtende Erklärung finden: Da ‘Gut’ und ‘Böse’ von der Historie selbst eindeutig determiniert erscheinen, begibt sich jeder Filmemacher auf ideologisch gesichertes Terrain, ohne dabei auf die durch das Sujet – die Kampfhandlungen der Kriegsjahre – vorgegebenen publikumswirksamen Actionszenen verzichten zu müssen. Zudem können sich die Amerikaner in diesen Filmen als Befreier und Sieger feiern: „The magnetic pull of the war years wasn't merely the attraction

of adventure, romance, or high melodrama but the consolation of closure and the serenity of moral certainty. For Hollywood and American culture the Second World War would always be a safe berth.“ (Doherty 1993, S.271)

Betrachtet man die Produktionsjahre der Filme hinsichtlich einschneidender Ereignisse in der amerikanischen Geschichte, so wird deutlich, wie sehr sich die Schwankungen in der Befindlichkeit der amerikanischen Nation in diesen Filmen spiegelt. Am deutlichsten läßt sich diese Tendenz in der Zeit von 1950 bis 1979 nachweisen. In den nur drei Jahren des Korea-Konflikts (1950 bis 1953) entstanden fünfzehn Filme, in denen Deutschland angesprochen wird, allein zehn davon über den Zweiten Weltkrieg. Offenbar waren diese Filme für propagandistische Zwecke und zur moralischen Unterstützung der G.I.s damals bestens geeignet. Ähnlich sieht es in den ersten Jahren des Vietnamkrieges aus. Von 1964 bis zum Bekanntwerden der Massaker im Jahre 1968 entstanden 23 Filme mit Deutschlandthematiken, fünfzehn davon handeln vom Zweiten Weltkrieg. Die Zahl der Weltkriegsfilme nimmt aber ab 1969 drastisch ab. Zwischen 1969 und 1979 wurden nur elf Kriegsfilme gedreht. Insgesamt entstanden aber 30 Filme mit Deutschlanddarstellungen, von denen sich zwölf mit einer Vielzahl von anderen Themen beschäftigen. Dazu gehört Anthony Levers Sozialdrama *Distance* (1975) oder auch der in München spielende Kriminalfilm *Assignment in Munich* (David Lowell Rich, 1973). Dieser Rückgang der Kriegsfilme zugunsten anderer Filme indiziert ganz offensichtlich das angeschlagene Selbstbewußtsein der Amerikaner: Die schonungslose Berichterstattung über Vietnam und der Watergate-Skandal nahmen vielen Amerikanern den uneingeschränkten Glauben an ihre eigene Nation. Rassenunruhen, die Emanzipationsbewegung der Frauen sowie die Hippie-Szene lenkte das Augenmerk vieler US-Bürger auf ihr eigenes Land und seine Mißstände. In den Deutschlanddarstellungen und ihrer thematischen Ausrichtung spiegelt sich ganz offensichtlich auch die Mentalitätsgeschichte der Amerikaner wider.

Vor Beginn des Vietnamkrieges, von 1954 bis 1963, gehören der Kalte Krieg sowie Nachkriegsdeutschland zu den beherrschenden Themen. Als Beispiele für die erste Gruppe lassen sich etwa Wilders *One, Two, Three* (1961) und Henry S. Kessler's *Five Steps to Danger* (1956) nennen, für die zweite Gruppe *G.I. Blues* (1959/60) und Henry Koster's *Fräulein* (1958).

Bei einer quantitativen Untersuchung, die die Filme in Beziehung zur US-Geschichte setzt, fällt auf, daß mit Beginn der achtziger Jahre die Zahl der 'Nazifilme' deutlich zunimmt. Während bis dahin die Kriegsfilme die größte Gruppe stellten, übernehmen nun die Nazifilme diese Position. Mit Beginn der Reagan-Ära – ab 1980 bis 1985 – entstanden 25 Filme mit Deutschlanddarstellungen, vierzehn davon mit Nazithemen. Diese Tendenz hält auch mit Beginn der Gorbatschow-Ära und der Annäherung zwischen Ost und West an. Von insgesamt 19 Produktionen zwischen 1986 und 1989 befassen sich neun mit der Nazithematik. Während sich diese Entwicklung in den Jahren 1986 bis 1989 annähernd mit

dem Wegfall überkommener Feindbilder erklären läßt, ist es doch ungewöhnlich, daß in den ersten Jahren der achtziger trotz veränderter historischer Vorzeichen so viele Nazifilme entstanden.

Für die Zeit nach der Maueröffnung und dem Zerfall des Sowjetregimes zeichnet sich noch keine klare Tendenz ab. Das Thema Drittes Reich bleibt zumindest aktuell, ohne daß sich die Repräsentationsformen indes entscheidend weiterentwickelt hätten. Obwohl es kritische Ansätze gab (wie in *Slaughterhouse Five* oder *The Big Red One*), kehrten die Filmemacher in den achtziger Jahren wieder zu den altbewährten Mustern der Sechziger zurück (vgl. Doherty 1993, S. 296).

Im Bereich speziell der Nazi- und Holocaustfilme läßt sich allerdings schon eine gewisse Veränderung feststellen. Besonders in den achtziger Jahren entstanden sehr bizarre Werke, von denen etliche Science-Fiction-Elemente aufweisen, etwa Worth Keeters *Order of the Black Eagle* (1987) oder Danny Bilsons *Zone Troopers* (1985). Auch Horrorelemente sind nicht selten, wie in David Schmoellers Film *Crawlspace* (1986) um einen irren Mediziner. Die Abkehr von einem historiographisch bemühten Abbildrealismus läßt sich allerdings bereits in den siebziger Jahre beobachten, so etwa in John Schlesingers *Marathon Man* (1976) sowie in Franklin J. Schaffners *The Boys from Brazil* (1977). Vor allem mit *Schindler's List* ändert sich diese Tendenz in den neunziger Jahren wieder. Auch Thomas Carters *The Swing Kids* (1993) bemüht sich um historische Authentizität. Seltzers Spionagegeschichte *Shining Through* oder der auf einem Comicstrip basierende Film *Rocketeer* (Joe Johnston, 1991) greifen das Nazithema ebenfalls auf.

Erstaunlich in den neunziger Jahren ist allerdings, daß die einschneidenden politischen Ereignisse in Europa – der Mauerfall und die Auflösung der Sowjetunion – kaum Niederschlag in US-amerikanischen Produktionen finden. Nur sehr wenige Filme seit 1990 greifen die veränderte politische Lage auf (etwa Jon Turteltaubs *Trabbi Trouble*, 1991; Terence H. Winkless *Berlin Conspiracy*, 1990).

5.

Das Deutschlandbild im amerikanischen Spielfilm resultiert also primär aus Darstellungen Nazi-Deutschlands. Wenn amerikanische Filmemacher historische Ereignisse aufgreifen, dann überwiegend solche, an denen Amerikaner selbst teilhatten; beispielsweise die Geschichte der Luftbrücke nach Berlin in *The Big Lift*. Dies wiederum ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß es in den Deutschland-Filmen weniger um Deutschland geht, als vielmehr um die Glorifizierung der eigenen Geschichte sowie um die Kompensation aktueller innenpolitischer Konflikte im eigenen Land, gerade was die Kriegsfilme betrifft. Prominentes Beispiel hierfür ist der Monumentalfilm *The Longest Day* (1962). Die Produzenten mußten den Film vor der Uraufführung vom US-Verteidigungsministerium genehmigen lassen. Trotz strenger Kritik und Einwände seitens des Penta-

gons behielt Produzent Darryl Zanuck schließlich eine Szene im Film, die er eigentlich hätte herauschneiden sollen. „The Sequence portrayed an American soldier machine-gunning a group of German soldiers who were apparently trying to surrender“. (Suid 1978, S.159)

Interessanterweise findet sich das Bild des bierseeligen Deutschen in Lederhosen nur selten in den Filmen, obwohl auch dieses für viele Amerikaner unabdingbar zum deutschen Image gehört (z. B.: *National Lampoon's European Vacation*, *G.I. Blues*). Schon eher läßt sich das Stereotyp von Strebsamkeit, Ordnung und Gehorsam in Filmen wie *Desert Fox*, *The Flight of the Phoenix* oder *The Student Prince* nachweisen.

Obwohl der US-Spielfilm in den letzten Jahren die umwälzenden Ereignisse im Ostblock zaghaft aufgegriffen hat, läßt sich bisher nicht erkennen, daß sich dadurch die Deutschlanddarstellungen gewandelt hätten oder sich die Gewichtung verlagert hätte. Immer noch sind die Geschehnisse der dreißiger und vierziger Jahre ein regelmäßig wiederkehrendes Sujet. Eingehendere Analysen zum Thema stehen bisher noch aus, doch wäre die Untersuchung der Interdependenzen zwischen Sujets und ästhetischen Strategien in den Darstellungen Deutschlands im US-Spielfilm und den kultur- und sozialgeschichtlichen Veränderungen der USA nach 1945 äußerst lohnend. Sowohl die Materialfülle als auch die hier nur grob skizzierten politischen Implikationen legen eine solche Untersuchung nahe.*

Auswahlbibliographie:

- Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film – Anatomy of a Genre*. New York 1986.
- Doherty, Thomas: *Projections of War – Hollywood, American Culture, and World War II*. New York 1993.
- Crawley, Tony: *Steven Spielberg – Eine Erfolgsstory*. München 1989.
- Cohen, Sarah Blacher (Hrsg.): *From Hester Street to Hollywood – The Jewish-American Stage and Screen*. Bloomington: Indiana University Press 1983.
- Dick, Bernard F.: *The Star-Spangled Screen: The American World War II Film*. Lexington 1985.
- Erens, Patricia: *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Friedman, Lester D.: *Hollywood's Image of the Jew*. New York 1982.
- Karasek, Hellmuth: *Billy Wilder*. München 1992.
- Mariani, John: „Let's not be beastly to the Nazis“, *Film Comment*, Jan./Feb. 1979, Boston, S. 49-53
- Suid, Lawrence H.: *Guts & Glory – Great American War Movies*. Reading, MA 1978.

* Die Autorin ist derzeit im Rahmen Ihres Dissertationsprojekts mit einer ummassenden Aufarbeitung des Themas befaßt. Eine umfangreiche Materialsammlung hierzu findet sich auf der diesem Heft beiliegenden Diskette unter dem Dateinamen US-Film.