

Humboldt-Universität zu Berlin

**Philosophische Fakultät III  
Institut für Sozialwissenschaften**

Sommersemester 2006

Hauptseminar: Die USA – Einzig verbleibende Supermacht?

Dozent: Dr. Andreas Osiander

# Transportiert das global operierende Hollywood politische Botschaften?

Autor:

**Andreas Greger**

Knorrpromenade 3

10245 Berlin

Telefonnummer: 030 / 322 977 97

E-Mail: [andreas.greger@gmail.com](mailto:andreas.greger@gmail.com)

13. Semester Magisterstudiengang:

Hauptfach: Geschichte, Neuere und Neueste (13. Semester)

1. Nebenfach: Politikwissenschaften (12. Semester)

2. Nebenfach: Betriebswirtschaftslehre (12. Semester)

**Matrikelnummer: 166256**

Einleitung	2
Geschichte der amerikanischen Filmindustrie	3
Der Kalte Krieg	6
Vietnam	7
Die 1990er Jahre	11
Fazit	12
Literatur	15

## Einleitung

Wächst man heutzutage in einem westeuropäischen Staat auf, wird man früher oder später unweigerlich mit kulturellen Erzeugnissen Amerikas konfrontiert. Sei es Coca Cola, Donald Duck oder die Jeans – es ist quasi unmöglich, die Flut dieser Produkte zu ignorieren. Jeder Kinogänger oder Fernsehzuschauer trifft im Laufe der Zeit auf Produktionen der amerikanischen Unterhaltungsindustrie und wird auf diese Weise mit einem Bild des „American Way of Life“ vertraut gemacht, auf das sich viele Wunschvorstellungen projizieren lassen. Diese werden zwar auch in negativen Darstellungen wie den Dokumentarfilmen Michael Moores konterkariert und sowohl vom amerikanischen als auch internationalen Publikum beachtet, der Großteil der Kinogänger bevorzugt jedoch das Mainstream-Kino, welches trotz durchaus erfolgreicher Beispiele die politische Kontroverse vermeidet, obwohl die amerikanische Innen- und Außenpolitik der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg genügend Filmmaterial bereitstellen würde. Filme, die politische Zusammenhänge beleuchten, werden zwar produziert, jedoch bietet das Tagesgeschehen meistens die Kulisse für einen Kriminal- oder Liebesfilm<sup>1</sup>. Diese Arbeit will der Frage nachgehen, ob und wie die am internationalen Markt orientierten amerikanischen Filme nach dem Zweiten Weltkrieg politische Botschaften transportieren und wie weit die Verflechtungen zwischen Politik und Filmindustrie reichen. Dafür soll zunächst die Entwicklung des amerikanischen Kinos von dessen Anfängen bis zur Nachkriegszeit, und dessen Krise ab den 1950er Jahren skizziert werden, anschließend sollen zwei der wichtigsten außenpolitischen Problemfelder in der amerikanischen Politik nach 1945 – Kalter Krieg und Vietnam – und deren Entsprechung im Kino Gegenstand der Betrachtung sein. Zuletzt folgt ein kurzer Abriss des besonders in den 1990er Jahren an Popularität gewinnenden Blockbuster und der darin evtl. enthaltenen Ideologie.

Durch filmhistorische Abhandlungen ist besonders die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr gut abgedeckt, auch thematische Spezialisierungen auf Genres (Western, Kriegsfilm) finden sich häufig, einzig die Zusammenhänge zwischen Politik und Filmindustrie sind ein relativ neues Feld, welches erst in den letzten Jahren besondere Beachtung fand. Empirische Auswertungen zur Auswirkung politischer Botschaften auf das Publikum fehlen wegen der Konzentration auf Blockbuster in

---

<sup>1</sup> Vgl. Andreas Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, Konstanz 2000 (im folgenden: Dörner), Seite 236.

Hollywood so gut wie völlig, weshalb man sich diesbezüglich eher auf Fragmente stützen muss.

## **Geschichte der amerikanischen Filmindustrie**

Die Filmindustrie war sowohl bei Produzenten und Publikum seit Anbeginn von Immigranten geprägt und betonte die Botschaft der Assimilierung. Regionale und soziale Unterschiede wurden entweder ignoriert oder eher malerisch dargestellt.

Die Vertriebe ermunterten Produzenten, sich lieber an ein nationales als an ein lokales Publikum zu richten. Mit der wachsenden internationalen Popularität entstand die Metapher, dass Amerika seine Kultur mit dem Rest der Welt teilen würde<sup>2</sup>.

Die Verbindungen zwischen der Filmindustrie und der Politik reichen bis zur Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zurück – allerdings gab dieser erst den Anlass zur Vertiefung dieser Beziehungen, da die USA nach ihrem Kriegseintritt 1917 die Filmindustrie für Stars gewinnen konnte, die Krieganleihen verkaufen und Propagandazwecken dienen sollten<sup>3</sup>. Nicht fiktionale Filme – d.h. Wochenschauen und Dokumentationen – stellten sich als die bevorzugten Instrumente heraus, um den am Krieg teilnehmenden Nationen wertvolle Informationen zu liefern und als Propagandainstrument den Grund des Krieges zu erklären<sup>4</sup>. Das Szenario wiederholte sich im Zweiten Weltkrieg erneut. Während im Jahre 1942 337 Stars 850 Millionen Dollar für Anleihen sammelten<sup>5</sup>, erwachte das Interesse am Dokumentarfilm nach der Invasion der Deutschen in Polen 1939. Obwohl bereits vor dem amerikanischen Kriegseintritt Anti-Nazi-Propaganda betrieben wurde, ergriff die Regierung erst nach dem Angriff auf Pearl Harbor die Initiative zur Förderung von Filmen, die den Kriegszweck deutlich machen sollten<sup>6</sup>. Im Vergleich zu den restlichen Filmen machten die Kriegsfilme demzufolge eine Quote von 40% aus<sup>7</sup>. Daher entstand 1942 das *Bureau of Motion Pictures* im *Office of War Information*, welches die Filmproduktion auf kontroverse gesellschaftliche und politische Unterhaltung

---

<sup>2</sup> Vgl. Steven J. Ross: *Movies and American Society*, Oxford 2002 (im folgenden: Ross), Seite 346.

<sup>3</sup> Vgl. Stefan Reinecke: *Hollywood goes Vietnam*, Marburg 1993 (im folgenden: Reinecke), Seite 27.

<sup>4</sup> Vgl. Ernest Giglio: *Here's looking at you. Hollywood Film and Politics*, New York 2002, Seite 3 (im folgenden: Giglio), Seite 38.

<sup>5</sup> Vgl. Giglio, Seite 5.

<sup>6</sup> Vgl. Giglio, Seite 40.

<sup>7</sup> Vgl. Reinecke, Seite 27.

untersuchen sollte<sup>8</sup>. Das Filmpersonal wurde daher auch bevorzugt bei den amerikanischen Streitkräften angestellt, um die Interessen der Industrie zu überwachen<sup>9</sup>. Die nationalen politischen Allianzen wurden durch die Zusammenarbeit gestärkt, die Filmindustrie mischte sich zunehmend in die Innen- und Außenpolitik ein, behielt die Politik der Bundesstaaten wegen drohenden gesetzlichen Beschränkungen im Auge und konzentrierte sich primär auf Washington, da der amerikanische Film an Akzeptanz und Popularität weiter hinzugewann<sup>10</sup>. Die Marshall-Hilfe trug ihren Teil zu den steigenden Filmimporten bei, obwohl manche Mitarbeiter des State Department die Sorge äußerten, dass ein steigendes Angebot an Hollywood-Filmen mit amerikanischer Ideologie das europäische Publikum nicht beeindruckt und von dem eigentlichen Ziel, über den Wiederaufbau Europas und den fortschreitenden Kalten Krieg zu informieren, ablenken könne<sup>11</sup>.

In den 1950er Jahren wurden die Studios jedoch zum Verkauf ihrer Kinoketten gezwungen, um einen fairen Wettbewerb zu gewährleisten. In den kommenden Jahrzehnten sanken die Besucherzahlen der Kinos von 60 Millionen (1950) auf 17 Millionen (1970). Gründe hierfür sind im steigenden Wohlstand der Amerikaner zu sehen, der es ihnen ermöglichte, ihre Freizeit anders zu gestalten oder auch in Vororte zu ziehen, in deren Einzugsgebiet zu dieser Zeit noch keine Kinos errichtet waren<sup>12</sup>.

Das System der Filmproduktion wurde daher zunehmend fragmentierter, und damit auch Hollywoods Konzept eines Publikums. Zielten Filme bislang auf das gesamte Volk, wurde man sich nun der Unterschiede innerhalb der großen Zielgruppe bewusst und schnitt die Filme entsprechend auf ein bestimmtes Publikumssegment zu. Die Kinogänger wurden zunehmend jünger, gebildeter und in ihren Ansichten auch radikaler als die vorherigen Generationen<sup>13</sup>. Resultat dessen waren überaus erfolgreiche Filme wie *Bonnie and Clyde* (1967), *Easy Rider* (1969) oder *The Graduate* (1967), die sich an ein jugendliches Publikum richteten und der neuen Generation an Filmemachern kulturellen und finanziellen Einfluss in Hollywood

---

<sup>8</sup> Vgl. Dörner, Seite 238.

<sup>9</sup> Vgl. Ian Jarvie: Free trade as a cultural threat: American film and TV exports in the post-war period (im folgenden: Jarvie), in: Geoffrey Nowell-Smith & Steven Ricci (Hrsg.): Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity: 1945-95, London 1998, Seite 37.

<sup>10</sup> Vgl. Giglio, Seite 6.

<sup>11</sup> Vgl. Jarvie, Seite 37.

<sup>12</sup> Vgl. Geoff King: New Hollywood Cinema. An introduction, London / New York 2002 (im folgenden: King), Seite 24 ff.

<sup>13</sup> Vgl. King, Seite 29 ff.

sicherten<sup>14</sup>. Einfluss auf die Filmproduktion hatten ebenfalls die Ereignisse der 1960er und 70er Jahre, die von einer großen Anzahl an Krisen und Umbrüchen gekennzeichnet waren und das Bild von Amerika als einen Ort für Freiheit und Demokratie schädigten.

Der soziale Zusammenhang des neuen Hollywood lässt sich vereinfacht in zwei Strömungen aufteilen: Einerseits die Zelebrierung der Rebellion, andererseits die Untersuchung oder Offenbarung einer depressiven Stimmung, in der die Entfremdung zu Angst und Desillusionierung führt, wobei diese beiden Strömungen nicht zwingend getrennt auftreten<sup>15</sup>. Innovationen innerhalb konventioneller Formen und Strukturen charakterisierten die neuen Produkte, die zum Teil auch bestehende Mythen und Ideologien in Frage stellten (*Little Big Man* von 1970 kehrte bspw. die bisher im Western dargestellte Ideologie komplett um<sup>16</sup>), dennoch blieben Fragen wie Klassenunterschiede, Wohlstand, Ungleichheit oder Rassismus ausgeklammert, oder der Dynamik zwischenmenschlicher Beziehungen untergeordnet<sup>17</sup>.

Während manche Filme des neuen Hollywood auf Nischen zielten, versuchten die Studios auf der anderen Seite, dem Publikum große und teure Filme zu bieten. Am Ende dieser Entwicklung entstand das Konzept der „Event-Movies“ (alias „Blockbuster“), bei dem die Industrie sich auf die erfolgsversprechenden zehn Prozent konzentriert, die bis zu 50% des gesamten Geschäftes beitragen. Durch die Vermarktung als groß angelegtes Spektakel sollte auch der nicht-reguläre Kinogänger angesprochen werden, der sich dies alles unmöglich entgehen lassen sollte. Die Leinwand ließ alleine wegen ihrer Größe die Effekte besser zur Geltung kommen und das Fernsehen als Medium ins Hintertreffen geraten. Filme dieser Machart standen und stehen unter dem Druck, schnell Geld generieren zu müssen, und zwar innerhalb von ein bis zwei Wochen, weswegen der Markt in Übersee an Bedeutung zulegte. Bereits in den 1950ern und 60ern trug dieser zur Hälfte der Umsätze bei, die nach einem Zwischentief während den 1980er Jahren ab 1990 – gefördert durch den Zusammenbruch des Ostblocks – wieder zulegen und 1994 sogar die inländischen Einnahmen übertrumpfen konnten. Der ausländische Markt trägt auch nach wie vor überproportional zum Erfolg der auf Action oder Stars ausgerichteten Blockbuster-Filmen bei<sup>18</sup>. Die Zielgruppe ist ein junges Publikum (die

---

<sup>14</sup> Vgl. King, Seite 13.

<sup>15</sup> Vgl. King, Seite 15 ff.

<sup>16</sup> Vgl. King, Seite 129.

<sup>17</sup> Vgl. King, Seite 45 ff.

<sup>18</sup> Vgl. King, Seite 57 ff.

Kinogänger im Alter von 12 bis 39 Jahren machten in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre 65 bis 70% des Gesamtpublikums aus), welches überwiegend von Männern dominiert wird<sup>19</sup>.

## Der Kalte Krieg

Die Rolle des Krieges erfuhr nach 1945 eine Änderung: Statt der Verteidigung der politischen Freiheit gegen den Faschismus bestand sein Zweck nun aus der Verteidigung des Kapitalismus gegenüber dem sowjetischen Kommunismus und nationalen Freiheitsbewegungen<sup>20</sup>. Der Besitz von Massenvernichtungswaffen, und die damit drohende Eliminierung des menschlichen Lebens, führte zu dem veränderten Kalkül, den Krieg als ultima ratio zu gebrauchen. Dieses Klima fand in einigen Filmen seinen Niederschlag, auch wenn die zerstörerische Kraft der Nuklearwaffen in den frühen Science-Fiction-Filmen nicht als Bedrohung, sondern als Mittel zur Unterstützung der Bedürfnisse der Menschen gesehen wurde<sup>21</sup>. Andere Filme warnten zwar vor einer potentiellen atomaren Gefahr, waren allerdings nicht ernst zu nehmen, da es sich zumeist um durch Verstrahlung verursachte Mutationen handelte (z.B. *Godzilla* oder *Them!*).

Mit der fortschreitenden nuklearen Bedrohung wurde das Thema zunehmend seriös behandelt. Hierbei wäre *On the Beach* zu nennen, der sich bereits 1959 mit den Auswirkungen eines Atomkrieges beschäftigte, ohne Gewalt oder Zerstörung darzustellen. Stattdessen stand eher die Romanze zwischen den beiden Hauptdarstellern neben der Verschwendung von Krieg im nuklearen Zeitalter und die Totalität der nuklearen Waffen im Mittelpunkt<sup>22</sup>.

Die Kuba-Krise vom Oktober 1962 wurde aus dem internen Blickwinkel des Weißen Hauses bereits 1974 im Fernsehfilm *The Missiles of October*, und zum wiederholten Male im Kinoerfolg *Thirteen Days* (2000) behandelt. Auch wenn Kritiker bei letzterem bemängelten, dass die Bedeutung des Kennedy-Assistenten Kenny O' Donnell überbewertet und die „Falken“ in einem zu negativen Licht porträtiert wurden,

---

<sup>19</sup> Vgl. King, Seite 197 f.

<sup>20</sup> Vgl. Ross, Seite 282.

<sup>21</sup> Vgl. Mark Sachleben / Kevan M. Yenerall: Seeing the bigger picture, New York 2004, Seite 219 (im folgenden: Sachleben / Kevan).

<sup>22</sup> Vgl. Giglio, Seite 196.

ist der Film eine genaue Darstellung der militärischen, politischen und diplomatischen Geschichte. Weitere Filme thematisierten die Sorge und Paranoia vor einem nuklearen Krieg. Aus einem satirischen Blickwinkel betrachtet, sticht natürlich Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* von 1964 hervor, in dem die Verantwortlichen als kaum rational denkende und handelnde Akteure, sondern als verrückte und egoistische Figuren dargestellt werden.

Die sich in den 1980er Jahren formierende Anti-Nuklear-Bewegung formulierte kritischere Positionen, der sich einige Filmemacher annahm. Der Dokumentarfilm *Atomic Café* von 1982 stellte Archivmaterial und amerikanische Propagandafilme gegenüber, um die chronische Entwicklung der 1940er und 50er nachzuzeichnen, und auch Fehlinformationen wie die zunächst verharmloste Gefahr der Strahlung zu enttarnen. Zentrale Aussage ist die Warnung vor der Ignoranz der Bevölkerung und dem blinden Vertrauen in Regierungsinformationen. Große Beachtung (100 Millionen Zuschauer in den USA) fand der Fernsehfilm *The Day After* im Jahre 1983, der die Auswirkungen eines (fiktiven) nuklearen Angriffs auf Lawrence in Kansas offenbarte. Ähnliche Themen wurden in *War Games* (1983) oder *When the Wind Blows* (1986) behandelt, bis die Weltpolitik nach der Erhebung Michail Gorbatschows zum Generalsekretär der Kommunistischen Partei in der Sowjetunion eine entscheidende Wendung nahm und die Gefahr eines Atomkriegs durch das Ende des Kalten Krieges erheblich reduziert wurde<sup>23</sup>. Dieser Wechsel schlug sich auf den Kinoleinwänden nieder – z.B. in *The Hunt for Red October* (1990), wo ein russischer U-Boot-Kommandeur als Held dargestellt wird<sup>24</sup>.

## Vietnam

Der Vietnamkrieg wurde bis zum Ende der 1970er Jahre im amerikanischen Kino nicht behandelt, sondern lediglich in den Fernsehnachrichten dargestellt<sup>25</sup>. Trotz des generellen Erfolges von Kriegsfilmen sahen die Studios keinen kommerziellen Wert in der Frühphase des Vietnam-Konflikts<sup>26</sup>. Einen weiteren Grund stellte die in

---

<sup>23</sup> Vgl. Sachleben, Seite 231.

<sup>24</sup> Vgl. Ross, Seite 212.

<sup>25</sup> Vgl. Giglio, Seite 171.

<sup>26</sup> Vgl. Giglio, Seite 173.

den 1960er Jahren stetig sinkende Popularität des Krieges dar, der für die USA „in einem moralischen, politischen und militärischen Debakel“<sup>27</sup> endete.

Einzig John Wayne versuchte 1968 mit Beihilfe der Regierung in seinem mit antikommunistischen Untertönen versehenen Pro-Vietnamfilm *The Green Berets*, den Krieg zu legitimieren<sup>28</sup>. Darin fanden die Genreregeln des Western Anwendung: Die Amerikaner auf der guten, die Vietcong auf der bösen Seite. Zwar war der Film beim Publikum durchaus erfolgreich, das konservative Western-Klischee hatte sich aber zu dieser Zeit bereits längst überlebt, so dass weitere Filme dieser Machart ausblieben<sup>29</sup>. An deren Stelle traten „neue“ Western, die den Einsatz indirekt kritisierten. Zum Beispiel lassen sich am in *Soldier Blue* (1970) dargestellten Massaker der US-Army Parallelen zu My Lai ziehen oder in *Chato's Land* (1971) die vermeintlichen Kriegsziele in Südostasien mit den Legenden über die Zivilisierung Nordamerikas verknüpfen<sup>30</sup>. In diesem Film liefern die Gewalt der Weißen als hilflose Wut und der Gegenterror des Indianers als einzige Lösung auf „den Zynismus des weißen Amerikas“<sup>31</sup> eine metaphorische Analyse des Vietnamkrieges.

Die Ziele und Gründe des amerikanischen Engagements blieben beim Volk weiterhin unklar, die Zustimmung sank kontinuierlich mit der Dauer des Einsatzes, und das gesellschaftliche Schweigen über die Ereignisse in Südostasien fand bis Ende der 1970er Jahre seine Entsprechung auf amerikanischen Leinwänden. In dieser Zeit wurde die Frage aufgeworfen, was man eigentlich genau in Vietnam verloren hätte – gestellt von Veteranen, die wegen der Verdrängung der Niederlage in ihrer Heimat nicht als Helden, sondern als Verlierer empfangen wurden<sup>32</sup>. Daher thematisierten die ersten Vietnam-Filme die Reintegration der traumatisierten Veteranen in die Gesellschaft. Zwar wurde diese Frage in Filmen wie *Taxi Driver* (1976) oder *Dog Day Afternoon* (1975) beiläufig behandelt, aber erst durch Heimkehrerfilme wie *Coming Home* (1977) oder *The Deer Hunter* (1978) geriet die Zerstörung der Persönlichkeit und die durch die Entfremdung von der Heimat entstandene Einsamkeit in den Vordergrund<sup>33</sup>. Die in *The Deer Hunter* enthaltene Botschaft wurde auch vom Publikum entsprechend aufgefasst: 69% meinten, dass der Film den Krieg als Fehler darstelle, 93% fühlten sich in ihrer ablehnenden

---

<sup>27</sup> Reinecke, Seite 7.

<sup>28</sup> Vgl. Giglio, Seite 8.

<sup>29</sup> Vgl. Reinecke, Seite 23.

<sup>30</sup> Vgl. Reinecke, Seite 24.

<sup>31</sup> Reinecke, Seite 26.

<sup>32</sup> Vgl. Reinecke, Seite 8.

<sup>33</sup> Vgl. Reinecke, Seite 27 ff.

Haltung gegenüber Vietnam bestätigt, 74% hielten die Darstellung der Vietcong für angemessen<sup>34</sup>. Zusammen mit *Apocalypse Now* (1979) ergab sich damit ein deutliches Bild vom Irrsinn des Krieges, das die Abgründe der Seele bis zum Rande der Selbstzerstörung skizzierte und das Ziel der antikommunistischen Zivilisierung Vietnams als Farce darstellte<sup>35</sup>.

Um das Jahr 1980 entstand in den USA eine Stimmung, die sich eine starke Hand herbeiwünschte, um sämtlichen anti-amerikanischen Aggressionen Paroli zu bieten. Durch die Wahl Ronald Reagans zum Präsidenten wurde an den Kalten Krieg der 1950er Jahre angeknüpft und der militante Antikommunismus gipfelte in einer neuerlichen Aufrüstung nebst Unterstützung prowestlicher Regime in Mittelamerika<sup>36</sup>. Es fand ebenfalls ein Wechsel beim Kinopublikum statt: Anstelle der von den radikalen Meinungen der 1960er beeinflussten Generation trat nun eine jüngere mit konservativerem Geschmack<sup>37</sup>. Diese neue Welle des imperialen Patriotismus veränderte den Tenor im Vietnamfilm, der nun einer Revision der Geschichte dienen sollte. Zweifel am Krieg sollten durch scheinbar unbezwingbare Helden beseitigt und der Sieg stellvertretend im Kino nachgeholt werden. Psychische Defekte der Heimkehrer wurden kaum noch thematisiert, stattdessen wurde die Dolchstoßlegende in der amerikanischen Variante angewandt: Der Sieg sei durch weichherzige, bürokratische Politiker verhindert und die GIs dadurch verraten worden. In diesem Zusammenhang sind Filme wie *Rambo 2* (1985) oder *Missing in Action* (1984) zu erklären, wo Einzelkämpfer sich auf feindlichem Terrain behaupten und amerikanische Kriegsgefangene aus ihrer Knechtschaft befreien sollten. Der Zusammenhang zu Reagans imperialer Rhetorik lässt sich leicht erkennen – als Randnotiz wäre zu erwähnen, dass Sylvester Stallone zum Abendessen mit dem Präsidentenpaar im Weißen Haus eingeladen wurde<sup>38</sup>.

Bereits während Reagans zweiter Amtszeit entstand eine zweite Welle von Filmen, die nach wie vor als Stellvertreter für die historisch akkurate, kritische Darstellung gelten<sup>39</sup>. Sie richteten ihr Augenmerk auf die Soldaten, die am Boden im Dschungel und den Dörfern kämpften und ließen das Publikum glauben, dass sie die eigentlichen Helden des Krieges waren, während die meiste Zerstörung von Luft- und

---

<sup>34</sup> Vgl. Ross, Seite 291 f.

<sup>35</sup> Vgl. Reinecke, Seite 35 ff.

<sup>36</sup> Vgl. Reinecke, Seite 56.

<sup>37</sup> Vgl. King, Seite 80.

<sup>38</sup> Vgl. Giglio, Seite 178.

<sup>39</sup> Vgl. Reinecke, Seite 8.

Artillerieangriffen ausging. Die Filme boten eine dezidiert amerikanische Sicht des Krieges und stehen dafür symbolisch für dessen Amerikanisierung<sup>40</sup>.

*Full Metal Jacket* von Stanley Kubrick (1987) spielte mit der Inszenierung durch die TV-Bilder und band deren Produktion in den Film ein. Dadurch wurde einerseits deutlich gemacht, wie sehr die militärische Sichtweise die Gesellschaft durchdrang, andererseits auch der Zusammenbruch der Militärmaschinerie, von der in einer nahezu sterilen Umgebung identitätslose Kämpfer produziert werden, die mit der Wirklichkeit des Krieges wiederum überfordert sind. Im Film führte dies im Finale in eine durch fehlende Karten verursachte Orientierungslosigkeit, weshalb die Soldaten in einen Hinterhalt geraten und von einer Scharfschützin aufgerieben werden<sup>41</sup>.

Oliver Stones *Platoon* (1986) thematisierte die existenziellen Lebenserfahrungen eines Teenagers, der sich freiwillig zum Krieg meldet, um einer Mittelstandsexistenz zu entkommen. Damit bot der Film eine authentische Sicht aus der Perspektive der GIs und verkürzte die bis dahin existente Distanz zwischen Film und Wirklichkeit. Parallelen zum My-Lai-Massaker wurden hier symbolisch an einem im Dorf vollzogenen Racheakt dargestellt, daneben stand die authentische Darstellung des „Platoons“ als Infanterieeinheit, die sich zum größten Teil aus Farbigen rekrutierte. Zentrale Botschaft des Films war zum einen, dass die Amerikaner in dem Krieg ihre Unschuld einbüßten und zum anderen, dass die Niederlage der bereits zitierten Zerrissenheit über Moral und Methoden des Krieges geschuldet war<sup>42</sup>.

Bei der letzten Welle von Vietnamfilmen standen moralische Dramen im Mittelpunkt. Mit der fortschreitenden Historisierung des Krieges interessierte man sich in Hollywood mehr für tatsachenbasierte Skripte, weshalb zum einen US-Verbrechen behandelt wurden (*Casualties of War* von Brian de Palma, 1989) oder Veteranengeschichten wie *Born on the fourth of July* (Oliver Stone, 1989). Metaphorisch standen diese Filme als „*Fabel um Schuld, Sühne und Wiederauferstehung*“<sup>43</sup>.

Die Ära der Vietnamfilme fand mit Reagans Abschied im Jahre 1988 ihr Ende, trotzdem wurde die Akzeptanz gegenüber militärischen Einsätzen – wie wenig später

---

<sup>40</sup> Vgl. Giglio, Seite 177.

<sup>41</sup> Vgl. Reinecke, Seite 103 ff.

<sup>42</sup> Vgl. Reinecke, Seite 119 ff.

<sup>43</sup> Reinecke, Seite 131.

im ersten Golfkrieg unter Bush – ebenso wie das nach der Niederlage verschwundene nationale Selbstvertrauen gestärkt<sup>44</sup>. Auch die Grundlagen für die aktuell vorherrschende Rhetorik gegen den Terrorismus wurden in dieser Ära durch dessen Gleichsetzung mit der von Moskau ausgehenden „weltweiten kommunistischen Verschwörung“ gelegt<sup>45</sup>.

## Die 1990er Jahre

Zu Beginn des Jahrzehnts konzentrierte Hollywood sich wieder vollständig auf den kommerziellen Erfolg. Zwar gab es nach wie vor polarisierende und durchaus erfolgreiche Filme (hervorzuheben wäre wiederum Oliver Stone mit *JFK*, 1991), aber der Trend zu „Event Movies“ war ungebrochen<sup>46</sup>.

Daher dominierten in den Blockbustern dieses Jahrzehnts stark vereinfachte politische Darstellungen, in denen der Held stets das Gemeinwohl verteidigt – bspw. in Filmen wie *Die Hard 2: Die Harder* (1990), oder *Terminator 2* (1991), wo Einzelgänger ihr Leben gegen schnell identifizierbare Gegner (Terroristen, Söldner, Tötungsmaschinen) riskieren<sup>47</sup>. Selbst in Familienfilmen wie *Kindergarten Cop* (1990) wurden politische Gemeinschaftsrituale wie das Treuegelöbnis inszeniert und republikanische Ideale „in einer Inszenierung utopischen gemeinschaftlichen Glücks vorgeführt“<sup>48</sup>, die beiden *Home Alone*-Filme (1990 / 1992) hoben den Wert der Familie als „unverzichtbarer Bestandteil einer jeden gelungenen Existenz“<sup>49</sup> hervor. Die Tradition des Republikanismus war dadurch gleich in den ersten Jahren des Jahrzehnts deutlich präsent, selbst ein Schurke konnte auf der Leinwand potentiell von der Sünde zur Tugend bekehrt werden<sup>50</sup>. Die Konfliktlinien verliefen nicht zwischen Klassen, Rassen oder Geschlechtern, sondern einzig in der Moral<sup>51</sup>. Als Ausnahme können die *Simpsons* gelten, die den *American Monomyth* satirisch

---

<sup>44</sup> Vgl. Ross, Seite 281 ff..

<sup>45</sup> Vgl. Ross, Seite 299.

<sup>46</sup> Vgl. Dörner, Seite 239.

<sup>47</sup> Vgl. Dörner, Seite 263.

<sup>48</sup> Dörner, Seite 270.

<sup>49</sup> Dörner, Seite 284.

<sup>50</sup> Vgl. Dörner, Seite 280 ff.

<sup>51</sup> Vgl. Dörner, Seite 383.

darstellen und zugleich Unterhaltung mit politischen Handlungssträngen koppeln – dies aber lediglich im ebenfalls hochkommerzialisierten Fernsehen<sup>52</sup>.

Mit der Kandidatur Bill Clintons und der damit verbundenen Wahlkampfstrategie vollzog sich ein Wandel in der politischen Kommunikation: Die etablierten seriösen Medien wurden am Rande behandelt und das Augenmerk eher auf direkten Kontakt und Unterhaltungsmedien gelegt. In Kombination mit der Unterstützung prominenter Musiker (Fleetwood Mac) und durch musikalische Auftritte entstand in der Öffentlichkeit das Bild des Kandidaten als Popstar, womit ihm die Aufmerksamkeit der Medien gesichert war. Seine Amtszeit war daher von Filmen geprägt, in denen Präsidenten als starke Persönlichkeiten mit Durchsetzungskraft und moralischer Integrität (*Independence Day*, *Air Force One*) dargestellt wurden<sup>53</sup>. Eine Mischung, die Anklang beim Publikum fand – nicht zuletzt die Popularität Reagans ließ sich durch das Image der von ihm dargestellten Helden erklären. Auch komödiantische Darstellungen (*Dave*, 1993) fanden großen Zuspruch<sup>54</sup>.

Spätestens zur Jahrtausendwende stellte sich das politische Leben in den USA als komplexe Mischung aus Realität und Fiktion dar. Aktivitäten wie die Sammlung von Wahlspenden lassen die Grenzen zwischen Entertainment und Politik verschwimmen und Hollywood nutzt gerne die Vorteile, die sich für die Politik bieten – Geld und Popularität<sup>55</sup>.

## Fazit

Da es leider an detaillierten Darstellungen der Publikumsreaktionen mangelt, muss man sich auf einzelne Fakten beschränken, die etwas über die Reichweiten politischer Botschaften in Hollywood-Filmen aussagen.

In manchen Fällen spielten besondere Filme eine beschränkte, aber einflussreiche Rolle in der Formierung der Meinung und Werte. So belegte eine Studie den Schaden durch die Watergate-Affäre, die in *All the President's Men* (1976) dargestellt wurde. Die Besucher des Films gaben zwar eine Entfremdung von der Politik an, aber ihre Haltung gegenüber der Presse hatte sich zum Positiven

---

<sup>52</sup> Vgl. Dörner, Seite 385.

<sup>53</sup> Vgl. Dörner, Seite 233 ff.

<sup>54</sup> Vgl. Giglio, Seite 105 f.

<sup>55</sup> Vgl. Giglio, Seite 7 f.

verändert. Die Autoren der Studie schlossen daraus, dass klare politische Aussagen einen kurzzeitigen Einfluss auf ganz bestimmte Themenbereiche haben könnten. Als anderer Fall wäre Michael Moores *Roger and Me* (1989) zu nennen, in dem die Schließung der General-Motors-Werke in Moores Heimatstadt Flint dokumentiert wird. Amerikanische Zuschauer äußerten nach der Vorführung verstärkt negative Gefühle gegenüber amerikanischen Firmen, wohingegen die Gruppe, die den Film nicht zu sehen bekam, neutraler argumentierte<sup>56</sup>. Ähnliches lässt sich bei *The Day After* feststellen, wonach das Publikum eine veränderte Sichtweise auf nukleare Waffen und deren Zerstörungskraft gewann, ihre politischen Ansichten gegenüber Reagans „Star Wars“-Projekt blieben hingegen unverändert<sup>57</sup>. Zusammen mit den sich kritisch gegenüber Vietnam auseinandersetzenen Filmen führte der öffentliche Protest zu der Änderung von Reagans Politik hin zu einer Vermeidung des Atomkriegs<sup>58</sup>. Dieser Fall lässt sich allerdings auch umkehren: Richard Nixon ließ Kambodscha bombardieren, nachdem er *Patton* (1970) gesehen hatte, Ronald Reagan nahm *Rambo 2* (1985) zum Anlass, eine rigidere Politik gegen die Sowjetunion als Neuauflage des „Reichs des Bösen“ zu betreiben<sup>59</sup>.

Kriegsfilme erweisen sich gerade in Friedenszeiten populär, da sie als Variante des klassischen Actionfilmes die Heldenfantasien des Publikums bedienen und zugleich den nationalen Patriotismus zelebrieren. Durch die Verbindung zum Pentagon oder zum Verteidigungsministerium können sie leicht als Propagandainstrument eingesetzt werden. Dem Krieg kritisch gegenüberstehende Filme können mit so einer Unterstützung nicht rechnen<sup>60</sup>.

In den 1990er Jahren stieg der weltweite Einfluss amerikanischer Filme kontinuierlich, so dass sie mittlerweile im Export nach der militärischen Ausrüstung auf dem zweiten Platz rangieren – im Gegenzug machen die Auslandseinnahmen mehr als die Hälfte des Umsatzes aus<sup>61</sup>. Deshalb, und wegen der fortschreitenden Globalisierung sind die Produzenten gezwungen, Filme zu liefern, deren Inhalt auch vom ausländischen Publikum ohne Vorkenntnisse verstanden werden kann und den „American Way of Life“ eher als eine universelle Traumlandschaft und weniger die

---

<sup>56</sup> Vgl. Giglio, Seite 16.

<sup>57</sup> Vgl. Giglio, Seite 203.

<sup>58</sup> Vgl. Ross, Seite 301.

<sup>59</sup> Vgl. Giglio, Seite 94.

<sup>60</sup> Vgl. Giglio, Seite 143 f.

<sup>61</sup> Vgl. Giglio, Seite 9.

historische Realität darstellen<sup>62</sup>. Der dogmatische politische Film, die politische Biographie oder das politische Drama werden beinahe komplett gemieden, weil sich diese Filme in den seltensten Fällen als erfolgreich erweisen. Lediglich 10% der Filme transportieren eine ideologische oder politische Aussage, die restlichen 90% des Mainstreams sind auf den kommerziellen Erfolg ausgerichtet. Ausnahmen bestätigen die Regel: Oliver Stone nutzte das Medium diverse Male erfolgreich für politische Zwecke<sup>63</sup> oder aktuelle politische Ereignisse verarbeitet: So wurde im Zuge der Lewinsky-Affäre um Bill Clinton die Frage, ob die amerikanische Öffentlichkeit sich von politischen Aussagen in den Medien steuern lässt, satirisch in Filmen wie *Wag the Dog* (1997) beantwortet. Demnach sei die Bevölkerung leicht durch politische „spin doctors“ zu manipulieren, da ihre Entscheidungen eher auf Emotionen als auf Rationalität basieren<sup>64</sup>. Solche Filme können durchaus kleine, bescheidene Erfolge vorweisen, die Präferenzen des Publikums – innerhalb und außerhalb Amerikas – gehen dennoch eindeutig in Richtung „Event Movies“. Da die Studios gänzlich marktorientiert arbeiten, imitieren sie lieber einen erfolgreichen Film, ohne Innovationen zu wagen<sup>65</sup>. Damit erklärt sich auch die fehlende Motivation, bzw. Interesse Hollywoods und der Regierung, trotz vorhandener Möglichkeiten nicht die Publikumsreaktionen auf politische Botschaften eines Films zu messen<sup>66</sup>, weil sie im aktuellen amerikanischen Kino zumeist nicht vorhanden sind.

---

<sup>62</sup> Vgl. Ross, Seite 344.

<sup>63</sup> Vgl. Giglio, Seite 10 f.

<sup>64</sup> Vgl. Giglio, Seite 3.

<sup>65</sup> Vgl. Giglio, Seite 212.

<sup>66</sup> Vgl. Giglio, Seite 32.

## Literatur

Andreas Dörner: Politische Kultur und Medienunterhaltung, Konstanz 2000.

Ernest Giglio: Here's looking at you. Hollywood Film and Politics, New York 2002.

Ian Jarvie: Free trade as a cultural threat: American film and TV exports in the post-war period, in: Geoffrey Nowell-Smith & Steven Ricci (Hrsg.): Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity: 1945-95, London 1998, Seite 34-46.

Geoff King: New Hollywood Cinema. An introduction, London / New York 2002.

Stefan Reinecke: Hollywood goes Vietnam, Marburg 1993.

Steven J. Ross: Movies and American Society, Oxford 2002.

Mark Sachleben / Kevan M. Yenerall: Seeing the bigger picture, New York 2004.