



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Where are the white heroes?“

Ethnische Stereotypisierung im neuen  
US-amerikanischen Kriegsfilm.

Verfasserin

Mag. Livia Grestenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Ramón Reichert



# „Where are the white heroes?”

Ethnische Stereotypisierung im neuen  
US-amerikanischen Kriegsfilm.

Livia Grestenberger

Universität Wien



## Danksagung

Ich danke meinem Betreuer Dr. Ramón Reichert für seine Unterstützung und Geduld in Bezug auf meine oftmals eigenwillige Arbeitsweise.

Weiters danke ich meiner Familie, vorrangig meinen Eltern Ellen und Wolfgang Grestenberger, die es mir ermöglicht haben gleich zwei Studien abzuschließen und mich immer mit Tat und Wort unterstützt haben.

Danke an meine Schwester Laura, die meine Texte Korrektur gelesen und konstruktiv kritisiert hat und mich in langen spätnächtlichen Skype-Gesprächen motiviert und guter Laune gehalten hat.

Außerdem danke ich meiner Schwester Cora für wunderbare Filmabende, bei denen wir unsere eigene etwas unwissenschaftliche Art von Filmanalyse betrieben haben, mit Filmen die zur Abwechslung keine Kriegsfilme waren.

Danke auch meinen Freundinnen Claudia, Sophie, Klara, Kathi, Michi, Betti und Kathi dafür, dass sie sich monatelang mein Gejammer über Filmanalysen und Audiokommentare angehört haben und mich immer aufgemuntert und motiviert haben.

Letztendlich danke ich den Büchereien der Stadt Wien, die zum zweiten Mal darüber hinweggesehen haben, dass ich zahlreiche DVDs und Bücher viel zu lange ausgeborgt habe.



## Vorwort

Der Titel dieser Arbeit bezieht sich auf ein Filmprojekt von US-Schauspieler und Produzenten Danny Glover. Glover versuchte bereits 2008 Finanzierung für seinen geplanten Film über die haitianische Rebellion von 1804, mit einem besonderen Fokus auf den Rebellenführer Francois Dominique Toussaint Louverture, zu bekommen, scheiterte aber bei zahlreichen Produktionsfirmen in den USA und in Europa daran, dass das Filmskript keine „weißen Helden“ vorweisen konnte: *„Producers said 'It's a nice project, a great project ... where are the white heroes?'“*<sup>1</sup>

Die Produzenten waren der Ansicht, dass ein Film über einen schwarzen Sklavenaufstand ohne weiße Helden nicht beim westlichen Publikum ankommen würde. Bis heute konnte das Filmprojekt nicht realisiert werden, befindet sich jedoch weiterhin in Arbeit.

Dies führt uns zu den Themenbereichen der vorliegenden Arbeit; ein wichtiger Bestandteil der Handlung von traditionellen Kriegsfilmen ist, dass sich zwei gut unterscheidbare Seiten gegenüberstehen: gut und böse. Wie diese dargestellt und für das Publikum unterscheidbar gemacht werden, soll nun hier behandelt werden.

Dazu sollen mehrere Kriegsfilme aus der jüngeren Vergangenheit analysiert werden; alle diese Filme haben gemeinsam, dass ein Großteil ihrer Handlung auf dem afrikanischen Kontinent spielt und sich mit militärischen Konflikten in Afrika auseinandersetzt.

Die in den Filmen dargestellten Kriegshandlungen haben wenig mit den „traditionellen“ Kriegen der Vergangenheit zu tun, in denen sich zwei oder mehrere Nationen nach einer offiziellen Kriegserklärung militärisch gegenüberstehen. Die Grenzen zwischen Krieg und Frieden sind nicht mehr eindeutig zu erkennen, weshalb folglich auch die Grenzen zwischen „gut“ und „böse“ verschwimmen. Dies soll in den folgenden Filmanalysen noch klarer offen gelegt werden.

Eine weitere Kategorie in diesen Filmen sind die sogenannten „Opfer“, meistens repräsentiert durch die Zivilbevölkerung, die ohne eigenes Zutun in die Kriegswirren verwickelt werden. Auch die Darstellung dieser Charaktere soll berücksichtigt werden.

Moderne Kriegsfilme erheben oft den Anspruch, das Kriegsgeschehen besonders authentisch wiederzugeben, was auch auf die hier behandelten Filme zutrifft. Alle fünf Filme geben an, auf wahren Ereignissen zu basieren und geben somit das Versprechen historisch akkurat zu sein. Somit gilt es auch zu prüfen, inwiefern dieser Anspruch erfüllt

---

<sup>1</sup> <http://www.dominicantoday.com/dr/people/2008/7/26/28807/Danny-Glovers-Haiti-film-lacked-white-heroes-producers-said> (Letzter Zugriff: 25.10.2014).

werden konnte. Dazu müssen die vorliegenden Filme in ihren politischen, historischen und gesellschaftlichen Kontext gesetzt werden, sowie die Produktionsbedingungen berücksichtigt werden.

Da es sich bei allen Filmen um Spielfilme handelt, deren primäres Ziel Unterhaltung ist, und nicht um Dokumentarfilme, kann der Anspruch der Authentizität nur bis zu einem bestimmten Punkt erreicht werden. Es liegt damit bei den Filmemachern zu entscheiden, was sie als authentisch verstehen, was in den Filmen gezeigt wird und was bewusst ausgelassen wird.



## Inhalt

1. Einführung	7
1.1. Genre Kriegsfilm	7
1.2. Die neuen Kriege	8
1.3. <i>Visual production</i>	10
2. Helden und Feinde im Kriegsfilm	12
2.1. Der „gute Krieg“	12
2.2. Das Trauma Vietnam	13
2.3. Neue Helden	15
2.4. Authentizität im Kriegsfilm	16
3. Afrikanische Stereotypisierung	18
3.1. Stereotype im Kolonialismus	18
3.2. Kontinuität von Stereotypen im Postkolonialismus	20
3.3 Afrika im westlichen Spielfilm	21
4. Filmanalyse	23
5. Filmbeispiele	25
5.1. „ <i>Black Hawk Down</i> “	25
5.2. „ <i>Tears of the Sun</i> “	32
5.3. „ <i>Hotel Rwanda</i> “	39
5.4. „ <i>Lord of War</i> “	45
5.5. „ <i>Blood Diamond</i> “	50
6. Vergleich	58
7. Conclusio	63
8. Bibliografie	65

9. Filmografie	67
Anhang	69

## 1.Einführung

### 1.1. Genre Kriegsfilm

Es ist schwierig ein Filmgenre genau zu definieren, für das Genre des Kriegsfilms ist es beinahe unmöglich, da Kriegsfilme fast immer auch an andere Genres anstreifen: Abenteuerfilm, Historienfilm, Western, manchmal sogar Komödie.

Krieg und Film waren seit der Entstehung des Zweiten eng miteinander verbunden, so dass der Kriegsfilm als „*filmische Reflexion technisierter moderner Kriege seit dem ersten Weltkrieg*“<sup>2</sup> verstanden werden kann. Daraus folgt, dass sich mit der Weiterentwicklung und Veränderung moderner Kriege auch das Genre Kriegsfilm weiterentwickeln muss. Der traditionelle *combat film*<sup>3</sup>, das frühere Aushängeschild des Genres, tritt damit in den Hintergrund, um für neue Formen, die sich als Grenzgänger zwischen den Genres bewegen, Platz zu machen. Auch von den hier zu behandelnden Filmen lässt sich nur einer als traditioneller *combat film* bezeichnen.

Die Verbindung zwischen Krieg und Kino führt auch dazu, dass das Genre Kriegsfilm zeitlich eingegrenzt wird – Filme die beispielsweise Kriege in der Antike oder im Mittelalter behandeln, fallen in das Genre Historienfilm. Der Kriegsfilm thematisiert historisch verbürgte Kriege, die bereits während ihrem Stattfinden filmisch aufgezeichnet werden konnten.<sup>4</sup>

Der Genrebegriff wird hier ebenfalls nur auf Spielfilme bezogen, obwohl er auch auf Medienberichte und Dokumentarfilme ausgeweitet wird. Da diese drei Formate aber unterschiedliche Ansprüche an ihr Publikum stellen, wird hier nur eine Kategorie der Analyse unterzogen, der so genannte retrospektive Spielfilm.<sup>5</sup>

Weiters werden die Filme nicht in Kriegs- und Antikriegsfilme unterschieden, da dies eine Unterscheidung ist, die nur das jeweilige Publikum machen kann, weil hier die Wahrnehmung auch von der individuellen Einstellung zum Thema Krieg beeinflusst wird. Der Grad zwischen der Ästhetisierung der Gewalt und dem anklagenden Aufzeigen der Kriegsgräuel ist schmal und oft nicht eindeutig zu identifizieren.

---

<sup>2</sup> Thomas Klein, u.a. (Hg.), Filmgenres: Kriegsfilm (Stuttgart 2006), 10.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., 11.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., 10.

<sup>5</sup> Gerhard Paul, Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen in: Bernd Chiari (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (München 2003), 6.

Meine persönliche Meinung zur Zugehörigkeit der Filme in eine der beiden Kategorien ist für die Analyse nicht relevant.

## 1.2. Die neuen Kriege

Wie bereits erwähnt hat sich die Form der Kriegsführung in den letzten Jahrzehnten enorm verändert, was auch in den Kriegsfilmen reflektiert wird.

Ein wichtiges Merkmal der neuen Kriegsführung ist, dass man das Wort „Krieg“ vermeidet; stattdessen verwendet man Begriffe wie „humanitäre Intervention“ oder „Engagement.“<sup>6</sup> Das liegt vor allem daran, dass die westlichen Gesellschaften die Kriegstraumata der jüngeren Vergangenheit noch nicht ganz überwunden haben – für Europa etwa der Zweite Weltkrieg, für die USA der Vietnamkrieg – und es somit für deren Regierungen schwierig ist die eigene Bevölkerung für militärische Interventionen zu motivieren.

Weiters sind sich große Teile der westlichen Gesellschaften den umfassenden imperialistischen Ambitionen der eigenen Regierungen bewusst und stehen unprovokierten Angriffskriegen kritisch gegenüber.

Für die erfolgreiche Kriegsführung ist der Rückhalt der eigenen Bevölkerung allerdings unumgänglich (man bedenke etwa den Einfluss der US-amerikanischen Antikriegsbewegung während des Vietnamkriegs), weshalb die wirklichen Gründe für militärische Einsätze oft ideologisch verschleiert werden. Dies zeigt sich vor allem in dem Filmbeispiel „*Black Hawk Down*“ und soll später noch ausführlicher behandelt werden.

Als Kennzeichen der neuen Kriege nennt Rasmus Greiner die vier Faktoren der Entstaatlichung, Entgrenzung, Asymmetrisierung und Informalisierung.<sup>7</sup>

Die Entstaatlichung bezieht sich darauf, dass Kriege nicht mehr zwischen zwei oder mehreren Staatsführungen geführt werden, sondern von verschiedenen politischen Akteuren gegeneinander betrieben werden können, etwa Rebellenorganisationen oder Söldnerheeren. Die Staatsmacht selbst kann dabei auch bloß eine untergeordnete Rolle

---

<sup>6</sup> Vgl. Livia Grestenberger, Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 53.

<sup>7</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan (Marburg 2012), 15-23.

einnehmen; in manchen Fällen kann der Grund dafür eine komplette Abwesenheit jeglicher anerkannten Staatsmacht sein.

Die Entgrenzung bezieht sich auf den Umstand, dass Kriege über staatliche Grenzen hinausgehen können. Dabei muss sich der Konflikt nicht unbedingt in militärischer Form in anderen, scheinbar unbeteiligten, Ländern entladen. Dies kann auch in politischer, ideologischer oder ökonomischer Form passieren.

Asymmetrisierung bezieht sich auf das Phänomen der Entstaatlichung; Kriege werden nicht mehr ausschließlich von Soldaten geführt, sondern andere Bevölkerungsschichten, etwa ZivilistInnen, werden in die Kriegshandlungen miteinbezogen. Weiters bezieht sich der Begriff auf die zeitliche Ausdehnung von Kriegshandlungen,<sup>8</sup> da diese nicht mehr an die staatlichen Regeln der Kriegsführung – Kriegserklärung, Waffenruhe, etc. – gebunden sind.

Die Informalisierung letztendlich bezeichnet die ökonomische Seite der neuen Kriege; die entstehenden Kriegsökonomien – die oft für den Anfang und das Weitertreiben der Kriege verantwortlich sind – werden in die Weltwirtschaft eingebunden. Beispielhaft dafür sind der Diamantenhandel in „*Blood Diamond*“ oder auch der illegale Waffenhandel in „*Lord of War*“.

All diese Faktoren müssen auch bei der Betrachtung neuer Kriegsfilme berücksichtigt werden. Besonders die erwähnte Asymmetrisierung der Kriege ist von Bedeutung, da sie die Grenzen zwischen Feinden, Verbündeten und ZivilistInnen verschwimmen lässt, während diese drei Gruppen in den traditionellen Filmen noch eindeutig zu unterscheiden waren.<sup>9</sup> Ein Beispiel dafür ist, dass feindliche Kämpfer sich oft nicht mehr durch einheitliche Uniformierung identifizieren lassen und so in der Masse der ZivilistInnen untertauchen können.

Weiters wird oft der Darstellung tatsächlicher Kampfhandlungen, die lange als die Essenz des Kriegsfilms galten,<sup>10</sup> weniger Platz eingeräumt. Mit den neuen Arten der Kriegsführungen – etwa dem Einsatz von Drohnen – wird sich dieser Trend wohl auch in zukünftigen Filmen fortsetzen.

---

<sup>8</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgghanistan (Marburg 2012), 21.

<sup>9</sup> Dies sieht man besonders stark in US-amerikanischen Filmen über den Zweiten Weltkrieg.

<sup>10</sup> Vgl. Thomas Klein, u.a. (Hg.), Filmgenres: Kriegsfilm (Stuttgart 2006), 11.

### 1.3. Visual production

*Visual production* beschreibt einen Zweig der Visual-Culture-Studies, der die Rolle des Visuellen in der Formierung von Identität untersucht. Ursprünglich untersucht wurde dabei die Herausbildung der amerikanischen Identität, nach verschiedenen Merkmalen wie Ethnizität, Geschlecht, Klasse, etc.<sup>11</sup> Diese Theorie lässt sich aber selbstverständlich auch auf andere Nationalitäten anwenden.

Unter der Annahme, dass das Gedächtnis primär ästhetisch organisiert ist, kann man davon ausgehen, dass Bilder einen größeren Einfluss auf die Wahrnehmung der Menschen haben als etwa schriftliche Quellen.<sup>12</sup> Damit beeinflussen sie nicht nur die eigene Identitätsbildung sondern zum Beispiel auch die Wahrnehmung anderer Nationalitäten oder Ethnien; die eigene Identität definiert sich schließlich auch zu großen Teilen durch die Abgrenzung zum „Anderen“.

In visuellen Medien, auch Unterhaltungsmedien wie Spielfilmen, wird Politik betrieben, sie tragen zur Konstruktion von Wahrnehmung, Identität und Gedächtnis bei.<sup>13</sup> Durch die Reproduktion realer Orte und historischer Ereignisse in Filmen, wird dem Publikum Zugang zu Teilen der Welt versprochen, an denen es selbst nicht teilnehmen kann oder konnte. Die dabei gebotene Darstellung beeinflusst die Wahrnehmung und das Verhalten der BetrachterInnen im Bezug auf die eigene Identität und die anderer Menschen.

Da Spielfilme primär als Unterhaltungsmedien bewertet werden, muss man berücksichtigen, dass sie fiktive Geschichten erzählen und keinen automatischen Wahrheitsanspruch haben. Jedoch nehmen gerade Kriegsfilme oft Bezug auf reale Ereignisse; besonders bei neuen Kriegsfilmen wird dem Publikum oft ein hoher Grad an Authentizität versprochen, mit dem Hinweis die Handlung basiere auf wahren Geschehnissen. Diese Versicherung steigert den Glaubwürdigkeitsgrad des Gezeigten beim Publikum, wobei es sich um die so genannte „*instant credibility*“ handelt, also die sofortige Annahme, das Gesehene sei authentisch und entspreche der Wahrheit.<sup>14</sup>

Demnach muss man davon ausgehen, dass Spielfilme sehr wohl die Wahrnehmung ihres Publikums beeinflussen können, gleichzeitig aber auch die bereits vorhandenen Vorstellungen und Erwartungen erfüllen müssen. Dies führt zu einem Wechselspiel in

---

<sup>11</sup> Vgl. Gerhard Paul (Hg.), *Visual history. Ein Studienbuch* (Göttingen 2006), 12.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., 13.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., 11f.

<sup>14</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 184.

dem Spielfilme gleichzeitig neue Wahrnehmungen bilden und alte Vorstellungen bestätigen können.

Zusammenfassen lässt sich diese Rolle des Spielfilms wie folgt:

*„Der Mainstream des Kinos verweist auf den Mainstream der politischen Kultur; will man also die in einer Gesellschaft dominanten Vorstellungsmuster erfassen, muss man sich den kommerzielle erfolgreichsten Filmen zuwenden.“<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan (Marburg 2012), 9.

## 2. Helden und Feinde im Kriegsfilm

Es wurde bereits im vorherigen Kapitel etabliert, dass sich traditioneller Weise im Kriegsfilm zwei feindliche Gruppierungen gegenüberstehen: mit einer Seite soll das Publikum sympathisieren („Gut“), während die andere Seite dämonisiert wird („Böse“).

Dies ist nicht nur für den US-amerikanischen Kriegsfilm gültig, sondern ist international eine verbreitete Strategie zur filmischen Aufbereitung historischer Kriege.

Hier soll nun allerdings ausschließlich die Helden- und Feindkonstellationen in der US-amerikanischen Filmindustrie betrachtet werden, da sich die Entwicklung des Genres Kriegsfilm in jedem Land anders verhält, abhängig vom nationalpolitischen Verhältnis zu Krieg an sich.

### 2.1. Der „gute Krieg“

In der US-amerikanischen Wahrnehmung hat der Zweite Weltkrieg immer noch den Stellenwert des gerechten Krieges; das Schreckensbild des deutschen Faschismus war ein klar definiertes Feindbild, das erfolgreich besiegt wurde. Der Zweite Weltkrieg ist im US-amerikanischen kollektiven Gedächtnis einer der wenigen Kriege der nicht von moralischen und politischen Ambivalenzen belastet ist.<sup>16</sup> Den Soldaten, die in diesem Krieg gekämpft haben, kann uneingeschränkter Heldenstatus zugesprochen werden.

Bereits vor dem Eingreifen der USA in den Zweiten Weltkrieg sowie auch danach produzierte Hollywood fleißig Anti-Nazi-Filme, wobei der Fokus nicht unbedingt auf dem Genre Kriegsfilm lag; trotz einer eher schwammigen Darstellung der nationalsozialistischen Ideologie und dem Alltag im Dritten Reich, halfen diese Filme bereits vor Kriegseintritt ein Feindbild des späteren Gegners zu konstruieren.<sup>17</sup>

Die filmische Aufarbeitung des Krieges begann bereits in den ersten Nachkriegsjahren, fand ihren Höhepunkt allerdings erst in den 1960ern.<sup>18</sup>

Auffallend an den Filmen der späten 1940er Jahre war eine Abwesenheit der Dämonisierung des Gegners, sowohl in Bezug auf die Deutschen als auch auf die Japaner. Vielmehr wurde sowohl für die eigene als auch für die feindliche Seite das Bild der pflichtbewussten Soldaten forciert. Dahinter steckte die politische Überlegung, dass man

---

<sup>16</sup> Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 201.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., 207.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., 200.



als Besatzungsmacht in Deutschland (und anderen Teilen Europas) vor der Aufgabe stand, tausende ehemalige NationalsozialistInnen in die Nachkriegsgesellschaft zu integrieren anstatt sie zu bestrafen. Dieser Umgang mit den ehemaligen Feinden wäre der eigenen Bevölkerung nur schwer zu erklären gewesen, hätte man sie weiterhin in Spielfilmen dämonisiert.<sup>19</sup>

In der neuesten Phase der Zweiter Weltkriegsfilme, die in den späten 1990er Jahren begann, hat sich an der Darstellung der US-amerikanischen Helden und der europäischen Feinde nicht viel verändert. Der Grund dafür ist nun auch, dass Europa ein wichtiger Absatzmarkt für die US-amerikanische Unterhaltungsindustrie ist, und man das Publikum schließlich nicht verärgern will.<sup>20</sup>

Im Bezug auf die Darstellung der Japaner, besonders im Zusammenhang mit dem Angriff auf Pearl Harbor, lässt sich allerdings eher von einer Dämonisierung des Gegners sprechen; besonders beispielhaft dafür ist der Film „*Pearl Harbor*“ von Michael Bay aus dem Jahr 2001.<sup>21</sup>

## 2.2. Das Trauma Vietnam

So wie der Zweite Weltkrieg der „gute“ Krieg ist, repräsentiert der Vietnamkrieg in der US-amerikanischen Geschichte ein Kriegstrauma, das die Gesellschaft bis heute spaltet. Der entscheidende Unterschied im Umgang mit den beiden Kriegen ist, dass die US-Soldaten im Vietnamkrieg im kollektiven Gedächtnis nicht als Helden wahrgenommen werden und so auch in der filmischen Aufarbeitung des Militäreinsatzes nicht als solche repräsentiert werden.

Als im Laufe des Krieges immer mehr der durch die US-Soldaten angerichteten Kriegsgräueltaten bekannt wurden (besonders markant ist hier das Massaker von My Lai), begann ein Großteil der US-amerikanischen Bevölkerung die Rechtmäßigkeit des Krieges anzuzweifeln. Die daraus entstandene Antikriegs-Bewegung bekam auch Unterstützung

---

<sup>19</sup> Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 98f.

<sup>20</sup> Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 217.

<sup>21</sup> Vgl. Livia Grestenberger, *Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme* (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 25-30. Filmanalyse zu „*Pearl Harbor*“.

durch heimkehrende Soldaten, die von den eigenen Taten und der ihrer Kameraden schwer traumatisiert waren.<sup>22</sup>

Bereits kurz nach dem Ende des Krieges entstanden die ersten kritischen Vietnamkriegsfilme, welche versuchten das nationale Trauma der US-amerikanischen Gesellschaft aufzuarbeiten. Der Fokus dieser Filme liegt deshalb auch fast immer auf den eigenen Soldaten und nicht auf dem Feind. Dies erklärt sich auch aus der Guerilla-Kampfweise der Vietcong; dem Publikum wird die Visualisierung des Feindes vorenthalten, um ihnen die Situation der US-Soldaten besser zu vermitteln, die nie genau wussten wann und wo der Feind als nächstes angreift. In diesem Fall ist gerade die visuelle Abwesenheit des Feindes die eigentliche Bedrohung.

Der Unterschied in der Darstellung der Soldaten in Kriegsfilmen zum Zweiten Weltkrieg liegt vor allem darin, dass die US-Soldaten nicht als Helden sondern als die eigentlichen Opfer des Krieges dargestellt werden.<sup>23</sup> Sie wurden in einen Krieg gezwungen, dessen Sinn sie nicht verstehen und den sie nicht gewinnen können. Die Vietnamkriegsfilme zeigen den Krieg nicht mehr als heroischen Kampf für eine gerechte Sache, sondern als sinnlose Brutalität unter der alle Beteiligten leiden.

Vor allem aber hinterfragten diese Filme die bis dahin unumstrittene, moralische Überlegenheit der US-amerikanischen Außenpolitik, in besonderem Bezug auf militärische Einsätze. Nicht nur im Zusammenhang mit Filmen, sondern auch in der Realpolitik war es nach Vietnam schwierig, die uneingeschränkte Unterstützung der eigenen Bevölkerung für neue Kriege zu bekommen.

Selbst der damalige US-Verteidigungsminister Robert McNamara musste zugeben:

*„Das Bild der größten Supermacht der Welt, die wöchentlich 1000 Zivilisten tötet oder schwer verwundet, um ein kleines, zurückgebliebenes Land zum Einlenken zu zwingen für ein höchst umstrittenes Ziel, ist kein schönes.“<sup>24</sup>*

---

<sup>22</sup> Vgl. Livia Grestenberger, Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 36.

<sup>23</sup> Vgl. Peter Bürger, Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood (Stuttgart 2007), 243.

<sup>24</sup> Ebd., 243.

### 2.3. Neue Helden

Nach der Katastrophe Vietnam und vor allem deren kritischer filmischen Aufarbeitung hatte das US-Militär mit einem Imageproblem zu kämpfen, das sie ebenfalls durch Filme zu beseitigen suchten.

Weiters fiel mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion für den US-amerikanischen Kriegsfilm plötzlich ein lang kultiviertes Feindbild weg: der Kommunismus. Ohne die Bekämpfung „echter“ Feinde konnte sich der US-amerikanische Kriegsfilm auf die Rehabilitierung der eigenen Truppen konzentrieren.<sup>25</sup>

Es folgten eine Reihe von Filmen, die die verschiedenen Bereiche des US-Militärs (Army, Navy, Marines, etc) in Friedenszeiten zeigten, um dem Publikum eine bessere Seite dieser Institutionen zu vermitteln. Viele dieser Filme entstanden mit Unterstützung des Pentagons, wenn man in ihnen das Potential für neue Truppenrekrutierung sah. Ein besonders herausragendes Beispiel für diese Periode des Militärsfilms und die Zusammenarbeit von Filmemachern mit dem Pentagon, ist der Film „*Top Gun*“.<sup>26</sup>

Dieser Film, wie auch viele andere, hatte die Intention das Militär wieder als Abenteuer darzustellen entgegen der Bilder aus den Vietnamkriegsfilmen, die den Fokus auf die Schikane setzten, der junge Rekruten ausgesetzt wurden.

Dadurch, dass der Film in Friedenszeiten spielt, musste man sich auch nicht mit der politischen Realität echter Kriege und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft befassen. Dieser Rahmen ermöglichte es, die eigenen Soldaten als gut ausgebildete heroische Charaktere und das Militär als Abenteuer oder „Spaß“ darzustellen. Siehe hierzu die Aussage von Phil Strub, Vorsitzender des *Pentagon film office*;<sup>27</sup> Strub war einer der wichtigsten Verbindungsmänner zwischen dem Pentagon und der Filmindustrie der letzten Jahre und war an der erfolgreichen Produktion unzähliger Kriegsfilme maßgeblich beteiligt:

*„>Top Gun< was significant to me and to others because it marked a rehabilitation in the portrayal of the military. For the first time in many, many years, you could make a movie that was positive about the military, actors could portray military personnel*

---

<sup>25</sup> Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 292.

<sup>26</sup> *Top Gun*, Regie: Tony Scott (USA 1986).

<sup>27</sup> Vgl. David L. Robb, *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York 2004), 371.

*who were well-motivated, well-intentioned and not see their careers suffer as a consequence.*”<sup>28</sup>

Neben der Rehabilitierung des Militärs und der Rekrutierungshilfe hatten diese Filme aber auch die Funktion das Publikum bereits in Friedenszeiten auf den nächsten Krieg vorzubereiten. Dafür brauchte man in diesen Fällen keine gefährlichen dämonisierten Feinde aufzuzeigen, da es nicht darum ging zu demonstrieren, gegen wen gekämpft werden würde, sondern, dass das eigene Militär unbesiegbar sei – egal gegen welchen Feind man als nächstes vorgehen würde.<sup>29</sup>

#### 2.4. Authentizität im Kriegsfilm

Neben Handlung und Dramaturgie spielt Realismus heute eine wichtige Rolle für den Erfolg von Kriegsfilmen; das Publikum erwartet sich eine authentische Darstellung der Kriegschauplätze. Der Kriegsfilm bietet dabei die Möglichkeit aus sicherer Entfernung teilzuhaben an den Dimensionen der menschlichen Katastrophe des Krieges.

Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Darstellung des Militärs, seiner Leute und seiner Ausrüstung, sowie der Kampfhandlungen an sich gelegt. Dies ist auch einer der Gründe für die starke Zusammenarbeit zwischen Pentagon und Hollywood; mit der Unterstützung des Militärs bekommt man Zugriff auf originales Militärequipment und Personal.

Die Repräsentation der technologischen Aspekte des Militärs profitiert sicherlich von dieser Zusammenarbeit; bei aller Kritik die man gegen „*Black Hawk Down*“ äußern kann, zeigt der Film dank starker Mitwirkung des Pentagons und ehemaligem Militärpersonal eine sehr realistische Darstellung der militärischen Vorgehensweise der US-Armee in realen Schlachtsituationen.<sup>30</sup>

Die Erwähnung der Mitarbeit offizieller Militärvertreter im Abspann eines Films trägt sicher zu dessen Glaubwürdigkeit beim Publikum bei. Ein weiterer Aspekt zum Aufbau von Authentizität ist der Verweis auf reale Orte und Ereignisse in den Zwischentiteln (jedes der ausgewählten Filmbeispiele weist mindestens einen solchen Verweis auf). Dies

---

<sup>28</sup> Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 292.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., 292f.

<sup>30</sup> Lawrence H. Suid, *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington 2002), 670.

erzeugt eine Verbindung zwischen der fiktiven Welt des Spielfilms und der realen Welt des Publikums.

Im ersten Kapitel wurde bereits der Begriff der „*instant credibility*“ erwähnt, der sich auf die automatische Annahme des Publikums bezieht, etwas „Wahres“ zu sehen, wenn der Film damit wirbt auf einer wahren Geschichte beziehungsweise wahren Begebenheiten zu basieren.<sup>31</sup>

Um diesem Anspruch zu genügen, greifen Filmemacher vermehrt auch auf die Zusammenarbeit mit ZeitzeugInnen zurück, etwa auf Militärveteranen, die an den dargestellten Militäraktionen beteiligt waren. Auch diesen Ansatz wird man in einigen der Filmbeispiele zu sehen bekommen.

---

<sup>31</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan (Marburg 2012), 184.

### 3. Afrikanische Stereotypisierung

Viele der Stereotype über Afrika und AfrikanerInnen, die auch heute noch reproduziert werden, stammen aus der Kolonialzeit, vorrangig aus dem 19. Jahrhundert. Geprägt wurden diese nicht nur durch die offiziellen Einschätzungen der Kolonialmächte über ihre beherrschten Gebiete und deren BewohnerInnen, sondern auch durch Reisende, MissionarInnen, WissenschaftlerInnen, etc.

Inwiefern sich diese Stereotype verändert oder erhalten haben und welche neuen Stereotype zur westlichen Sicht auf Afrika seit dem Ende des Kolonialismus hinzugefügt wurden, soll hier näher betrachtet werden.

Weiters sei hier noch anzumerken, dass es sich dabei um Stereotype Zentral- und Südafrikas handelt; da Nordafrika kulturell stark an den arabischen Raum gebunden ist, gibt es zwar Überschneidungen in der Stereotypisierung, allerdings auch grundlegende Unterschiede.

#### 3.1. Stereotype im Kolonialismus

Während der Kolonialzeit hatten negative Afrikabilder, die durch schriftliche und visuelle Quellen den Westen erreichten, die Funktion, die Kolonialherrschaft zu untermauern. Indem man AfrikanerInnen als unzivilisiert oder weniger intelligent darstellte, konnte man das eigene Kolonialsystem rechtfertigen. Das Bild des „dunklen Kontinents“, wild und voller unbekannter Gefahren, findet sich in verschiedensten literarischen Quellen aus der Kolonialzeit wieder.<sup>32</sup>

Als eine der wichtigsten literarischen Quellen hierfür dient Joseph Conrads Roman „*Heart of Darkness*“ aus dem Jahr 1902. Conrad enthumanisierte die AfrikanerInnen durch seine Beschreibung und sprach ihnen jegliche Kultur und Zivilisiertheit ab.<sup>33</sup>

Das Leugnen einer afrikanischen Kultur ist eines der wichtigsten Stereotype aus der Kolonialzeit, das sich bis heute in verschiedenen Formen erhält. Ein weiteres ist die Behauptung, den AfrikanerInnen fehle die Intelligenz, ihr eigenes Leben und ihre Gesellschaft zu beherrschen.

Dies sieht man an den Ansichten des französischen Philosophen Lucien Lévy-Bruhl:

---

<sup>32</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan (Marburg 2012), 154.

<sup>33</sup> Vgl. Katja Böhler, Jürgen Hoeren (Hg.), Afrika. Mythos und Zukunft (Freiburg, Basel, Wien 2003), 24.

*„Der Afrikaner denkt nichts bis zu Ende durch, wenn er dazu nicht gezwungen wird. Das ist sein schwacher Punkt, das ist sein charakteristisches Merkmal.“<sup>34</sup>*

Diese angebliche Unfähigkeit zum logischen, planenden Denken ist ein Stereotyp, das wir später in einigen der behandelten Filmbeispiele reproduziert sehen werden.

Die Darstellung der AfrikanerInnen als „unterentwickelt“ im Gegensatz zu den westlichen Kulturen war eine Notwendigkeit, um das System des Kolonialismus aufrecht zu erhalten. Es erklärte, warum man den Kontinent beherrschen durfte, vielleicht sogar musste, anstatt ihn als gleichberechtigten Partner zu behandeln.

Neben den literarischen Beschreibungen der AfrikanerInnen gab es selbstverständlich auch visuelle Quellen, die das Afrikabild des Westens mitbestimmten. Dazu gehörten nicht nur Fotografien, sondern auch Filme, Postkarten, etc.<sup>35</sup>

Visuellen Quellen wird ihre jeweilige Bedeutung erst durch die BetrachterInnen zugewiesen, die Intentionen der ProduzentInnen der Bilder müssen deshalb nicht unbedingt erfüllt werden. Allerdings wird diese zugewiesene Bedeutung von bereits vorhandenen Vorstellungen beeinflusst. Visualisierungen von Afrika, die den Westen erreichten, waren somit beladen mit den Vorstellungen, die bereits durch literarische Quellen konstruiert worden waren.

Neben der bereits erwähnten angeblichen Unzivilisiertheit der AfrikanerInnen lässt sich auch deren Darstellung als Kinder herauslesen.<sup>36</sup> Dies ist eine selbstverständliche Folge des Bildes einer unterentwickelten Gesellschaft im Gegensatz zur westlichen Zivilisation. Der Vergleich der AfrikanerInnen mit Kindern, oder im Extremfall auch mit Tieren wie etwa durch Samuel Baker,<sup>37</sup> ist schlussendlich ebenfalls eine Notwendigkeit des Westens, um das eigene Kolonialsystem zu rechtfertigen. Wenn man die AfrikanerInnen nicht nur nicht als gleichwertige Menschen, sondern sogar als unmenschlich ansieht, widerspricht es auch nicht dem westlichen Humanismus, ihnen ihre Menschenrechte abzuerkennen und sie zu unterdrücken.

Siehe dazu folgendes Zitat von Richard Burton über „den Neger“: *„Er scheint zu jenen kindlichen Rassen zu gehören, die sich nie in den Rang des Menschentums erheben können.“<sup>38</sup>*

---

<sup>34</sup> Katja Böhler, Jürgen Hoeren (Hg.), Afrika. Mythos und Zukunft (Freiburg, Basel, Wien 2003), 20.

<sup>35</sup> Vgl. Gerhard Paul (Hg.), Visual history. Ein Studienbuch (Göttingen 2006), 136.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., 141.

<sup>37</sup> Vgl. Katja Böhler, Jürgen Hoeren (Hg.), Afrika. Mythos und Zukunft (Freiburg, Basel, Wien 2003), 19.

<sup>38</sup> Katja Böhler, Jürgen Hoeren (Hg.), Afrika. Mythos und Zukunft (Freiburg, Basel, Wien 2003), 19.

### 3.2. Kontinuität von Stereotypen im Postkolonialismus

Nach dem Ende der kolonialen Herrschaft europäischer Nationen über afrikanische Länder, herrscht heute offiziell eine rechtliche und kulturelle Gleichstellung zwischen den früheren Herrschern und Beherrschten. Die Realität ist allerdings, dass die Welt noch immer durch Ungleichheit geteilt ist, entlang derselben geopolitischen Linien die in der Zeit des Kolonialismus herrschten.<sup>39</sup> Dies manifestiert sich auch in der Wahrnehmung des Westens gegenüber seinen ehemaligen Kolonien.

Die Weiterentwicklung oben genannter Stereotype im Postkolonialismus wird vor allem durch die Medienberichterstattung vorangetrieben; allerdings muss auch der Einfluss von anderen Medienformen, wie Werbung und Spielfilm berücksichtigt werden.

In der Medienberichterstattung – hierzu zählen in diesem Fall Nachrichten, Dokumentationen und andere Arten von Informationsprogrammen – wird das Bild von Afrika als „dunklem Kontinent“ in einer neuen Form reproduziert. Es sind nun nicht mehr die unbekannten Gefahren, sondern die bekannten, vor denen gewarnt wird: Krieg, Hunger, Krankheit, Naturkatastrophen, Völkermord, etc.<sup>40</sup>

Aus diesen speziell „afrikanischen“ Problemen wird oft der Schluss abgeleitet, die AfrikanerInnen wären nicht fähig, sich selbst zu regieren und wären auf die Hilfe des Westens angewiesen. Dies wird verstärkt durch die Wahrnehmung Afrikas als kulturlosem Kontinent.<sup>41</sup>

Ein anderer Bereich der Bildvermittlung ist die Werbung; hierbei wird Afrika hauptsächlich als Symbol für Exotik, Naturverbundenheit und Genuss eingesetzt. Speziell die angebliche besondere Naturverbundenheit der AfrikanerInnen ist dabei ein Stereotyp, das sich aus der Kolonialzeit erhalten hat.<sup>42</sup>

Bei mehreren der Filmbeispiele in dieser Arbeit wird die Visualisierung der Idylle der afrikanischen Landschaft sowie die Verbundenheit mit der Natur eine Rolle spielen.

Zusammenfassend kann man somit zwischen zwei eindeutigen Stereotypen in der Darstellung von AfrikanerInnen in modernen Bildmedien unterscheiden: Auf der einen Seite gibt es die wilden unzivilisierten Menschen, die für Bürgerkriege und Völkermord verantwortlich sind. Ihr Verhalten wird als in striktem Widerspruch zu den demokratischen Idealen des Westens gesehen. Auf der anderen Seite stehen die Opfer

---

<sup>39</sup> Vgl. Robert J.C. *Young*, Postcolonialism. A very short introduction (New York 2003), 2.

<sup>40</sup> Vgl. Wilhelm *Kempf*, Irena *Schmidt-Regener* (Hg.), Krieg, Nationalismus, Rassismus und die Medien (Münster 1998), 89.

<sup>41</sup> Vgl. Katja *Böhler*, Jürgen *Hoeren* (Hg.), Afrika. Mythos und Zukunft (Freiburg, Basel, Wien 2003), 23.

<sup>42</sup> Vgl. Gerhard *Paul* (Hg.), Visual history. Ein Studienbuch (Göttingen 2006), 136f.



dieser Taten; sie werden als passiv und unfähig, sich selbst zu helfen, dargestellt und sind auf Rettung durch den Westen angewiesen.<sup>43</sup>

Die Darstellung der AfrikanerInnen als passive Opfer ist ein Bild, mit dem in Informationsmedien vor allem im Zusammenhang mit Flüchtlingen gearbeitet wird. Ein weiterer Bereich, in dem dieses Bild forciert wird, ist bei Wohltätigkeitsorganisationen.

Wie bereits in der Kolonialzeit kann der Westen durch diese Wahrnehmung der AfrikanerInnen die eigenen Interventionen auf dem Kontinent rechtfertigen; indem man der Bevölkerung die Fähigkeit zum selbstständigen Leben abspricht, lässt sich das eigene Vorgehen als humanitäre Unterstützung einer „unterentwickelten“ Gesellschaft erklären.

Weiters zeigt sich in der Repräsentation Afrikas eine deutliche Abgrenzung zum Selbstbild des Westens; man könnte sagen, es handelt sich hierbei um die Darstellung der beiden Gegenpole Zivilisation und Barbarei.<sup>44</sup>

### 3.3. Afrika im westlichen Spielfilm

Das bereits erwähnte Bild des „dunklen Kontinents“ konnte nicht nur Ängste schüren, sondern bot auch die geeignete Kulisse für Abenteuerromane und in weiterer Folge seit dem frühen 20. Jahrhundert für Abenteuerfilme. Beachtenswert ist hierbei, dass nicht nur die afrikanische Landschaft als Hintergrund für die von weißen Charakteren dominierte Handlung diene, sondern auch die einheimische Bevölkerung.<sup>45</sup>

Obwohl die Handlung in Afrika spielte, lag der Fokus also trotzdem auf dem Westen. Damit war es auch nicht nötig, Bezug auf afrikanische Kulturen oder Gesellschaften zu nehmen. Ohne selbstständige afrikanische Charaktere transportierten die Filme somit (teils unbewusst) die Stereotype der passiven AfrikanerInnen weiter.

Ein besonders gutes Beispiel für diese Art von Film sind die Tarzan-Filme, beginnend mit Scott Sidneys Verfilmung aus dem Jahr 1918.<sup>46</sup> Dem folgten eine Reihe weitere Filme inspiriert von demselben Roman von Edgar Rice Burroughs. Im Vordergrund steht dabei meist die Faszination der westlichen Figuren vom Überleben in der „Wildnis“.

---

<sup>43</sup> Vgl. Wilhelm Kempf, Irena Schmidt-Regener (Hg.), *Krieg, Nationalismus, Rassismus und die Medien* (Münster 1998), 91f.

<sup>44</sup> Vgl. Katja Böhrer, Jürgen Hoeren (Hg.), *Afrika. Mythos und Zukunft* (Freiburg, Basel, Wien 2003), 23.

<sup>45</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgghanistan* (Marburg 2012), 156f.

<sup>46</sup> *Tarzan of the Apes*, Regie: Scott Sidney (USA 1917).

Eine weitere Form des westlichen Spielfilms mit Schauplatz Afrika sind Filme, die die Flucht aus dem Westen nach Afrika behandeln. Dabei wird Afrika oft die Projektionsfläche für Träume von der Rückkehr zur Natur und Einfachheit des Lebens.<sup>47</sup>

Man könnte darin auch eine Fortsetzung des Abenteuerfilms sehen, da die Flucht aus der westliche Zivilisation und die Anpassung an die neuen Lebensumstände oft als die größte Herausforderung für die westlichen Charaktere gezeigt wird. Im Gegensatz zu den vorher genannten traditionellen Abenteuerfilmen sieht man in diesem „Subgenre“ auch eine zaghafte Auseinandersetzung mit der afrikanischen Kultur. Der Kontinent fungiert nicht mehr als bloße Kulisse.<sup>48</sup>

Nach dem Ende der Apartheid in Südafrika entstand eine neue Art des Afrikafilms, der sich mit den politischen Aspekten des Kontinents auseinandersetzt. Dies schließt auch die neuen Kriegsfilme, die hier behandelt werden, mit ein.

Diese Filme behandeln meist vom Westen als „speziell afrikanisch“ betrachtete Probleme: Krieg, Hunger, Krankheit, Diktaturen, etc. Es wird dabei aber auch immer häufiger ein Bezug zur Rolle des Westens in der Ursache oder Bekämpfung dieser Probleme hergestellt.<sup>49</sup>

Diese Rolle kann unterschiedliche Formen annehmen, wie später in den Filmanalysen gezeigt werden soll.

---

<sup>47</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 158f.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., 160.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., 160.

#### 4. Filmanalyse

Die fünf für diese Arbeit zu analysierenden Filme haben gemeinsam, dass sie alle (unter anderem) von der US-amerikanischen Filmindustrie produziert wurden; sie alle behandeln Kriegsgebiete auf dem afrikanischen Kontinent; und sie entstanden ungefähr im gleichen Zeitraum (2001 bis 2006).

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Involvierung des Westens, in unterschiedlichen Formen, in besagten afrikanischen Kriegsgebieten.

Weiters lassen sich alle fünf Filme dem Genre Kriegsfilm zuordnen, sind allerdings ansonsten sehr unterschiedlich. „*Black Hawk Down*“ ist ein traditioneller *combat film*, „*Hotel Rwanda*“ ein Drama und „*Lord of War*“ versucht trotz der schwierigen Thematik auch humoristische Elemente unterzubringen. Wie bereits oben erwähnt, zeichnet sich der neue Kriegsfilm durch seine Flexibilität, Elemente aus anderen Genres einzubauen, aus.

Die gravierenden Unterschiede im dramaturgischen und narrativen Aufbau der Filme müssen deshalb auch in der Filmanalyse berücksichtigt werden, was bedeutet, dass der Fokus der Analyse an den jeweiligen Film angepasst werden muss.

Dennoch sollen die Grundfragen an alle Filme dieselben sein: welche verschiedenen Handlungsgruppen (Helden, Feinde, Opfer) treten auf? Wer sind sie? Wie werden sie dargestellt?

Die fünf ausgewählten Filme sollen nicht repräsentativ für das Genre des neuen Kriegsfilms sein, sondern als Beispiele fungieren.<sup>50</sup> Es wurden allerdings bewusst Filme ausgesucht, die entweder finanziell erfolgreich waren oder zumindest das Potential dazu hatten (großes Budget, berühmte Hauptdarsteller, etc.), also Filme, die eindeutig für ein Massenpublikum gedacht waren.

Denn dies ist eine weitere Frage, die in der Analyse aller Filme behandelt werden soll: Wer ist das Zielpublikum? Was wollen die Filmemacher diesem Publikum vermitteln?

Gerade für die Beantwortung dieser zwei Fragen sind die Audiokommentare von Regisseuren und Produzenten auf den DVD-Versionen der Filme nützlich, weshalb diese, wenn vorhanden, in den Analysen berücksichtigt werden müssen.

Im Bezug auf das DVD-Bonusmaterial muss allerdings gesagt werden, dass die Filme selbstverständlich für das (Kino-)Publikum für sich allein stehen; die ZuschauerInnen

---

<sup>50</sup> Vgl. Livia Grestenberger, Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 17.

erhalten nur die Informationen, die der Film selbst enthält. Audio-Kommentare, Making-Of, usw. können nicht als Teil des Films selbst verstanden werden, weshalb sie auch in Bezug auf Filmanalysen nur als Zusatzinformationen gewertet werden können.

Weiters muss erwähnt werden, dass es bei keinem der Filme zu einer vollständigen Analyse, die Ton, Licht, Ausstattung, Montage, etc. einschließt, kommen kann, da dies nicht nur den Rahmen der Arbeit sprengen würde, sondern auch über das eigentliche Ziel dieser hinausgehen würde.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Vgl. Livia *Grestenberger*, Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 17f.

## 5. Filmbeispiele

Die Filme werden in chronologischer Reihenfolge ihres Erscheinungsjahrs behandelt, nicht anhand ihrer Relevanz für die Thematik.

### 5.1. „Black Hawk Down“<sup>52</sup>

„Black Hawk Down“ ist als einziger der ausgewählten Filmbeispiele als klassischer *combat movie* zu kategorisieren. Der Film von Regisseur Ridley Scott und Produzent Jerry Bruckheimer aus dem Jahr 2001 behandelt den Einsatz der US-Streitkräfte in Somalia im Jahr 1993.<sup>53</sup>

Die Handlung des Films basiert auf historischen Tatsachen, sie umfasst die Zeit des somalischen Bürgerkriegs in den frühen 1990ern und nimmt besonderen Bezug auf die Intervention des Westens. Der Bürgerkrieg in Somalia spielte sich zwischen mehreren verschiedenen Machtgruppen ab; die Zivilbevölkerung des Landes litt unter der Gewalt und den durch den Konflikt ausgelösten Hungersnöten. Die westliche Intervention manifestierte sich zunächst durch die Entsendung von UN-Truppen; kurz darauf wurden auch US-amerikanische Kampftruppen geschickt, die immer mehr in die Kriegshandlungen verwickelt wurden. In „Black Hawk Down“ wird die Geschichte eines besonders desaströsen Einsatzes dieser Kampftruppen beschrieben.<sup>54</sup> Während des Versuchs, den „Warlord“ Mohammed Farrah Aidid zu entführen, werden mehrere US-Soldaten in Mogadishu von feindlichen Kämpfern umzingelt und müssen sich in stundenlangem Häuserkampf ihren Weg aus der Stadt bahnen.

Vorab muss festgehalten werden, dass der Film in starker Zusammenarbeit mit dem Pentagon entstand, welches die Filmemacher sowohl materiell als auch personell unterstützte.<sup>55</sup> Für das Pentagon stellte der Film eine Möglichkeit dar, ein Stück der eigenen Geschichten nach seinen Vorstellungen zu erzählen und durch die

---

<sup>52</sup> *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001).

<sup>53</sup> Vgl. Livia Grestenberger, Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 54-59. Die Filmanalyse in dieser Arbeit befasste sich mit einem anderen thematischen Schwerpunkt, enthält aber auch für dieses Sujet wichtige Zusatzinformationen.

<sup>54</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgghanistan (Marburg 2012), 164.

<sup>55</sup> Vgl. Peter Bürger, Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood (Stuttgart 2007), 309.

Heldenverehrung der eigenen Soldaten neue zu rekrutieren. Diese Produktionsbedingungen müssen in der Filmanalyse berücksichtigt werden, da sie sich enorm auf die Darstellung der historischen Ereignisse und die Konstruktion von Feindbildern auswirken.

Nach der Phase der kritischen Vietnamkriegsfilme wurde es schwierig für die US-amerikanische Filmindustrie, die eigenen Soldaten als makellose Helden darzustellen. Der Vietnamkrieg zerstörte das selbstgerechte Bild des „guten Krieges“ nicht nur in der Realpolitik, sondern auch im Film. In den 1990ern, nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion, brauchte der Kriegsfilm nicht nur neue Feindbilder, sondern auch neue Heldenfiguren.<sup>56</sup>

„*Black Hawk Down*“ ist ein exzellentes Beispiel dafür, wie die beiden Seiten „gut“ und „böse“ im neuen US-amerikanischen Kriegsfilm konstruiert werden. Zuerst soll hier die Darstellung der „Helden“ untersucht werden.

Wie bereits erwähnt erhielt der Film enorme Unterstützung durch das Pentagon; dafür behielt sich dieses auch das Recht vor, Änderungen am Drehbuch vorzunehmen. Zwei dieser Änderungen sind besonders zu beachten.

Die erste Abänderung widerspricht sogar den eigenen Regeln des Pentagons bezüglich der Zusammenarbeit mit der Unterhaltungsindustrie: laut „*A Producer's Guide to U.S. Army Cooperation with the Entertainment Industry*“, veröffentlicht vom Pentagon, soll dieses nur Filme unterstützen, die reale Personen und Ereignisse wahrheitsgetreu darstellen.<sup>57</sup>

Deshalb wurden in „*Black Hawk Down*“ fast ausschließlich die echten Namen der damals am Somalia-Einsatz beteiligten Soldaten verwendet. Ein Name aber wurde bewusst geändert: Aus Ranger Specialist John Stebbins wurde Ranger Specialist Danny Grimes.<sup>58</sup>

Stebbins wurde für seine Beteiligung am Somalia-Einsatz militärisch ausgezeichnet und hätte auch in der Verfilmung als „echter Held“ vermarktet werden können. Allerdings wurde Stebbins kurz bevor die Filmproduktion begann zu 30 Jahren Haft in einem Militärgefängnis verurteilt, nachdem er einen zwölfjährigen Jungen vergewaltigt hatte.<sup>59</sup>

Um negative Assoziationen mit diesem Vorfall beim Publikum zu vermeiden, wurde der Name der Figur geändert.

Die zweite Abänderung ist wesentlich subtiler. In einer Szene am Anfang des Films sieht man einige der US-Soldaten in einem Hubschrauber über die Küste Somalias fliegen. Als

---

<sup>56</sup> Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 294.

<sup>57</sup> Vgl. David L. Robb, *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York 2004), 92.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., 92.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., 91.

sie eine Herde Wildschweine sehen, machen sie sich daran, eines davon für ihr Abendessen zu erlegen. Die Aufnahme, in der man die Erschießung des Wildschweins sieht, wurde auf Wunsch des Pentagons – und des Produzenten Jerry Bruckheimers – rausgeschnitten. Der Grund war, dass man befürchtete, das Publikum würde negative Gefühle gegenüber den Soldaten bekommen, wenn es sähe wie diese Tiere töteten.<sup>60</sup> Der Umstand, dass weder Pentagon noch Filmemacher keinerlei solcher Bedenken bei Szenen hatte, in denen Somalis erschossen werden, zeigt bereits, welcher Stellenwert der somalischen Bevölkerung in diesem Film zugeschrieben wird.

In der Buchvorlage des Films, geschrieben von Mark Bowden, wird die Handlung sowohl von der US-amerikanischen als auch von der somalischen Seite aus erzählt. Im Film fällt die somalische Perspektive weg. Dafür wird die Erzählperspektive der US-Soldaten von etwa hundert auf ungefähr zehn Personen beschränkt, um es dem Publikum zu erleichtern, den Überblick zu behalten.<sup>61</sup>

Weiters hatten die Filmemacher dadurch die Möglichkeit, auf die Charaktere der Soldaten näher einzugehen, was dem Publikum erlaubt, eine emotionale Bindung zu den Figuren aufzubauen. Somit wird für die ersten dreißig Minuten des Films nicht nur Einblick in die politische Lage Somalias gegeben, sondern auch das Leben der Soldaten auf ihrem Stützpunkt in der Nähe von Mogadischu gezeigt.

In diesen Szenen, die wie die Ruhe vor dem Sturm wirken, unterhalten sich auch einige Soldaten über die Gründe, warum sie hier sind. Diese Thematik wird auch später im Film wieder angeschnitten, Der Grundkonsens bleibt derselbe:

*„Look, these people, they have no jobs, no food, no education, no future. I just figure that we have two things we can do. We can either help, or we can sit back and watch a country destroy itself on CNN. Right?“<sup>62</sup>*

Der Einsatz der US-Truppen in Somalia wird somit auf rein humanitäre Gründe reduziert: Die Soldaten seien dort, um zu helfen. Dies wird in der Anfangssequenz des Films noch stärker verdeutlicht. Anhand mehrerer Zwischentitel werden dem Publikum die

---

<sup>60</sup> Vgl. David L. Robb, Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies (New York 2004), 93.

<sup>61</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgghanistan (Marburg 2012), 183.

<sup>62</sup> *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 00:17:35f.

Hintergründe des Bürgerkriegs in Somalia sowie die Rolle der USA in diesem Konflikt erläutert<sup>63</sup>: Die gegenwärtige Hungersnot sei ausgelöst worden, durch die Kämpfe rivalisierender Clans; die Hauptstadt Mogadischu werde von dem Warlord Mohammed Farrah Aidid beherrscht. Damit wird Aidid als der Hauptantagonist der Handlung etabliert und eine vorgreifende Rechtfertigung für den Einsatz der US-Truppen hergestellt. Es wird erklärt, dass Aidid die UN-Friedenstruppen – und speziell die US-Truppen –, die im Land waren, um der hungernden Bevölkerung zu helfen, angriff. Durch Behauptung, Aidid habe den „Krieg“ gegen die US-Armee gestartet, kann diese sämtliche ihrer Handlungen mit dem Argument der Selbstverteidigung begründen. Für den Aufbau eines Heldenmythos ist es wichtig, die US-Soldaten nicht als Aggressoren darzustellen.

Dieses Grundschema wird auch im Rest des Films beibehalten: Während der Besprechung vor dem Einsatz erhalten die Soldaten den Befehl, nur zu schießen, wenn sie zuerst angegriffen wurden. In einer folgenden Einstellung sieht man wie sich die somalische Bevölkerung bewaffnet, es ist keine Unterscheidung mehr zwischen ZivilistInnen und Mitgliedern der Miliz zu erkennen.<sup>64</sup> Gerade diese Darstellung der somalischen Bevölkerung als eine homogene feindliche Masse fungiert als Apologetik für das Vorgehen der Soldaten, die auf alles zu schießen, was sich bewegt; in weiterer Folge sollen somit auch die über tausend somalischen Todesopfer der Mission „erklärt“ werden.

Die Repräsentation der Somalis hält großteils an dem bereits erwähnten Muster fest; sie bewegen sich als einheitlicher fanatischer Mob.<sup>65</sup> Beispielhaft dafür ist eine Szene, in der der Pilot eines abgestürzten Hubschraubers von den Somalis aus dem Wrack der Maschine herausgezerrt wird. Ein Großteil dieser Aufnahmen wurde aus der Perspektive des Soldaten aufgenommen, das Publikum sieht somit, was er wahrnimmt: Eine große Gruppe schreiender Somalis stürmt auf ihn zu, zerrt ihn aus dem Helikopter und trägt ihn durch die Straße.<sup>66</sup>

Diese Aufnahme ist übrigens die abgemilderte Form eines realen Ereignisses, bei dem Somalis einen toten US-Soldaten nackt durch die Straßen Mogadischus geschleift haben. Eine Erklärung für diese Abschwächung, wobei die Filmemacher laut eigener Aussage

---

<sup>63</sup> Vgl. *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 00:00:25-00:02:46.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., 00:36:00f.

<sup>65</sup> Vgl. Livia Grestenberger, Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 56.

<sup>66</sup> Vgl. *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 01:28:52f.



ansonsten auf besondere Authentizität Wert legen, ist, dass damit die intendierte Rekrutierungswirkung des Films unterlaufen worden wäre.<sup>67</sup>

Nachdem den somalischen KämpferInnen durch ihr Auftreten als Masse offensichtlich keine eigene Identität zugeschrieben wird, wird auch ihr Ableben anders gezeigt als das der US-Soldaten. Vereinfacht gesagt, leben und sterben sie als Kollektiv. Während in einer einzigen Aufnahme mehrere somalische Kämpfer anonym und ohne großes Zeremoniell fallen, wird der Tod (und speziell der Todeskampf) der US-Soldaten länger ausgedehnt. Das Publikum sieht die Vorbereitung des tödlichen Schusses, das Leiden und schließlich das Ableben beinahe jedes Soldaten. Dies wird durch plötzliches Wegfallen des Tons oder den Einsatz von Zeitlupe noch zusätzlich dramatisiert.<sup>68</sup>

In den letzten Zwischentiteln vor dem Abspann wird jeder einzelne der gefallenen US-Soldaten namentlich genannt; dem folgt beiläufig die Information, dass auch über tausend Somalis an diesem Tag gestorben sind.<sup>69</sup>

Es gibt lediglich zwei Charaktere, die dem somalischen Gegner ein Gesicht verleihen: Der somalische Waffenhändler Atto und ein namenloser Milizoffizier, mit dem die US-Soldaten zu tun haben.<sup>70</sup>

Beide bekommen die Gelegenheit, ihre Sicht der Dinge zu verbalisieren; da sie die einzigen Somalis sind, denen diese Möglichkeit geboten wird, wirken ihre Ansichten als repräsentativ für sämtliche somalische KämpferInnen, die im Film zu sehen sind.

Atto vertritt in einem Gespräch mit einem US-amerikanischen Offizier die Meinung, der Bürgerkrieg sei die Angelegenheit der Somalis und die US-Truppen hätten in Somalia nichts verloren. Das Argument des Offiziers, es handele sich dabei um Völkermord, ignoriert er.<sup>71</sup> Dies suggeriert eine Einstellung der somalischen Machthaber gegenüber der eigenen Bevölkerung, in der diese einen sehr niedrigen Stellenwert einnimmt. Dem gegenüber steht der eiserne Vorsatz der US-amerikanischen Soldaten, keinen Mann zurückzulassen, was während der später gezeigten Schlacht in Mogadischu immer wieder zur Sprache kommt.

Der oben erwähnte somalische Milizoffizier ist während den Gefechten in der Stadt immer wieder zu sehen, er gibt der kämpfenden somalischen Masse ein Gesicht. In einer

---

<sup>67</sup> Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 310.

<sup>68</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 195f.

<sup>69</sup> Vgl. *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 02:09:26f.

<sup>70</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 206.

<sup>71</sup> Vgl. *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 00:08:20f.

Szene, in der er einen gefangen genommenen US-Soldaten verhört, spricht er von der Unvereinbarkeit der somalischen Gesellschaft mit westlichen Demokratievorstellungen: „*There will always be killing, you see? This is how things are in our world.*”<sup>72</sup>

Als der US-Soldat ihn darauf hinweist, dass seine Vorgesetzten nicht seinetwegen verhandeln werden, antwortet der Milizoffizier: „*In Somalia killing is negotiation.*“<sup>73</sup>

Die beiden einzigen Somalis mit Sprechrollen im gesamten Film tragen somit das Bild des fanatischen blutrünstigen Mobs weiter, das durch die Darstellung der somalischen Bevölkerung im Rest des Films durchgehend perpetuiert wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass „*Black Hawk Down*“ sehr eindimensional gezeichnete Feind- und Heldenbilder bietet; allerdings enthält das konstruierte Feindbild der Somalis auch speziell afrikanische Stereotype. Besonders auffallend sind hierbei selbstverständlich die offensichtliche Ablehnung westlicher Werte, in diesem Fall repräsentiert durch die US-amerikanische Demokratie, und die hohe Gewaltbereitschaft.

Gleichzeitig wird auch das bekannte Bild der afrikanischen Armut verwendet; dies fällt bereits in der vorher schon erwähnten Anfangssequenz auf. Zusammen mit den Zwischentiteln sieht das Publikum hungrige Kinder, Leichen in verödeten Wüstenlandschaften, etc.<sup>74</sup> Die Montage verwendet Bilder, die mit den verfestigten Stereotypen des westlichen Filmpublicums von dem „dunklen Kontinent“ übereinstimmen.

Auch das Verhalten der US-Soldaten spiegelt die Ignoranz des Westens gegenüber dem afrikanischen Kontinent, in diesem Fall Somalia, wider. Besonders hervorzuheben ist hierbei eine Szene, in der die Soldaten sich über die somalische Kultur, insbesondere das Clan-System lustig machen und dabei die Somali abwertend als „*skinnies*“ bezeichnen.<sup>75</sup> Dieser Begriff kommt auch später im Film öfters vor und bezieht sich auf die weit verbreitete Unterernährung der Somalis. Hierzu muss man festhalten, dass diese Art von Rassismus auch als realistische Repräsentation der Einstellung der meisten US-Soldaten gegenüber den Somalis gewertet werden kann.

---

<sup>72</sup> *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 01:41:04f.

<sup>73</sup> Ebd., 01:40:53f.

<sup>74</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan (Marburg 2012), 190f.

<sup>75</sup> Vgl. *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), 00:16:59f.

Neben den offensichtlich negativen Afrika-Bildern im Film selbst muss man allerdings auch die Aussagen von Regisseur Ridley Scott und Produzent Jerry Bruckheimer im Audiokommentar berücksichtigen.<sup>76</sup>

Die Filmemacher betonen mehrmals, dass sie die Intervention der US-Truppen für mehr als gerechtfertigt halten, was aufgrund der Subventionierung durch das Pentagon auch nicht anders zu erwarten wäre. Weiters lässt sich eine gewisse Verachtung Somalis heraushören, wie etwa in der Aussage, die US-Soldaten hätten es in Mogadischu nicht mit einem „normalen Feind“ zu tun gehabt, wegen der Unberechenbarkeit der somalischen KämpferInnen.<sup>77</sup>

An einer anderen Stelle sprechen die Filmemacher der somalischen Bevölkerung den gesunden Menschenverstand („*common sense*“) ab;<sup>78</sup> dabei beziehen sie sich auf die große Anzahl von zivilen Opfern während der Gefechte. Laut ihrer Meinung kam es dazu, weil die Somalis nicht genug Menschenverstand hatten, um die Straßen zu verlassen als die Soldaten eintrafen.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Filmemacher mit „*Black Hawk Down*“ einen Kriegsfilm geschaffen haben, in dem die eindeutig identifizierbaren Helden einem unfairen und unzivilisierten Feind gegenüberstehen und trotzdem obsiegen. Die Heldenverehrung wird sogar noch einen Schritt weitergetragen, zum Märtyrertum. Die US-Soldaten werden als selbstlose Kämpfer dargestellt, die versuchen zu helfen, auch wenn die Menschen, denen sie helfen wollen, ihre Unterstützung mit Waffengewalt ablehnen.

Das Bild der westlichen Soldaten als Helden lässt sich am besten mit folgendem Zitat gegen Ende des Films zusammenfassen: „*Nobody asks to be a hero. It just sometimes turns out that way.*“<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Es handelt sich hierbei um einen Audiokommentar, bei dem beide Filmemacher abwechselnd reden; da es nicht immer möglich ist, genau zu bestimmen, wer welche Aussagen getätigt hat, muss in der Folge jede Referenz zum Audiokommentar beiden Personen zugeschrieben werden.

<sup>77</sup> Vgl. *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001), Audiokommentar, 00:36:50f.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., Audiokommentar, 0042:33f.

<sup>79</sup> Ebd., 02:08:34f.

## 5.2. „Tears of the Sun“<sup>80</sup>

Der Film „*Tears of the Sun*“ von Regisseur Antoine Fuqua aus dem Jahr 2003 spielt in Nigeria und behandelt die fiktive Geschichte einer Gruppe von Navy SEALs, deren Mission es ist eine US-amerikanische Ärztin aus dem Kriegsgebiet zu evakuieren. Die Geschichte wurde inspiriert von realen historischen Ereignissen aus den 1960ern Jahren, spielt allerdings in der Gegenwart.<sup>81</sup>

Durch die zahlreichen Kampfhandlungen im Film sowie die große Entscheidungsschlacht am Ende kann der Film teilweise als *combat movie* gewertet werden.

Eine Gruppe von Navy SEALs erhält den Auftrag, eine US-amerikanische Ärztin sowie zwei Nonnen und einen Priester aus einer Missionsstation in Nigeria zu evakuieren, nachdem im Land der Bürgerkrieg ausgebrochen ist.

Nachdem sich die Ärztin weigert das Krankenhaus ohne ihre PatientInnen zu verlassen, sind die Soldaten gezwungen die NigerianerInnen mitzunehmen und zu versuchen sie durch den Dschungel über die Grenze nach Kamerun in Sicherheit zu bringen. Auf dem Weg dorthin wird die Gruppe von den Fulani-Rebellen, die den Bürgerkrieg zu verantworten haben, verfolgt.<sup>82</sup>

Der Bürgerkrieg wird auf einen reinen Religionskonflikt reduziert: Radikale Moslems haben die Präsidentenfamilie ermordet und verüben nun Massaker an der christlichen Bevölkerung. Die Flüchtlinge, die von den US-Soldaten transportiert werden, sind alle verfolgte ChristInnen, die vor dem sicheren Tod fliehen müssen.

Genau wie „*Black Hawk Down*“ erhielt auch dieser Film Unterstützung durch das Pentagon, wie den Danksagungen im Abspann zu entnehmen ist. Diese Unterstützung geschah vor allem in Form von Beratung durch Militärpersonal, was eine authentische Darstellung der US-Soldaten garantieren sollte. Weiters ist dies der einzige der fünf Filme, der zwar in Afrika spielt, aber nicht dort gedreht wurde: Die Produktion fand auf Hawaii statt.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003). Vgl. Livia Grestenberger, Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 59-63. Filmanalyse zum selben Film.

<sup>81</sup> Vgl. Peter Bürger, Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood (Stuttgart 2007), 318.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., 319.

<sup>83</sup> Vgl. *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 01:55:03f.

Um trotzdem die Authentizität der Darstellung zu wahren, besetzte Fuqua alle nigerianischen Figuren mit afrikanischen SchauspielerInnen und StatistInnen. Laut seiner Aussage sehe man es diesen Leuten an, dass sie einen schwierigen Lebensweg gehabt hätten. Weiters sah Fuqua darin eine Möglichkeit den Menschen zu helfen, indem er ihnen ermöglichte an seinem Film mitzuwirken.<sup>84</sup>

Dieser Gedanke der Wohltätigkeit, der offensichtlich auch in der Filmproduktion eine Rolle spielte, nimmt auch eine wichtige Funktion in der Handlung ein. Eine der zentralen Figuren, die Ärztin Dr. Kendricks, repräsentiert die westlichen Hilfsorganisationen in Afrika. Ihre Rolle ist die einer sich aufopfernden Mutter, sie ist bereit ihr Leben zu riskieren, um ihre PatientInnen aus der Klinik in Sicherheit zu bringen. Zwangsläufig drängt diese Metapher die NigerianerInnen in die Rolle der Kinder; damit wäre das kolonialistische Stereotyp der AfrikanerInnen als unmündige Kinder reproduziert.

Dies beginnt bereits bei der Darstellung von Dr. Kendricks im Missionshospital; obwohl es dort offensichtlich auch nigerianisches medizinisches Personal gibt, wirken sie und der weiße Priester als die Entscheidungsträger für die gesamte Gemeinschaft.

Erst durch ihren Entschluss mit Hilfe der US-Soldaten die Mission zu evakuieren, kommen die NigerianerInnen auf die Idee, vor der vorrückenden Rebellenarmee zu flüchten, obwohl zu diesem Zeitpunkt deren Massaker an ChristInnen bereits bekannt zu sein scheinen.

Dies demonstriert die extreme Passivität, die den NigerianerInnen im Film zugeschrieben wird (obwohl diese Darstellung nicht kontinuierlich ist; wie sie sich im Laufe des Films verändert soll später noch behandelt werden). Sie sind komplett auf die Hilfe von Dr. Kendricks und den Soldaten angewiesen, um auf sicherem Weg die Mission zu verlassen; dabei wird völlig ignoriert, dass sie sich, im Gegensatz zu den westlichen Figuren, in ihrer gewohnten Umgebung befinden und somit schon allein geografisch ein besseres Verständnis der Verhältnisse aufweisen müssten.

Stattdessen wirkt es, als würden nur die westlichen Charaktere den Ernst der Lage verstehen; die nigerianischen Flüchtlinge lassen sich Zeit bei der Verabschiedung von denen die zurückbleiben, packen zu schwer für den langen Marsch und müssen von den US-Soldaten zurechtgewiesen werden. Auf dem Weg von der Mission weg singen sie, ohne Rücksicht auf mögliche Rebellengruppen in der Nähe.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Vgl. *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), Audiokommentar, 00:24:50.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., 00:17:53f.

Nach einem langen Marsch durch den Dschungel erreicht die Gruppe ein Feld auf dem die Hubschrauber landen, welche die Flüchtlinge evakuieren sollten. Der Leiter der Gruppe von Navy SEALs, Lt. Waters, entscheidet sich dem Befehl seiner Vorgesetzten zu folgen und nur Dr. Kendricks zu evakuieren; die Flüchtlinge werden zurückgelassen.<sup>86</sup>

Interessanterweise scheinen diese verstört darüber, dass Kendricks sie verlässt als über die Tatsache, dass sie zurückgelassen werden und sich ihren Weg nach Kamerun allein bahnen müssen.

Ohne die Hilfe der westlichen Charaktere scheinen die NigerianerInnen verloren; sie bleiben auf dem Feld stehen und schauen den Hubschraubern nach. Sie wirken unfähig selbst die Initiative zu ergreifen, um ihr eigenes Überleben zu garantieren.

Als die Hubschrauber zurückkommen (nachdem Waters von oben das Massaker in der zerstörten Mission gesehen hat, die sie gerade verlassen hatten), befinden sich die Flüchtlinge noch immer auf dem Feld. Nach der Rückkehr ihrer „Retter“ können sie sich nun mit deren Hilfe auf den Weg nach Kamerun machen.

Die Suggestion, dass die Flüchtlinge völlig auf die Unterstützung der US-Soldaten angewiesen sind, findet sich noch mehrmals auf subtilere Weise während dem Marsch durch den Dschungel: Es gibt mehrer Aufnahmen in denen die Soldaten den NigerianerInnen helfen Hügel zu erklimmen und eine Szene, in der sie ihr Essen mit ihnen teilen.<sup>87</sup>

Nach Aussagen von Regisseur Fuqua zu urteilen, dürfte diese simplifizierte Darstellung von „Opfern“ und „Helden“ beabsichtigt sein: Er erklärt dazu, der Film zeige, dass manchmal die Starken die Schwachen beschützen müssten.<sup>88</sup>

Dieses Muster der Hilflosigkeit und Passivität wird erst gegen Ende des Films durchbrochen. In der Entscheidungsschlacht zwischen den US-Soldaten und den Fulani-Rebellen greifen einige der Flüchtlinge selbst zu den Waffen und verteidigen sich gegen den Angriff.<sup>89</sup> Dieses Verhalten steht in radikalem Gegensatz zu dem Bild, das im Rest des Films gezeigt wird und suggeriert, dass die Flüchtlinge nur durch die Anwesenheit der Soldaten den Willen zur Selbstbestimmung aufbringen konnten.

---

<sup>86</sup> Vgl. *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 00:33:30f.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., 00:20: 23f. sowie 00:44.10f.

<sup>88</sup> Vgl. ebd., Making-Of, 00:04:11f.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., 01:31:27f.

Den ersten Flüchtlingen, die die Grenze zu Kamerun erreichen wird der Eintritt durch Grenzpolizisten verweigert; erst durch die Intervention der US-Soldaten und Dr. Kendricks werden die Tore geöffnet und die Flüchtlinge gelangen in Sicherheit.<sup>90</sup>

Am Ende des Films wird verbalisiert, was das Publikum zu diesem Zeitpunkt bereits mit Sicherheit weiß: Die NigerianerInnen sind den US-Soldaten zu ewigem Dank verpflichtet, ohne sie hätten sie es nicht lebend aus dem Land geschafft. Eine der Flüchtlinge bedankt sich wie folgt bei Lt. Waters: „*I will never forget you. God will never forget you. Thank you, thank you.*“<sup>91</sup>

Die Darstellung von AfrikanerInnen als passive Opfer, die auf Rettung durch den Westen angewiesen sind, ist ein altes Stereotyp, das offensichtlich immer noch Verwendung findet. „*Tears of the Sun*“ reproduziert allerdings auch das zweite weitverbreitete Stereotyp über AfrikanerInnen, das der primitiven unberechenbaren Wilden. Dies zeigt sich in der Darstellung der Fulani-Rebellen.

Ihnen wird zwar wesentlich weniger Spielzeit eingeräumt als den Flüchtlingen, aber aus den wenigen Aufnahmen die es von ihnen gibt, lässt sich ein eindeutiges Bild herauslesen. Auffallend ist vor allem, dass sie sehr wenig Text haben, wodurch dem Publikum ihre Sicht der Dinge und die Motivation für ihr Handeln vorenthalten werden. Sie tun was sie tun und der Film gibt dafür keinerlei Erklärung ab (abgesehen davon, dass es sich um einen Religionskonflikt handele).

Beachtenswert hierfür ist das erste Auftreten der Rebellen, als sie die besagte Mission überfallen.<sup>92</sup> Man sieht den zurückgelassenen Priester und die zwei Nonnen in der Missionskirche, als die Rebellen selbige betreten. Der Priester versucht mit ihnen zu verhandeln, doch der Anführer der Rebellen bleibt stumm. Ohne jeglichen Dialog kommen mehrere Fulani in die Kirche und das Publikum erahnt in dieser stillen Entschlossenheit die Aussichtslosigkeit der Lage. Man merkt, dass hier durch Diskussion keine Lösung erarbeitet werden kann. Auch untereinander wechseln die Rebellen nur wenige Worte (zum leichteren Verständnis für das Publikum in Englisch).

Obwohl die Darstellung der Fulani Abstand nimmt, von dem weit verbreiteten Bild einer unorganisierten chaotischen Truppe, wie es in den anderen Filmbeispielen vorkommt (im

---

<sup>90</sup> Vgl. *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 01:44:20f.

<sup>91</sup> Ebd., 01: 43:18f.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., 00:30:00f.

Gegensatz zu ähnlichen Figuren in den anderen Filmen ist diese Rebellenarmee sogar uniformiert), wird das Stereotyp der barbarischen Wilden auf andere Weise reproduziert. Beispielhaft hierfür ist eine Szene, in der die US-Soldaten und die Flüchtlinge ein Massaker durch die Fulani-Rebellen in einem Dorf miterleben.<sup>93</sup> Der Visualisierung des wahllosen Tötens wird hier viel Platz eingeräumt, bis die US-Soldaten (entgegen ihrer Befehle) eingreifen. Ihre Reaktion auf die Gewalttaten, die sie entdecken, soll vermutlich die Fassungslosigkeit des Publikums widerspiegeln. In jeder Hütte die sie betreten finden sie eine neue Form des Grauens: Vergewaltigte und verstümmelte Frauen, tote Babys, etc. An dieser Stelle gibt es auch den Versuch einer Erklärung für das Ausmaß der Gewalt, der ähnlich ausfällt wie in den anderen Filmen; auf die Frage eines der US-Soldaten warum die Rebellen diese Dinge tun, antwortet eine der Flüchtlinge: „*This is what they do.*“<sup>94</sup> Damit charakterisiert der Film die gezeigte Gewalt als einen „natürlichen“ Reflex der Rebellen.

Gleichzeitig wird auf diese Weise das Vorgehen der US-Soldaten gegen die Rebellen gerechtfertigt, das im Laufe des Films immer brutaler wird. Besonders in der erwähnten Sequenz in dem Dorf lassen sich die Soldaten zu „Rachemorden“ hinreißen, die für das Publikum in Anbetracht der gezeigten Gewaltverbrechen legitim scheinen müssen.

Ein Beispiel dafür ist ein Soldat, der bewusst sein Gewehr niederlegt, um einen der Rebellen brutal mit seinem Messer zu töten; dies tut er nachdem er gesehen hat, dass besagter Rebell eine Frau brutal vergewaltigt und verstümmelt hat.<sup>95</sup>

Die Bilder der Gewalt verursacht durch die Rebellen und durch die US-Soldaten liegen zeitlich sehr nahe beieinander und trotzdem soll das Publikum vermittelt bekommen, dass die eine Art von Gewalt gerechtfertigt ist und die andere nicht.

Antoine Fuqua verteidigt das Vorgehen der Soldaten auch im Audiokommentar, wo er meint die Navy SEALs würden das Richtige tun, da sie nicht wahllos töten, sondern nur wenn es gerechtfertigt sei.<sup>96</sup>

Anhand der oben beschriebenen Szenen merkt man bereits, dass die US-Soldaten eindeutig als die Helden der Handlung gezeigt werden. Dies verdeutlicht sich noch durch den Umstand, dass sie die Befehle ihrer Vorgesetzten ignorieren und ihr eigenes Leben aufs Spiel setzen, um die Flüchtlinge in Sicherheit zu bringen.

---

<sup>93</sup> Vgl. *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 00:49:10f.

<sup>94</sup> Ebd., 01:01:05f.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., 00:58:39f.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., Audiokommentar, 00:39:55f.



Die Erklärungsmuster warum sie so handeln sind sehr ähnlich zu denen in „*Black Hawk Down*“; sie wollen nicht länger zusehen während unschuldige Menschen getötet werden und fühlen sich gezwungen einzugreifen.

In der Szene, in der Waters die anderen Soldaten darüber informiert, dass er beschlossen hat ihre Befehle zu ignorieren und die Flüchtlinge bis nach Kamerun zu begleiten, antwortet einer der Soldaten folgendes: „*For all the years that we were told to stand down or stand by, you’re doing the right thing.*“<sup>97</sup>

Auch hier sieht man Parallelen zu „*Black Hawk Down*“, in Form eines Aufrufs an die westliche Welt für militärische Interventionen in afrikanischen Kriegsgebieten. Die Rettung der nigerianischen Flüchtlinge durch die US-Soldaten soll verdeutlichen, dass es nur mit Hilfe des westlichen Militärs möglich ist, Krieg und Völkermord zu stoppen.

In der finalen Schlachtsequenz des Films nehmen die Soldaten die Rolle selbstloser Märtyrer ein, die sich für das Wohl der Flüchtlinge opfern. Nur wenige von ihnen schaffen es lebend aus dem Dschungel heraus.

Trotzdem wird dem Publikum ein glückliches Ende geboten; die Mission der Soldaten, für die einige ihre Leben ließen, ist erfüllt und die Flüchtlinge sind sicher in Kamerun angekommen.

Eine der letzten Einstellungen des Films ist eine Luftaufnahme aus dem wegfliegenden Helikopter (der die übrigen Soldaten und Dr. Kendricks evakuiert), in der man die NigerianerInnen fröhlich singen und tanzen sieht.<sup>98</sup> Trotz der schrecklichen Erlebnisse, die das Publikum miterleben musste, beendet man den Film mit einem optimistischen Zukunftsausblick.

Regisseur Antoine Fuqua bestätigt die Vermutung, dass das Zielpublikum des Films vor allem in westlichen Ländern zu finden ist. Seine Intention für den Film war es, das Publikum über die Katastrophen auf dem afrikanischen Kontinent zu informieren, die in den Medien nur wenig Aufmerksamkeit bekommen.<sup>99</sup> Sein Wunsch wäre es, dass sich das Publikum durch seinen Film bemüßigt fühle, aktiv zu werden und bei der Bekämpfung dieser Katastrophen zu helfen. Dies erklärt auch die besonders grafische Darstellung der Gewalt in einigen Szenen, besonders im Bezug auf Folter und Verstümmelung der verfolgten ChristInnen.

---

<sup>97</sup> *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 01:23:13f.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., 01:47:39f.

<sup>99</sup> Vgl. ebd., Audiokommentar, 00:19:54f.

Fuqua meint dazu, er sei überzeugt davon, dass die Menschen im Westen auch in Unterhaltungsmedien die Wahrheit sehen und nicht die Augen vor der Realität verschließen wollen.<sup>100</sup> Darum legte er Wert auf eine authentische Darstellung der Vorgehensweise der Navy SEALs und nahm die Unterstützung durch das Pentagon an. Seinen Aussagen im Audiokommentar und Making-Of des Films ist zu entnehmen, dass Fuqua ein Unterstützer so genannter „humanitärer Interventionen“ und der Vorgehensweise des US-amerikanischen Militärs ist. Selbstverständlich ist es möglich, dass der Regisseur gezwungen war diese Einstellung zu vertreten, um sich die Unterstützung für seinen Film durch das Pentagon zu sichern.

Der Film enthält nämlich einige subtile Hinweise auf die Involvierung des Westens in den Bürgerkrieg, sowie die Suggestion, dass es sich vielleicht doch nicht um einen reinen Religionskonflikt handelt, sondern vielmehr um einen Kampf um Ressourcen.

Während der Lagebesprechung zur bevorstehenden Mission der Navy SEALs erwähnt einer der Vorgesetzten, dass die Fulani-Rebellen militärisch sehr gut ausgerüstet seien, da die US-Regierung sie zu lange mit Waffenlieferungen unterstützt habe.<sup>101</sup>

Dieser eine Satz bleibt allerdings das einzige Eingeständnis einer möglichen westlichen Mitschuld an Kriegen in der so genannten „Dritten Welt“. Neben der im Rest des Films betriebenen Propaganda für die Errettung Afrikas durch den Westen, hat diese Aussage vermutlich nur wenig Einfluss auf die Wahrnehmung des Publikums.

An anderer Stelle wird das Ölvorkommen in Nigeria als möglicher Auslöser für den Bürgerkrieg genannt, obwohl damit die These, es handle sich um einen Religionskonflikt, nicht entwertet wird.<sup>102</sup> Im Audiokommentar nimmt Fuqua ebenfalls Bezug auf den Einfluss der Ölvorräte auf den Konflikt und spricht dabei dem Kampf um Rohstoffe einen hohen Stellenwert im Ausbruch von Bürgerkriegen zu;<sup>103</sup> dies bleibt aber zumindest dem Kinopublikum vorenthalten.

Zusammenfassend lässt sich „*Tears of the Sun*“ und vor allem dessen Stellenwert für das US-amerikanische Kriegskino mit folgendem Zitat beschreiben:

*Mit >Tränen der Sonne< [...] ist der amerikanische Kriegsfilm in ein durchaus interessantes Stadium totaler Autosuggestion*

---

<sup>100</sup> Vgl. *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), 01:18:26f.

<sup>101</sup> Vgl. ebd., 00:04:37f.

<sup>102</sup> Vgl. Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 319.

<sup>103</sup> Vgl. *Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003), Audiokommentar, 01:00:06f.

*eingetreten. Er ist sich so sicher, dass US-Invasionen eine grundsätzlich humanitäre Angelegenheit sind, dass er es gar nicht mehr nötig hat, diese Botschaft auch nur ein klein wenig glaubwürdig zu motivieren.*“<sup>104</sup>

### 5.3. „Hotel Rwanda“<sup>105</sup>

Der Film, bei dem Terry George Regie führte, ist aus dem Jahr 2004 und thematisiert den ruandischen Völkermord von 1994. Erzählt wird aus der Perspektive von Paul Rusesabagina, dessen reales Vorbild während des Völkermordes über 1000 Flüchtlinge in seinem Hotel beherbergte und ihnen so das Leben rettete. Damit ist der Film eine Ausnahme unter den anderen Filmbeispielen, da er der einzige ist, der die Handlung primär aus der afrikanischen und nicht aus der westlichen Perspektive erzählt.

Der Völkermord in Ruanda fand nur zehn Jahre vor der Entstehung des Films statt, weshalb man voraussetzen könnte, dass ein Großteil des potentiellen Publikums sich noch an die Umstände der damaligen Situation erinnern könnte. Die Filmemacher setzen allerdings kein Vorwissen voraus; etwa die ersten 25 Minuten des Films wird dem Publikum die politische Situation und der gesellschaftliche Kontext für die bevorstehenden Massaker näher gebracht.

1994 handelte der ruandische Präsident Juvénal Habyarimana einen Friedensvertrag mit der Tutsi-Rebellengruppe RPF aus. Kurz darauf verstarb der Präsident bei einem Flugzeugabsturz, für den die RPF verantwortlich gemacht wurde. Die extremistische Hutu-Miliz Interahamwe rief daraufhin zur Rache an den Tutsi auf.

Der langjährige Konflikt zwischen den beiden „ethnischen“ Gruppen der Hutu und der Tutsi entlud sich so 1994 in einem Völkermord, bei dem etwa eine Million Tutsi ermordet wurden. Anhand von Radiobeiträgen und Dialogen wird dieser Konflikt erklärt: die belgische Kolonialmacht teilte die ruandische Bevölkerung in Hutu und Tutsi auf, wobei sie dann die Minderheit der Tutsi als lokale Elite zur eigenen Machterhaltung verwendete. Die Unterteilung der Bevölkerung war nicht an reale ethnische Unterschiede gebunden, sondern geschah wahllos. Den Tutsi wurden jene RuanderInnen zugeordnet, die nach

---

<sup>104</sup> Peter Bürger, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007), 318.

<sup>105</sup> *Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004).

Meinung der belgischen Besatzungskräfte, „europäisch“ aussahen, durch hellere Haut, Körpergröße oder schmalere Nasen.<sup>106</sup>

Nach dem Ende der Kolonialherrschaft überließ Belgien der Hutu-Mehrheit die Macht, welche sich an der Minderheit der Tutsi rächte. Der Einfluss der belgischen Kolonialmacht auf die gesellschaftliche Struktur Ruandas kommt im Film öfter zur Sprache, um zu zeigen, dass die Kolonialherrschaft noch immer lange Schatten zieht.

Ein weiterer Beleg für dieses Problem sind die Ausschnitte aus dem Programm des Hutu-Propagandasenders RTLM, die im Film immer wieder zu hören sind. Regisseur George gibt an, dass der Radiosender als eigener Charakter im Film zu verstehen sei,<sup>107</sup> der die Omnipräsenz der Gefahr für die Tutsi verkörpere. Es ist offensichtlich, dass dieser Radiostation Mitverantwortung an dem Massaker zugeteilt wird.

Neben der politischen Situation wird in der ersten halben Stunde des Films auch der Hauptcharakter Paul Rusesabagina vorgestellt, der mit seiner Familie in der ruandischen Hauptstadt Kigali lebt. Er arbeitet als Manager in einem Nobelhotel und hat sich dadurch gute Verbindungen zu Politikern und hohen Militärs aufgebaut.

Durch den Fokus auf das Geschehen in der Hauptstadt fehlen in diesem Film ausgedehnte Landschaftsaufnahmen, was in Filmen, die in Afrika spielen sonst oft vorkommt. Der Film konzentriert sich vielmehr auf die moderne Urbanität von Kigali, da dies Rusesabaginas Alltag entsprach.<sup>108</sup>

Weiters zeigt der Film etwas, was sich in den anderen Filmen überhaupt nicht findet, nämlich eine afrikanische Mittelklasse. Rusesabaginas Familie pflegt allem Anschein nach einen „westlichen“ Lebensstil, samt Haus im Vorort der Stadt. Ein Fokus auf die stereotypisierte afrikanische Armut fällt in diesem Film komplett weg.

Es war offensichtlich von den Filmemachern beabsichtigt, Rusesabagina als „ganz normalen“ Menschen darzustellen, im Gegensatz zu einem außergewöhnlichen Helden, der sich selbstlos für andere opfert. Seine vorrangige Motivation ist es, seine eigene Familie zu retten: Er selbst gehört zwar den Hutu an, seine Frau aber ist Tutsi. Die Heldenrolle wird ihm mehr oder weniger aufgezwungen; zuerst als seine NachbarInnen in seinem Haus Schutz suchen, später als immer mehr Flüchtlinge versuchen, in seinem Hotel unterzukommen.

---

<sup>106</sup> Vgl. *Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004), 00:13:04f.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., Audiokommentar, 00:01:49f.

<sup>108</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 223.

Diese Darstellung eines normalen Menschen, der sich plötzlich in einer außergewöhnlichen Situation wiederfindet, bezieht sich auch auf die Opfer, repräsentiert durch die Flüchtlinge im Hotel, und teilweise sogar auf die Täter. Ein Beispiel dafür ist etwa der Hotelmitarbeiter Gregoire, der aus Opportunismus mit der Interahamwe kollaboriert.

Zu beachten an dieser Darstellung der Charaktere ist, dass sie das Bild einer Gesellschaft vermittelt, für die dieses Ausmaß an Gewalt nicht der Normalzustand ist. Viele stehen dem Bürgerkrieg unvorbereitet und fassungslos gegenüber. Dies steht im Gegensatz zu der Darstellung afrikanischer Gesellschaften in den anderen vier Filmen, die Gewalt als etwas Alltägliches zeigen, an das die Menschen mehr oder weniger gewöhnt sind.

Die Präsenz des Westens in Ruanda wird durch drei Gruppen repräsentiert: Durch das ausländische Militär (hier UN-Soldaten), die Presse und durch Hilfsorganisationen (in diesem Fall eine Rotkreuzmitarbeiterin), was den klassischen Identifikationsfiguren für das westliche Publikum in Filmen über Afrika entspricht. In „*Hotel Rwanda*“ wird ihnen allerdings nur wenig Spielzeit gegeben, sie treten nur als Randfiguren auf.

Die meiste Aufmerksamkeit bekommt der UN-Soldat Colonel Oliver, dessen Figur sich aus mehreren realen Personen zusammensetzt, mit denen Rusesabagina während der Belagerung des Hotels zu tun hatte.<sup>109</sup>

Durch Oliver erfährt das Publikum von der aufgezwungenen Passivität der UN-Truppen während des Völkermordes, da ihnen verboten war, ZivilistInnen oder auch sich selbst durch Waffengewalt zu verteidigen. Diese Strategie wird im Film durchgehend kritisch betrachtet, genau wie der schlussendliche Abzug der meisten UN-Truppen und aller anderer ausländischer Soldaten. Es wird suggeriert, dass der Westen vor dem Völkermord absichtlich die Augen verschloss und die RuanderInnen im Stich ließ.

Im Zusatzmaterial zum Film teilen George und Rusesabagina ihre Theorien zu dieser Untätigkeit mit dem Publikum; George nennt die schlechten Erfahrungen des Westens, genauer gesagt der USA, bei ihrer Intervention in Somalia nur ein Jahr vorher als Grund. Rusesabagina vermutet, dass der Westen kein Interesse an Ruanda gehabt hätte, da das Land keine Rohstoffe und keinen Reichtum besäße.<sup>110</sup>

Der Frust der UN-Soldaten über ihre eigene Untätigkeit wird durch Colonel Oliver ausgedrückt, der Rusesabagina die Nachricht überbringen muss, dass der UN-

---

<sup>109</sup> Vgl. *Hotel Rwanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004), Audiokommentar, 00:07:25f.

<sup>110</sup> Vgl. ebd., Making-Of, 00:09:16f.

Sicherheitsrat am Höhepunkt des Völkermordes beschlossen hatte, die eigenen Truppen abzuziehen.<sup>111</sup>

Aus dieser Situation entsteht eine Szene, in der Oliver die Einstellung des Westens gegenüber Afrika für Rusesabagina beschreibt, der sich selbst bis dahin - durch seine Verbindungen zu westliche Geschäftsleuten und Diplomaten im Hotel - beinahe als zur westlichen Welt zugehörig empfunden hatte.

*“You’re dirt. We think you’re dirt, Paul.[...]The west, all the super powers, everything you believe in, Paul. They think you’re dirt, they think you’re dung. You’re worthless. [...]You’re black. You’re not even a nigger. You’re an African.”*<sup>112</sup>

Ab diesem Punkt wird sowohl der Hauptfigur als auch dem Publikum klar, dass die Flüchtlinge im Hotel auf sich allein gestellt sind und es kaum Aussicht auf einen glücklichen Ausgang der Geschehnisse gibt.

Während sämtliche westlichen Gäste aus dem Hotel evakuiert werden, werden die RuanderInnen sprichwörtlich – und wirklich – im Regen stehen gelassen.<sup>113</sup>

In einer Aufnahme der in Bussen sitzenden Hotelgäste sieht man eine Frau mit einem kleinen Hund am Fenster sitzen; Regisseur George sagt dazu im Audiokommentar, dass diese Aufnahme ein reales Vorbild hat, in einem Bild von der Evakuierung einer ausländischen Botschaft in Kigali. Er wollte damit noch einmal die Untätigkeit des Westens hervorheben: *„They’re evacuating dogs and leaving Africans behind for slaughter.”*<sup>114</sup>

Bei aller Kritik am Verhalten des Westens während des Völkermordes lässt sich doch bei einem direkten Vergleich zwischen Rusesabaginas Erzählungen im Audiokommentar und der Darstellung im Film eine Abschwächung dieser Tatenlosigkeit erkennen. Man sieht zum Beispiel wie eine Rotkreuzmitarbeiterin dem Hotel Nahrung und Medikamente liefert. Rusesabagina meint jedoch, er hätte von Hilfsorganisationen so gut wie keine

---

<sup>111</sup> Vgl. *Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004), Audiokommentar, 00:37:25f. Angeführt wurde diese Entscheidung unter anderem von den USA, Großbritannien und der ehemaligen Kolonialmacht Belgien.

<sup>112</sup> Ebd., 00:48:23f.

<sup>113</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 226.

<sup>114</sup> *Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004), Audiokommentar, 00:54:40f.

Unterstützung erhalten; was er bekommen konnte, hatte er seinen Kontakten zu Mitgliedern der ruandischen Armee zu verdanken.<sup>115</sup>

Ein weiteres Beispiel ist eine Szene, in der ein Flüchtlingstransport von der Interahamwe Miliz angegriffen wird; die anwesenden UN-Soldaten – darunter auch Colonel Oliver – verteidigen den Transporter, indem sie sich um die Lastwägen positionieren und Warnschüsse in die Luft abfeuern. Auch dieser Darstellung widerspricht Rusesabagina, der erzählt, dass die UN-Soldaten bei diesem Vorfall die Hände in die Luft hoben und untätig daneben standen. Wieder war es die ruandische Armee, die die Rückkehr der Flüchtlinge ins Hotel sicherte.<sup>116</sup>

Die ehemalige Kolonialmacht Belgien spielt ebenfalls immer wieder eine Rolle; man spürt, dass ihr Einfluss in Ruanda ist noch nicht vorbei. Das Hotel, in dem Rusesabagina arbeitet gehört beispielsweise dem belgischen Unternehmen Sabena. In einer akuten Notsituation – die ruandische Armee will das Hotel räumen und Rusesabagina hat nur eine halbe Stunde Zeit, um dies zu verhindern – ruft er deshalb beim Firmensitz in Belgien an, in der Hoffnung, die Belgier könnten ihren Einfluss nutzen und die Soldaten von der Räumung des Hotels abhalten. Tatsächlich ziehen die Soldaten kurz darauf wie durch ein Wunder ab. Es wird suggeriert, dass die belgischen Geschäftsleute ihren Einfluss auf das ruandische Militär genutzt haben, um den Flüchtlingen im Hotel zu helfen.

Auch diese Geschichte verlief laut Rusesabaginas Erzählungen anders; er berichtet, dass er versuchte in dieser kurzen Zeit alle seiner Kontakte im In- und Ausland anzurufen, nicht nur die Geschäftsleitung von Sabena. Letztendlich waren es wieder seine Kontakte zum ruandischen Militär, die ihn retteten, und nicht eine Intervention aus dem Westen,<sup>117</sup> wie es im Film dargestellt wird.

Daraus ergibt sich, dass die Filmemacher bemüht waren einen schmalen Grat zwischen gerechtfertigter Kritik am Westen und der positiven Hervorhebung einzelner VertreterInnen der westlichen Länder zu begehen. Vermutlich fürchteten sie ohne diese positiven Beispiele würde das westliche Publikum den Film ablehnen.

Regisseur George gibt selbst an, dass es ihm in erster Linie darum ging, die Geschichte der Opfer des Völkermordes zu erzählen und damit ein so großes Publikum wie nur

---

<sup>115</sup> Vgl. *Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004), Audiokommentar, 00:34:08f.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., Audiokommentar, 01:27:00f.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., Audiokommentar, 00:58:26f.

möglich zu erreichen. Daran knüpfte sich auch seine Entscheidung, nur wenig der tatsächlichen Gewalt der Massaker zu zeigen; er wollte nicht, dass sein potentielles Publikum eine Ausrede hätte, den Film nicht anzusehen.<sup>118</sup>

Die wenigen Bilder des Tötens, die man im Film zu sehen bekommt, sind Nachstellungen von realen journalistischen Filmaufnahmen aus dem Jahr 1994. Terry George erklärt, dass er sich bewusst entschied, keine echten Aufnahmen aus dieser Zeit zu verwenden, aus Rücksicht auf die Opfer, deren Einverständnis er ja nicht einholen konnte.<sup>119</sup>

Die Verwendung von (nachgestellten) zeitgenössischen Medienberichten, wie etwa die Filmaufnahmen der Massaker oder auch die Beiträge von Radio RTLM, belegen die Absicht der Filmemacher so nahe wie möglich an der Realität der Ereignisse zu bleiben. Durch die Verwendung dieser Materialien und vor allem durch die direkte Mitarbeit des Zeitzeugen Paul Rusesabagina können die Filmemacher einen hohen Authentizitätsanspruch erheben, wenngleich dramaturgische und narrative Mittel eingesetzt werden, die den Film eindeutig als Unterhaltungsfilm markieren.<sup>120</sup>

Während zu Beginn des Films nur Ort und Zeit (Kigali, 1994) durch das Einblenden eines Zwischentitels etabliert werden, bekommt das Publikum am Ende des Films noch zusätzliche Informationen über die Folgen der gerade gesehenen Ereignisse.<sup>121</sup>

Die Frage nach dem Grund für die Gewalt (deren Beantwortung in den anderen vier Filmen viel Platz eingeräumt wird) kommt selbstverständlich auch in „*Hotel Rwanda*“ zur Sprache, allerdings nur peripher. Wie bereits erwähnt wird öfter auf die künstliche ethnische Aufteilung der ruandischen Bevölkerung durch die belgische Kolonialmacht hingewiesen, die auch eine Machtaufteilung zur Folge hatte. Diese Aufteilung wird als Grund für den tief verankerten Rassismus gesehen, der sich schließlich im Völkermord entlädt.

Der konkrete Anlass für das Massaker an den Tutsi wird ebenfalls behandelt; das Flugzeug des ruandischen Präsidenten wird abgeschossen, die Interahamwe macht die

---

<sup>118</sup> Vgl. *Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004), Making-Of, 00:06:50f.

<sup>119</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 218.

<sup>120</sup> Regisseur George gibt selbst an, dass es seine Absicht war, die Geschichte als ein Stück Unterhaltung zu erzählen. Vgl. *Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004), Making-Of, 00:05:39f.

<sup>121</sup> Vgl. ebd., 01 50:50f.



Tutsi-Rebellen dafür verantwortlich und der Hutu-Sender RTLM ruft zur Rache auf: „*Cut the tall trees!*“<sup>122</sup>

Viel weiter wird die Debatte allerdings auch nicht geführt, da der Hauptcharakter Paul Rusesabagina, aus dessen Perspektive die Geschichte erzählt wird, keine Zeit hat, um sich mit solchen Fragen aufzuhalten. Die Situation ist, wie sie ist, für ihn geht es nur darum, sie zu überleben. In der einzigen Szene, in der Rusesabagina direkt gefragt wird wie es zu dieser Katastrophe kommen konnte antwortet er nüchtern: „*Hatred? Insanity? I don't know.*“<sup>123</sup>

#### 5.4. „*Lord of War*“<sup>124</sup>

Andrew Niccols Film „*Lord of War*“ aus dem Jahr 2005 beschreibt die Karriere eines internationalen Waffenhändlers von den frühen 1980ern bis ins Jahr 2001. Inoffiziell ist bekannt, dass der Protagonist, ein aus der Ukraine stammender US-amerikanischer Waffenhändler, ein reales Vorbild hat.

Im Gegensatz zu den anderen hier analysierten Filmen spielt „*Lord of War*“ nicht ausschließlich in Afrika; große Teile der Handlung tragen sich in New York und der Ukraine zu. Ein weiterer Teil allerdings handelt von der Beziehung des Protagonisten zu einem afrikanischen Warlord und auf diesen Aspekt soll der Fokus der Analyse liegen.

Weiters ist zu beachten, dass der Film nur durch eine Ausdehnung des Genrebegriffs als Kriegsfilm gewertet werden kann, da wirkliche Kriegshandlungen nur am Rande zu sehen sind.

Die Handlung folgt dem Waffenhändler Yuri Orlov, der mehr durch Zufall in die Branche kommt, aber schnell zu einem erfolgreichen Geschäftsmann aufsteigt. Ein Großteil des Films wird darauf verwendet, Orlovs Aufstieg zu zeigen und dabei dem Publikum auch einen tiefen Einblick in die Welt des illegalen Waffenhandels zu geben.

Dem Publikum wird die Sichtweise Orlovs auferlegt, der auch als Erzähler der Handlung fungiert. Er stellt sich allerdings von Anfang an als Anti-Helden dar: „*I'm not gonna tell you a pack of lies to make me look good. I'm just gonna tell you what happened.*“<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> *Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004), 217.

<sup>123</sup> Ebd., 01:16:10f.

<sup>124</sup> *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Lord of War*, USA 2005).

Damit wird nicht nur die Rolle des Hauptcharakters etabliert, sondern auch dem Publikum das Versprechen einer „wahrheitsgemäßen“ Darstellung gegeben.

Die Handlung zeigt den illegalen Waffenhandel als internationales Netz auf, wobei die Käufer vor allem aus dem Nahen Osten und Afrika kommen, die Verkäufer allerdings meist aus westlichen Nationen. Diese internationale Verbindung wird gleich in der Anfangssequenz des Films verdeutlicht, die den Weg einer Gewehrkugel von ihrer Herstellung in Russland über Umwege bis zur Erschießung eines afrikanischen Kindersoldaten verfolgt.<sup>126</sup>

Somit lässt sich auch nicht zwischen einer „guten“ und einer „bösen“ Seite unterscheiden, da beinahe alle im Film gezeigten Charaktere vom Geschäft mit dem Tod profitieren. Die Kategorie der Opfer des Krieges bekommt nur sehr wenig Aufmerksamkeit, was sich daraus erklären lässt, dass die Handlung aus Orlovs Perspektive gezeigt wird und er die Opfer seiner eigenen Geschäfte entweder nicht sieht oder nicht sehen will.

Eine Ausnahme bildet hierbei eine der letzten Szenen des Films, in der Orlov einen Waffendeal in Sierra Leone verhandelt; am Fuße des Hügels auf dem die Verhandlung stattfindet und der Waffentransport bereitsteht, sieht man ein Flüchtlingslager und es wird impliziert, dass es genau diese Flüchtlinge sind, die mit Orlovs Waffen ermordet werden sollen. Obwohl Orlov von seinem Bruder Vitaly darauf hingewiesen wird, will er das Geschäft trotzdem abschließen, da er sich nicht für die Taten seiner Kunden verantwortlich fühlt: „*We can't control what they do.*“<sup>127</sup>

Vitaly ist eine der wenigen Figuren im Film die moralische Bedenken gegen Orlovs Geschäfte und das Waffengeschäft im Allgemeinen äußert. Auch wenn er seinem Bruder zu Anfang des Films als Geschäftspartner zur Seite steht, kann er sich in oben genannter Szene rehabilitieren, indem er versucht den Waffendeal zu verhindern und dafür mit dem Leben bezahlt. Während des gesamten Films äußert Vitaly moralische Bedenken über Orlovs Handeln, was einen Kontrast zu dessen nüchterner Erzählweise aufwirft.

Eine weitere Figur, die ein Gegengewicht zu Orlovs moralischer Gleichgültigkeit darstellt, ist Interpol-Agent Jack Valentine, der Orlov über Jahre verfolgt. Auf den ersten

---

<sup>125</sup> *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006), 00:04:27f.

<sup>126</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 181.

<sup>127</sup> *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Lord of War*, USA 2005), 01:38:04.

Blick wirkt es, als wolle Valentine Orlov aus den „richtigen“ Gründen aufhalten, nämlich um das Töten zu stoppen; zumindest sind dies die Gründe, die er Orlov nennt.<sup>128</sup>

Niccol gibt jedoch an, dass er keineswegs vorhatte, Valentine als moralisches Gegengewicht zu Orlov zu inszenieren. Laut ihm ist Valentine nicht auf Gerechtigkeit, sondern auf Ruhm aus, um seine eigene Eitelkeit zu befriedigen.<sup>129</sup>

Hierbei zeigt sich eine Differenz zwischen den Informationen, die der Film und jenen, die der Audiokommentar bereitstellt. Ohne Niccols Erklärung von Valentines Figur hat das Publikum sehr wohl den Eindruck, dass es ihm um Gerechtigkeit geht. Die Hinweise auf andere Motive sind zu subtil um von den ZuschauerInnen wahrgenommen zu werden. Somit erscheint Valentine als die einzige Figur im Film, die durchgehend aus moralischer Überzeugung handelt und für die Menschlichkeit eintritt.

Selbst Orlovs Frau Ava und sein Bruder Vitaly, die seine Handlungen zwar gegen Ende des Films verurteilen, verhalten sich für den Großteil der Handlung passiv.

Ein durchgehendes Motiv des Films ist die Frage nach der Ursache der Gewalt, wobei neben politischen und vor allem ökonomischen Gründen auch die Möglichkeit, dass Töten in der menschlichen Natur läge genannt wird. Orlov rechtfertigt so bereits zu Beginn des Films sein eigenes Handeln, indem er Töten als ein grundlegendes menschliches Bedürfnis bezeichnet.<sup>130</sup> Dies kann selbstverständlich als Ausrede Orlovs aufgefasst werden, um sein eigenes Handeln zu rechtfertigen, allerdings bietet der Film auch kein ernstzunehmendes Gegengewicht, das diese These widerlegen könnte.

Mit dieser Auslegung als der Ursache von Gewalt umschifft der Film mögliche Stereotype der afrikanischen Bevölkerung als besonders blutrünstig, wie es in anderen hier genannten Filmen der Fall ist. Die Erklärung lautet nicht „Das ist Afrika“<sup>131</sup> sondern vielmehr „Das ist die Menschheit“. Regisseur Andrew Niccol bestätigt diese These im Audiokommentar zum Film, wo er angibt, dass er einen Film über die menschliche Natur drehen wollte.<sup>132</sup>

Speziell auf die Gewalt auf dem afrikanischen Kontinent eingehend, findet Niccol jedoch noch eine weitere Erklärung: Desinteresse, genauer gesagt das Desinteresse des Westens.

---

<sup>128</sup> Vgl. *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006), 01:12.30f.

<sup>129</sup> Vgl. ebd., Audiokommentar, 01:44.43f.

<sup>130</sup> Vgl. ebd., 00:07:24f.

<sup>131</sup> Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), 00:24:45.

<sup>132</sup> Vgl. *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Lord of War*, USA 2005), Audiokommentar, 01: 47:30f.

Niccols Hauptfigur Orlov beschreibt die Situation des Waffenhandels in den 1990er Jahren wie folgt:

*“The primary market was Africa. Eleven major conflicts involving thirty-two countries in less than a decade. A gunrunner's wet dream. At the time the West couldn't care less, they had a white war in what was left of Yugoslavia.”*<sup>133</sup>

Trotzdem kommt der Film nicht völlig ohne ethnische Stereotypisierung aus; dies zeigt sich besonders in der Darstellung Monrovia, der Hauptstadt von Liberia. Da das Publikum wenig von der Stadt selbst sieht, muss es sich auf Orlovs Beschreibung verlassen, der die Stadt als eigenen Planeten bezeichnet, auf dem fast keine Weißen zu sehen sind.<sup>134</sup> Damit wird das Klischee von Afrika als einer fremden, unbekannten Welt bedient. Ein weiteres Beispiel für die Mystifizierung Afrikas ist eine Szene, in der Orlovs Flugzeug über Nacht von sierra-leonischen ZivilistInnen auseinandergenommen wird, bis fast nichts mehr davon übrig ist. Orlov kommentiert dies mit den Worten „...*it's the way of Africa. [...] Everything that comes from the earth eventually returns.*”<sup>135</sup>

Dies bringt uns zur Darstellung der afrikanischen Bevölkerung, wobei zwei Figuren besonders hervorzuheben sind.

Da wäre der liberianische Warlord Andre Baptiste, der im Laufe des Films zu einem wichtigen Kunden für Orlov wird. Laut Niccol basiert diese Rolle auf verschiedenen realen afrikanischen Diktatoren,<sup>136</sup> wobei eine besondere Nähe zum ehemaligen liberianischen Präsidenten Charles Taylor vermutet werden kann.

Die Darstellung Baptistes verzichtet weitgehend auf verbreitete Stereotype von afrikanischen Warlords; es wird betont, dass er gebildet ist, er wirkt intelligent und rational. Es gibt einige Parallelen zu Orlov, da auch Baptiste sich von seinen Handlungen emotional distanzieren und sie rational erklären kann. Gegen Ende des Films weist Orlov als Erzähler auf diese Nähe der beiden Charaktere zueinander hin.

Anders ist die Darstellung von Baptistes Sohn, Andre Baptiste Jr., der mehr dem Klischee des verrohten, unberechenbaren „Wilden“ entspricht. Er schießt aus fahrenden Autos auf

---

<sup>133</sup> *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Lord of War*, USA 2005), 00:50.06f.

<sup>134</sup> Vgl. ebd., 00:53:26f.

<sup>135</sup> Ebd., 01:14:20f.

<sup>136</sup> Vgl. ebd., Audiokommentar, 00:52:15f.

die Umgebung, grölt dabei lauthals und es wird erwähnt, dass er ein Kannibale sei. Besonders eine Szene, in der Baptiste Jr. mit lauter Musik in seinem Auto durch die Straßen von Monrovia rast und auf alles schießt, was sich bewegt, erinnert sehr stark an die Darstellung afrikanischer Rebellengruppen oder Warlords in anderen Filmen.<sup>137</sup>

Die afrikanische Zivilbevölkerung, und damit auch die direkten Auswirkungen von Orlovs Geschäften, bekommt das Publikum nur sehr wenig zu sehen. Als beispielhaft dafür erweist sich eine Szene, in der Orlov gezwungen ist sein mit illegalen Waffen beladenes Flugzeug auf einer Straße in Sierra Leone zu landen und dann besagte Waffen an afrikanische ZivilistInnen zu verteilen, bevor Interpol-Agenten ihn erreichen können. Innerhalb weniger Minuten räumen die SierraleonerInnen das Flugzeug aus, was Orlov mit der grassierenden Armut erklärt.<sup>138</sup> Diese Szene lässt sich auch als eine Absage an die Klassifizierung der Zivilbevölkerung als passive Opfer verstehen. Die ZivilistInnen haben sich vielmehr den Umständen angepasst, in einer Welt in der Gewalt regiert, sind Waffen für sie von hohem Wert.

Im Making-Of des Films erklärt der Regisseur, es sei nicht seine Absicht gewesen einen politischen Film zu drehen, sondern die Wahrheit zu zeigen.<sup>139</sup> Die Thematik des Films kommt allerdings ohne politischen Kontext nicht aus, der dem Publikum auch immer wenn es die Handlung zulässt gegeben wird. Der vorrangige Fokus liegt hierbei auf den direkten Verbindungen zwischen der westlichen Welt – insbesondere westlichen Regierungen und dem Militär – und Konfliktzonen in der „Dritten Welt“ sowie dem illegalen Waffenhandel.

Dies verdeutlicht sich am Ende des Films, als Orlov einer Gefängnisstrafe entgehen kann, da er wichtige Verbindungen zu hohen US-amerikanischen Militärvertretern hat, die auf den illegalen Waffenhandel angewiesen sind: „*Without operations like mine it would be impossible for certain countries to conduct a respectable war.*“<sup>140</sup>

Auch wenn Afrika und der Nahe Osten als die wichtigsten Absatzmärkte für den illegalen Waffenhandel gezeigt werden, wird immer wieder verdeutlicht, dass der Westen sowohl politisch als auch ökonomisch am meisten von diesen Geschäften profitiert und deshalb das daraus resultierende menschliche Elend ausblendet.

---

<sup>137</sup> Vgl. *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Lord of War*, USA 2005), 00:50:37f. Siehe hierzu auch die Darstellung der RUF-Rebellen in „*Blood Diamond*“.

<sup>138</sup> Vgl. ebd., 01:09:36f.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., Making-Of, 00:17:55f.

<sup>140</sup> Ebd., 00:17:55f.

Verdeutlicht wird dies zum Teil durch die Figur von Orlovs Frau, Ava. Die erfolgreichen Geschäfte ihres Mannes ermöglichen ihr einen sehr hohen Lebensstil, weshalb sie für den Großteil des Films die Augen vor der Realität dieser Geschäfte verschließt. Für das Publikum ist nicht eindeutig zu erschließen, wieviel Ava wirklich weiß; allerdings wirkt es, als hätte sie kein Bedürfnis zu erfahren, woher genau ihr Reichtum eigentlich kommt. Zwischen den Zeilen lässt sich dem Film also sehr wohl eine politische Botschaft entnehmen: Ein Appell an die Gesellschaft der westlichen Länder, nicht länger die Augen vor der Beteiligung ihrer eigenen Regierungen am illegalen Waffenhandel zu verschließen. Diese Botschaft wird zwar im Film selbst nur angedeutet, findet sich aber eindeutig im DVD-Bonusmaterial wieder: Zum Beispiel im Making-Of, in dem der Regisseur die westlichen Regierungen für ihr Verhalten kritisiert,<sup>141</sup> und weiters in einem „Amnesty International“-Werbespot, in dem der Hauptdarsteller des Films das Publikum direkt dazu auffordert, an die eigenen Regierungen zu appellieren, den illegalen Waffenhandel zu stoppen.

Damit steht auch fest, dass das Zielpublikum des Films vorwiegend die westliche Gesellschaft ist, insbesondere der US-amerikanische und europäische Markt.

Vor dem Ablaufen des Abspanns wird durch Zwischentitel darauf hingewiesen, dass die Handlung auf wahren Ereignissen basiert,<sup>142</sup> was dem Film Authentizitätsanspruch geben soll. Darauf folgt noch der Hinweis, dass die weltweit größten Waffenlieferanten die USA, Großbritannien, Russland, Frankreich und China sind, jene fünf Länder, die auch permanente Mitglieder des UN Sicherheitsrates sind.<sup>143</sup>

Im Audiokommentar an der gleichen Stelle erklärt Niccol, dass es ihm wichtig war die Ironie dieser Tatsache hervorzuheben. Er bleibt aber weiter bei seiner Aussage keinen politischen Film bezweckt zu haben.

### 5.5. „Blood Diamond“<sup>144</sup>

„Blood Diamond“ ist ein Film von Regisseur Edward Zwick aus dem Jahr 2006, der vor dem Hintergrund des sierra-leonischen Bürgerkriegs im Jahr 1999, den internationalen

---

<sup>141</sup> Vgl. *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006), Making-Of, 00:17:55f.

<sup>142</sup> Dies ist eher unüblich, meist werden solche Zwischentitel am Anfang des Films eingeblendet.

<sup>143</sup> Vgl. *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Lord of War*, USA 2005), 01:51:01f.

<sup>144</sup> *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006).

Handel mit „Blutdiamanten“ thematisiert. Dabei werden sehr unterschiedliche Perspektiven auf das Sujet gegeben: Ein sierra-leonischer Fischer, ein weißafrikanischer Diamantenschmuggler und eine US-amerikanische Journalistin sind die drei Hauptcharaktere, die die Handlung vorantreiben.

Der Haupthandlungsstrang folgt der Figur von Solomon Vandy, einem sierra-leonischen Fischer, der bei einem Angriff der RUF („Revolutionary United Front“; liberianisch-sierra-leonische Rebellenorganisation) von seiner Familie getrennt wird und nun nach dieser sucht. Während sein Sohn von der RUF zum Kindersoldaten ausgebildet wird, endet der Rest seiner Familie in einem überfüllten Flüchtlingslager.

Indessen Vandy von der RUF gezwungen wird in einer Diamantenmine zu arbeiten, findet er einen besonders großen Diamanten und versteckt ihn. Dies führt in weiterer Folge zum zweiten Handlungsstrang: Der Diamantenschmuggler Danny Archer erfährt von besagtem Diamanten und überredet Vandy, ihn zu dem Versteck zu führen; als Belohnung verspricht er, Vandy bei der Suche nach dessen Familie zu helfen.

Als Subplot werden die Verbindungen zwischen dem internationalen Diamantenhandel und der Schattenwirtschaft mit so genannten „Blutdiamanten“ aufgezeigt. Dies geschieht vor allem durch die Figuren von Archer und der US-Journalistin Maddy Bowen, die sich in Sierra Leone aufhält um über das Thema zu schreiben.

Der Film eröffnet mit einer Karte von Afrika, auf der Sierra Leone eingezeichnet ist und der Zeitangabe 1999, um Ort und Zeit des Geschehens für das Publikum zu etablieren. Weiters folgen einige Informationen zum politischen Kontext des Films und zur Thematik des internationalen Diamantenhandels. Dies bezeugt auch, dass die Filmemacher kein Vorwissen des Publikums zur Thematik des Films voraussetzen, was Regisseur Zwick bestätigt.<sup>145</sup>

Die folgenden Bilder eröffnen die Lebenswelt des Fischers Vandy, der mit seiner Familie in einer einfachen Hütte lebt und seinen Sohn jeden Tag in eine weit entfernte Schule bringt, damit dieser Englisch lernt. Vandy wünscht sich offensichtlich für seinen Sohn ein besseres Leben und setzt dabei auf Bildung.

Die harmonische Szenerie wird schnell durch die Ankunft der RUF-Rebellen zerstört. Das Auftreten der RUF ist im Film durchwegs durch bestimmte Attribute gekennzeichnet: Sie

---

<sup>145</sup> Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), Audiokommentar, 00:00:42f.

kommen auf offenen Lastwägen angefahren, aus den Lautsprechern dröhnt laute Hip-Hop Musik, sie strecken ihre Waffen drohend in die Höhe und grölen Unverständliches.<sup>146</sup>

Diese Darstellung symbolisiert für das Publikum in weiterer Folge den Auftritt der Gefahr. Wenn sie also in späteren Szenen wiederholt wird, wissen die ZuschauerInnen bereits was zu erwarten ist. Besonders die Verwendung der Musik wird zu einer Art Leitmotiv für die RUF, durch das ihre Anwesenheit bereits akustisch wahrgenommen werden kann, bevor sie zu sehen ist.

Des weiteren wird die RUF bereits bei ihrem ersten Auftritt als der Hauptantagonist der Handlung vorgestellt. Man sieht wie die Rebellen Vandys Dorf verwüsten, wahllos Menschen töten oder ihnen die Hände abhacken. Vandy wird schließlich mit einigen anderen als Sklave in eine Diamantenmine verschleppt, aus der er wenig später von Regierungssoldaten befreit wird.

Durch alternierend gezeigte Bilder von besagter Diamantenmine und einer G8-Konferenz wird der Zusammenhang zwischen der westlichen Welt und dem durch illegalen Diamantenhandel finanzierten Bürgerkrieg in Sierra Leone visualisiert. Die Vertreter der G8-Länder diskutieren dabei die Überschwemmung des Marktes mit „Blutdiamanten“ und haben just für diese Debatte Vertreter eines Edelsteinkonzerns eingeladen, der wissentlich genau solche Diamanten aus Kriegsgebieten ankauft. Archer selbst ist für diesen Konzern als Diamantenschmuggler tätig.

Damit etablieren die Filmemacher den politischen und historischen Kontext der Handlung innerhalb der ersten fünfzehn Minuten des Films und geben diesem zusätzlichen Authentizitätsanspruch durch die Inklusion realer historischer Ereignisse.

Obwohl Solomon Vandy als einzige der drei Hauptfiguren von der ersten bis zur letzten Minute des Films zu sehen ist, tritt er in Bezug auf handlungsrelevante Taten hinter den zwei weißen Charakteren zurück. Vandy landet ohne eigenes Zutun in seiner Situation und wird durchgehend von anderen Figuren vorangetrieben.

Dies beginnt bereits, bei seinem Verlassen der Hauptstadt Freetown zusammen mit Archer, um nach seiner Familie und dem Diamanten zu suchen. Überhaupt wird Vandy erst durch Archer motiviert, die Stadt zu verlassen und sich auf die Suche zu begeben. Als es kurz darauf zu einem Angriff der RUF auf Freetown kommt, führt Archer Vandy sicher

---

<sup>146</sup> Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), 00:03:10f. Erster Auftritt der RUF, hierfür gibt es allerdings noch zahlreiche andere Beispiele im Film.



durch die Straßenschlacht aus der Stadt heraus.<sup>147</sup> Es etabliert sich damit eine Rangordnung zwischen den beiden, die im Rest des Films beibehalten wird.

Dem muss hinzugefügt werden, dass Archers Charakter eine Vergangenheit beim Militär hat; Ex-Soldaten werden in US-amerikanischen Filmen oft als Anführer dargestellt, deren Ausbildung ihnen, besonders in schwierigen Situationen, einen Vorteil gegenüber anderen Figuren verschafft.

Vandy hingegen entwickelt bis zum Schluss des Filmes keine Eigeninitiative, sondern folgt Archer und Bowen und hat außerdem deutlich weniger Text als die anderen beiden Figuren. Es wird anfangs festgehalten, dass die Suche nach seinem Sohn seine Motivation ausmacht; zu den jeweiligen Situationen, die sich aus dieser Suche ergeben, bekommt das Publikum jedoch fast ausschließlich die Perspektive der beiden weißen Hauptcharaktere zu sehen.

Die Darstellung Vandys wechselt zwischen der eines unselbstständigen Kindes und eines verrohten Wilden. Ersterer Aspekt wurde bereits beschrieben, der zweite manifestiert sich in einer Szene, in der Vandy einen Anführer der RUF-Rebellen tötet, der seinen Sohn entführt und zum Kindersoldaten ausgebildet hat. Mit wild verzerrtem Gesicht und laut brüllend, schlägt Vandy seinen Gegner tot.<sup>148</sup> Dieser Charakterisierung als „brutalem Wilden“, wird die kühl kalkulierende Figur von Archer gegenübergestellt, der ruhig und überlegt tötet.

In nur einer einzigen Szene diskutiert Vandy die politischen Verhältnisse, in die er und seine Familie hineingerissen wurden. Dies geschieht in Zusammenhang mit der Frage nach dem Grund für die Gewalt, die sich auch in den anderen Filmen wiederfindet:

*“I understand white people want our diamonds, yes. But how can my own people do this to each other? I know good people who say there is something wrong with us, inside our black skin. That we were better off when the white man ruled.”*<sup>149</sup>

Im Film bleibt diese Aussage unangefochten im Raum stehen. An der gleichen Filmstelle mit Audiokommentar rechtfertigt Regisseur Zwick diese Dialogstelle damit, dass er selbst

---

<sup>147</sup> Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), 00:41:35f.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., 01:44:48f.

<sup>149</sup> Ebd. 01:35:52f.

Ähnliches während der Dreharbeiten in Afrika gehört habe. Er erklärt allerdings nicht, warum die Textstelle unangefochten im Raum stehen gelassen wurde.

Eine weitere Verharmlosung des europäischen Kolonialismus findet sich in einer Szene, in der Archer über seine Zeit in der südafrikanischen Armee spricht. Nach seiner Erinnerung gab es in der Armee keine Apartheid: „*You know, contrary to what you might think of us, we fought with the blacks. Side by side. There was no apartheid in the fox hole...*”<sup>150</sup>

Das Bild des afrikanischen Kontinents, der ohne die Hilfe der (weißen) westlichen Welt nicht lebensfähig ist manifestiert sich, wie gesagt in der Figur Vandys. Gegen Ende des Films wird diese These noch durch den erfolgreichen Militärschlag eines südafrikanischen Söldnerheeres – jene Soldaten die man zu sehen bekommt sind fast ausschließlich weiß – gegen das Lager der RUF-Rebellen, die Vandys Sohn gefangen halten, bestärkt.<sup>151</sup> Hier zeigt sich zudem die technologische Überlegenheit der Söldner gegenüber den primitiven Waffen der RUF. Im übertragenen Sinn repräsentiert dies den Sieg der Zivilisation über die Barbarei.<sup>152</sup>

Der Film arbeitet vorrangig mit zwei spezifischen Afrikaklischees: einerseits wird das Bild einer unbezwungenen barbarischen Wildheit gezeigt (dies manifestiert sich durch die Charaktere der RUF-Rebellen), andererseits werden immer wieder malerische Landschaftsaufnahmen eingeblendet, um die Schönheit der Natur des Kontinents zu zeigen.<sup>153</sup> Solche Aufnahmen sieht man sowohl in der ersten, als auch in der letzten Szene, die in Sierra Leone spielt. So werden die Grausamkeiten, die das Publikum während des Films sieht, in die Idylle der Natur eingebettet. Dies sind die klassischen Stereotype alter Abenteuerfilme, die teilweise noch während der Kolonialzeit gedreht wurden.

Die eben beschriebene Dualität von der Schönheit der Natur und dem menschlichen Elend zeigt sich am Deutlichsten in der öfter angesprochenen Metapher, die Erde Afrikas habe ihre rote Farbe von dem Blut, das auf ihr vergossen wurde. Als Archer am Ende des Films

---

<sup>150</sup> *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond* USA 2006), 01:14:51f.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., 01:43:27f.

<sup>152</sup> Vgl. Livia Grestenberger, Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013), 56.

<sup>153</sup> Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond* USA 2006), 00:26:50f.

stirbt, vermischt sich auch sein Blut mit der roten Erde, während er auf die beeindruckende afrikanische Landschaft blickt.<sup>154</sup>

Dieser landschaftlichen Idylle lässt sich das beinahe apokalyptisch wirkende Chaos gegenüberstellen, das durch die RUF-Rebellen ausgelöst wird. Als Beispiel dafür eignet sich vor allem die Szene, nach der Übernahme Freetowns durch die RUF-Rebellen, in der die Siegesfeier der Kämpfer dargestellt wird: Die Szenerie wird fast ausschließlich durch den Schein mehrerer Feuer beleuchtet, wodurch man nur tanzende Schatten wahrnimmt, die ihre Gewehre in der Luft schwenken. Dazwischen sieht man kurze Aufnahmen von Leichen, Drogen- und Alkoholmissbrauch, sowie Leichenschändung.<sup>155</sup>

Besonders die Kombination von Feuer und Leuchtstoffröhren als einzige Lichtquellen, sowie die Untermalung durch düstere Hip-Hop Musik, gibt dem Publikum den Eindruck der bereits erwähnten postapokalyptischen Gesellschaft.<sup>156</sup> Diese Darstellung lässt sich als eine Neuauflage des alten Klischees des „dunklen Kontinents“ auslegen, der das Gegenstück zur Zivilisation verkörpert.

Ein weiteres Stereotyp findet sich in der oft wiederholten Aussage, die Gewalt und das Töten seien eben ein Teil der afrikanischen Gesellschaft. Dies zeigt sich nicht nur in dem oben zitierten Monolog von Vandy, sondern auch in den Dialogen der weißen Charaktere. Besonders signifikant ist hierbei die Aussage: „*T.I.A. This is Africa.*“<sup>157</sup>

Edward Zwick gibt im Audiokommentar an, er habe diese und ähnliche Sprüche ebenfalls während der Dreharbeiten in Afrika gehört, allerdings hauptsächlich von VertreterInnen westlicher NGOs, die in Afrika tätig sind.<sup>158</sup>

Noch extremer findet sich diese Aussage in einer Szene, in der Archer meint, man könne an der politischen Situation von Sierra Leone nichts ändern: „*Look, people here kill each other as a way of life. It's always been like that.*“<sup>159</sup>

Hierbei fehlt jeglicher Bezug auf die historischen Umstände, welche die politische Situation in afrikanischen Ländern bis heute beeinflussen. Komplexe historische, soziale,

---

<sup>154</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan (Marburg 2012), 247.

<sup>155</sup> Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), 00:45:12f.

<sup>156</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan (Marburg 2012), 248f.

<sup>157</sup> *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), 00:24:45f.

<sup>158</sup> Vgl., ebd., Audiokommentar, 00:24:50f.

<sup>159</sup> Ebd., 00:38:10f.

ökonomische und politische Zusammenhänge werden mit der Aussage „Das ist Afrika“ einfach vom Tisch gefegt.<sup>160</sup>

Der Film zielt, wie auch alle anderen hier behandelten Filmbeispiele vorrangig auf ein westliches Publikum ab. Dies zeigt sich nicht nur an der Erzählperspektive, die hauptsächlich durch die zwei weißen Hauptfiguren getragen wird, sondern auch daran, dass ein Kontext zwischen dem Krieg um Rohstoffe in Sierra Leone und westlichen Edelsteinkonzernen hergestellt wird.

Bereits oben wurde die RUF als Hauptantagonist der Handlung beschrieben, der imaginäre Diamantenkonzern Van de Kaap steht nach ihr an zweiter Stelle. Obwohl die Vertreter des Konzerns nur in wenigen Szenen vorkommen, repräsentiert das Unternehmen an sich die Involvierung des Westens in der Schattenökonomie des Handels mit „Blutdiamanten“. Archer erklärt diese Zusammenarbeit wie folgt: „*Technically speaking they're not financing the war, but they're creating a situation were it pays to keep it going.*“<sup>161</sup>

Die Schlussfolgerung aus dieser Aussage ist allerdings nicht, dass der Westen von den konstanten Krisenzuständen in bestimmten afrikanischen Ländern profitiert. Vielmehr wird die Schuld gierigen Einzeltätern zugeschoben, wie etwa dem Van de Kaap-Mitarbeiter Simmons, der Vandy schließlich den Stein abkauft.

Die Untätigkeit der westlichen Gesellschaften in Anbetracht dieser Tragödie wird mit Unwissenheit erklärt. Die Journalistin Bowen möchte den Ankauf von „Blutdiamanten“ durch westliche Konzerne entlarven, da sie der Überzeugung ist, die Menschen würden keine Diamantringe kaufen, wenn sie wüssten, was diese andere Menschen gekostet haben.<sup>162</sup>

Tatsächlich scheint gegen Ende des Films durch Bowens Enttarnung der Schattenökonomie, der öffentliche Druck auf die westlichen Regierungen soweit zu steigen, dass sie sich gezwungen sehen, gegen Van de Kaap und ähnliche Konzerne vorzugehen. Hier schlägt der Film einen Bogen zu realen historischen Ereignissen, indem er auf den Beginn des Kimberly-Prozesses verweist.<sup>163</sup> Dabei handelt es sich um ein

---

<sup>160</sup> Der einzige Bezug zu den negativen Auswirkungen des Kolonialismus ist die beiläufige Anmerkung, dass es die belgischen Kolonialherren waren, die mit der Amputation von Gliedmaßen zur Abschreckung ihrer GegnerInnen angefangen haben; eine Methode, die nun von der RUF weitergeführt wird. Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), 01:11:02f.

<sup>161</sup> Ebd., 01:00:48f.

<sup>162</sup> Vgl. ebd., 00:58:09f.

<sup>163</sup> Vgl. ebd., 02:07:10f.

Abkommen, das Herkunftszertifikate bei Handel mit Diamanten verlangt, um das Geschäft mit „Blutdiamanten“ zu unterbinden.

Die letzte Einstellung des Films zeigt Vandy bei einer Zusammenkunft zum Kimberly-Prozess, bei der er das Rednerpult betritt und wird von den Anwesenden mit Applaus empfangen, wobei seine Rede letztendlich jedoch ausgespart wird.<sup>164</sup> Stattdessen fängt der Abspann an, in dem Djimon Hounsou, der Schauspieler der Vandy verkörperte, wenig überraschend als letzte der drei Hauptfiguren genannt wird.<sup>165</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Filmemacher ihrem Publikum zwar die Verbindungen zwischen Kriegsgebieten in Afrika und der eigenen Lebenswelt aufzeigen wollten, (schließlich sind die westlichen Märkte die größten Abnehmer für Edelsteine), allerdings ohne ihm dabei ein schlechtes Gewissen zu machen: Die Ausbeutung afrikanischer Länder passiere nur durch geldgierige Einzelpersonen; die Mehrheit des Westens würde auf die Krise moralisch richtig reagieren (siehe hierzu den Verweis auf den Kimberly-Prozess).

Vor dem Abspann wird dem Publikum noch durch Zwischentitel der erfolgreiche Abschluss des Kimberly-Prozess mitgeteilt, wobei dabei aber auch darauf verwiesen, dass der Handel mit „Blutdiamanten“ weiterhin existiert und es an den KonsumentInnen läge, den Kauf dieser Edelsteine abzulehnen. Trotzdem wird dem Publikum das Gefühl eines glücklichen Endes nicht verwehrt, allein durch einen der letzten Zwischentitel, der angibt, dass heute in Sierra Leone Frieden herrsche.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), 02:08:40f.

<sup>165</sup> Vgl. ebd., 02:10:18f.

<sup>166</sup> Vgl. ebd., 02:08:57f.

## 6. Vergleich

Auf den ersten Blick lassen sich die fünf Filme in zwei Gruppen teilen: Die erste Gruppe enthält jene Filme, die die oben beschriebenen althergebrachte Stereotype reproduzieren und den Fokus der Handlung auf die „weißen Helden“ legen.<sup>167</sup> Die zweite Gruppe geht differenzierter mit der Thematik um, auch wenn sich an einigen Stellen eine stereotypisierte Darstellung eingeschlichen haben mag.

Die erste Gruppe umfasst die Filme „*Black Hawk Down*“, „*Tears of the Sun*“ und „*Blood Diamond*“. In die andere Kategorie fallen die Filme „*Hotel Rwanda*“ und „*Lord of War*“.

Ein besonders auffallendes Merkmal der ersten Gruppe von Filmen ist die Repräsentation der AfrikanerInnen als passive Opfer; ohne die Anwesenheit der westlichen Charaktere wären sie nicht handlungsfähig und würden untergehen. Dies wird allerdings je nach Film verschiedenen dargestellt: In „*Tears of the Sun*“ benötigen die Flüchtlinge die Hilfe der US-Soldaten um das Land zu verlassen; in „*Blood Diamond*“ ist Vandy auf die Hilfe von Archer und Bowen angewiesen, um seine Familie zu finden.

Beide Filme weisen ebenfalls die stereotypisierte Darstellung der AfrikanerInnen als kindlich auf: Ihnen fehlt die Fähigkeit zum selbstständigen Handeln und Planen, sie denken scheinbar nichts zu Ende und gefährden damit teilweise auch sich selbst und andere.

„*Black Hawk Down*“ hingegen suggeriert diese Hilflosigkeit mehr durch Dialog und die bereits beschriebene Anfangssequenz als durch Visualisierung in der Handlung. Es wird zwar erklärt, dass die somalische Bevölkerung die Hilfe des Westens benötigt, um dem Bürgerkrieg und der Hungersnot zu entgehen, gezeigt werden aber hauptsächlich die feindlichen somalischen KämpferInnen, die die US-Soldaten an genau dieser Hilfe hindern wollen.

Dies bringt uns zur zweiten Darstellungsart der AfrikanerInnen in der ersten Gruppe von Filmen: Die „barbarischen Wilden“, seien es nun die RUF, Fulani-Rebellen oder somalische Milizen, die für die in den Filmen visualisierte Gewalt verantwortlich gemacht

---

<sup>167</sup> Um der Genauigkeit willen muss bemerkt werden, dass unter den Soldaten in „*Black Hawk Down*“ ein afro-amerikanischer Soldat vorkommt, der allerdings nur in zwei Szenen zu sehen ist und etwa ebenso viele Zeilen Text hat. In „*Tears of the Sun*“ gibt es ebenfalls einen afro-amerikanischen Navy SEAL, dem in Folge der Handlung eine besondere Verbundenheit mit den nigerianischen Flüchtlingen zugeschrieben wird. Abgesehen von diesen beiden Ausnahmen sind die westlichen Charaktere der Filme allerdings durchgehend weiß.

werden. Sie gehen nicht nur gegen die passive Zivilbevölkerung vor, sondern sind auch die Hauptantagonisten der „weißen Helden“.

Ihr Merkmal ist eine offensichtliche Ablehnung demokratischer und humanistischer Werte, sowie besondere Brutalität im Umgang mit ihren GegnerInnen, was sowohl das Publikum als auch die westlichen Filmcharaktere schockieren soll. Weiters fehlt ihnen augenscheinlich jeder Bezug zu den eigenen Landsleuten, die massenweise in die Kampfhandlungen hineingezogen und getötet werden, während auf westlicher Seite jeder gefallene Kamerad betrauert wird<sup>168</sup> (siehe dazu vor allem „*Black Hawk Down*“ und „*Tears of the Sun*“).

Diese fehlende Empathie für die eigenen Leute sowie die irrationale Brutalität sind wiederum Rechtfertigungen für das Vorgehen der „Helden“. In allen drei Filmen werden Mitglieder der feindlichen Truppen massenweise getötet ohne jegliche Reflektion über die Legitimität dieser Handlungsweise durch die „Helden“ oder andere Figuren. Folgend müsste sich somit auch das Publikum nicht mit dieser Frage beschäftigen, die Darstellung der feindlichen Truppen rechtfertigt ihre Auslöschung.

Alle ausgewählten Filme reproduzieren reale Schauplätze und Ereignisse, allerdings werden diese oft zugunsten von Dramaturgie und Narrativität vereinfacht dargestellt; es wäre sonst auch nicht möglich die Handlung in Spielfilmlänge darzubieten.

Auffallend bei den Filmen der ersten Gruppe ist, dass die komplexen politischen und historischen Geschehnisse auf denen die Handlungen aufbauen, oft ohne jegliche Erklärung im Raum stehen gelassen oder gar nicht erwähnt werden.

Dem Publikum wird eine Welt des Chaos und der Barbarei präsentiert und auf die Frage nach dem Warum wird behauptet, es sei wie es sei, weil es schon immer so gewesen ist. Besonders auffallend ist dies in „*Black Hawk Down*“ und „*Tears of the Sun*“, die beide nur sehr verallgemeinerte Erklärungen für den politischen Zustand der jeweiligen Handlungsschauplätze liefern. In „*Blood Diamond*“ gibt es sehr wohl den Versuch die komplexe internationale Vernetzung die den sierra-leonischen Bürgerkrieg am Leben erhält aufzuzeigen, wobei auch hier bestimmte Details zugunsten der Dramaturgie weggelassen wurden.

Die größte Gemeinsamkeit, die die drei Filme verbindet ist die Darstellung der „Helden“, die die Handlung dominieren und vorantreiben; sogar in „*Blood Diamond*“, der einzige der drei Filme der eine afrikanische Hauptfigur vorweisen kann, dient Afrika und seine

---

<sup>168</sup> Vgl. Rasmus Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012), 208.

Bevölkerung fast ausschließlich als Hintergrund für die Geschichte der westlichen Hauptcharaktere.

Eine weitere Similarität zeigt sich darin, dass die „Helden“ gegen ihren Willen zu solchen gemacht werden. Die meisten haben am Anfang der Geschichte andere Interessen oder Motivationen, denen sie folgen; es ist nicht ihr primäres Ziel zu helfen. Erst durch die Konfrontation mit dem menschlichen Elend, das ihnen im Laufe der Handlung begegnet, fangen sie an selbstlos und heroisch zu handeln.

Aus dieser Handlungsweise ergibt sich ebenfalls in allen drei Filmen eine Referenz zum Märtyrertum, wenn die „Helden“ sich selbstlos für andere aufopfern und dabei ihr eigenes Leben riskieren oder sogar verlieren. In „*Blood Diamond*“ lässt Archer buchstäblich sein Leben um Vandy und seinem Sohn die Flucht zu ermöglichen.<sup>169</sup>

„*Black Hawk Down*“ und „*Tears of the Sun*“ steigern die Darstellung dieses Märtyrertums noch in dem sie den Soldaten nach durchstandenen Qualen einen „Auferstehungsmoment“ geben: Dies zeigt sich etwa wenn die Soldaten Mogadischu zu Fuß verlassen und aus einer Rauchwolke auftauchen, wenn sie die sichere Zone außerhalb der Stadt erreichen.<sup>170</sup> In „*Tears of the Sun*“ gibt es eine ähnliche Szene, wenn die überlebenden Navy SEALs die rettende Grenze von Kamerun erreichen.

In der zweiten Gruppe von Filmen dient Afrika nicht nur als Hintergrund für eine auf den Westen zentrierte Handlung, sondern als selbstständiger Schauplatz mit eigener Identität. Dies zeigt sich vor allem durch das Vorkommen eigenständiger afrikanischer Charaktere die der, in der ersten Gruppe beobachteten, Stereotypisierung entgehen.

In „*Lord of War*“ ist der liberianische Diktator Andre Baptiste die wichtigste afrikanische Figur für die Handlung des Films; seine Darstellung ist bewusst so angelegt, dass er charakterlich der Hauptfigur Yuri Orlov sehr ähnlich ist. Die beiden Charaktere erkennen sich selbst ineinander wieder und werden so mit den Konsequenzen der eigenen Handlungen konfrontiert.<sup>171</sup> Diese Beobachtung bezieht sich auf die Szene, in der beide durch den fehlgeschlagenen Waffendeal gegen Ende des Films Menschen verlieren die ihnen wichtig sind: Orlov verliert seinen Bruder und Baptiste seinen Sohn. Beide Figuren müssen einsehen, dass ihr pragmatisches egoistisches Handeln nicht nur andere Menschen

---

<sup>169</sup> Vgl. *Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006), 01:58:02f.

<sup>170</sup> Vgl. Rasmus Greiner, Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan (Marburg 2012), 197.

<sup>171</sup> Vgl. *Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Lord of War*, USA 2005), 01:42:45f.



verletzt, sondern auch sie selbst. Diese Erkenntnis führt allerdings bei keinem der beiden zu einem Lernprozess, soweit es das Publikum beurteilen kann, machen beide weiter wie bisher. Damit wird der Stereotyp der AfrikanerInnen als besonders brutal oder „barbarisch“ ausgehebelt, denn die westliche Hauptfigur Orlov verkörpert genau dieselben Charaktermerkmale wie Baptiste.

Da „*Lord of War*“ bemüht ist die Grausamkeit der menschlichen Natur an sich aufzuzeigen, kommt der Film fast völlig ohne Heldenrollen, egal welcher Nationalität, aus.

„*Hotel Rwanda*“ ist in sich selbst eine Ausnahme unter den ausgewählten Filmen, da hier das Publikum gezwungen wird die gesamte Handlung aus der Sicht eines afrikanischen Hauptcharakters zu sehen.

Dies eliminiert in erster Linie die Darstellung Afrikas als dunkle unbekannte Welt, da der Handlungsschauplatz Ruanda nicht durch die Augen einer westlichen Figur gesehen wird, sondern durch die von Paul Rusesabagina; für ihn ist Ruanda, zumindest am Anfang des Films, einfach nur seine Heimat in der er friedlich mit seiner Familie lebt. Die Landschaftsaufnahmen, die auch in diesem Film vorkommen, wirken ebenfalls weniger fremd oder exotisch, da sie dem Publikum aus der Perspektive von Rusesabagina vermittelt werden und sie für ihn, etwas Vertrautes zeigen.

Durch diesen Zugang erschließt sich dem Publikum nicht nur die Grausamkeit des Bürgerkrieges sondern auch die Normalität und der Alltag der ruandischen Bevölkerung.

Nachdem in diesem Film kaum „weiße Helden“ auftreten, ist Rusesabagina auch eine der wenigen Figuren, die die Handlung vorantreiben. Obwohl er immer auf Hilfe durch den Westen hofft, hat er keine Zeit darauf zu warten: Es ist seine Intelligenz, seine Planung und sein Handeln, welche sein Schicksal und das der Flüchtlinge im Hotel bestimmen.

Weiters zeichnet sich seine Figur durch Charakterentwicklung aus; Rusesabagina ist am Ende des Films nicht derselbe wie am Anfang, die Schrecken des Völkermords haben auf ihm ihre Spuren hinterlassen. Entgegen der Stereotype in anderen Filmen (man vergleiche hierzu etwa die „Entwicklung“ von Vandy in „*Blood Diamond*“) folgt dieser Prozess allerdings nicht dem Schema von Passivität zu Barbarismus.

Rusesabagina ist zu keinem Moment der Handlung passiv, er übernimmt von Anfang an die Initiative und die Verantwortung zum Schutz der Flüchtlinge. Ein Fall in den Barbarismus wäre bei seiner Figur auch nicht denkbar, er verlässt sich völlig auf seine Intelligenz und sein Verhandlungstalent.

Vielmehr sind es die westlichen Charaktere, die passiv und hilflos wirken, was sich besonders in der Darstellung der UN-Soldaten zeigt, denen ihre Untätigkeit durch ihre Befehle aufgezwungen wird.

Auch die westlichen Journalisten sind von der Situation überfordert und sehen sich nicht in der Lage ihre Aufgabe, den Bürgerkrieg zu dokumentieren und der Welt zu vermitteln, zu erfüllen.

Der Handlungsverlauf wird somit von den ruandischen Charakteren dominiert; neben Rusesabagina, seiner Familie und den Flüchtlingen, sind dies auch Mitglieder der Miliz und des ruandischen Militärs. „Gut“ und „Böse“ werden beide von Mitgliedern derselben Bevölkerung repräsentiert.

Dem Publikum wird somit eine ganze Reihe von voll entwickelten afrikanischen Charakteren geboten und nicht nur StatistInnen vor einer von der westlichen Perspektive dominierten Handlung.

## 7. Conclusio

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die oben analysierten Filmbeispiele mehrheitlich ein sehr negatives Bild von Afrika und der afrikanischen Bevölkerung propagieren. Dabei wird zurückgegriffen auf alte Stereotype die sich in der Kolonialzeit etabliert haben.

Afrika fungiert dabei als Projektionsfläche für Ängste und Horrorszenarien, die sich in der „zivilisierten“ westlichen Welt nicht finden. Es scheint geradezu eine Unvereinbarkeit westlicher Ideale, wie bürgerliche Demokratie und Menschenrechte, mit der afrikanischen Kultur zu geben.

Obwohl der Westen heute ein besseres Verständnis der afrikanischen Kultur sowie der politischen Lage in den einzelnen Ländern hat als noch zur Zeit des Kolonialismus, lässt sich noch immer viel Unverständnis und Ignoranz aus den Filmen herauslesen.

In der Mehrheit der analysierten Filme wird Afrika als unterentwickelter Kontinent dargestellt, der auf die Hilfe des Westens angewiesen ist. Die Verwicklung des Westens in die so genannten „afrikanischen Probleme“ wird oftmals ignoriert oder heruntergespielt; trotz allem bleibt am Ende eine eiserne Überzeugung in die moralische Überlegenheit des Westens.

Im Kolonialismus war die Funktion dieser Stereotype die Unterdrückung der afrikanischen Bevölkerung zu rechtfertigen; heute haben sie eine ähnliche Aufgabe. Durch die Darstellung westlicher Militärinterventionen als „humanitäres Engagement“ lassen sich diese vor der westlichen Gesellschaft leichter verteidigen. Man versucht den Eindruck zu vermitteln man wäre primär vor Ort um den Menschen zu helfen und nicht um die eigenen Interessen zu vertreten. Daraus resultiert die filmische Repräsentation der unselbstständigen AfrikanerInnen und der „weißen Helden“.

Die filmischen Ausnahmen in dieser Darstellung („*Hotel Rwanda*“ und „*Lord of War*“) zeichnen sich vor allem durch ein entscheidendes Merkmal aus: Sie enthalten selbstständige entwickelte afrikanische Charaktere, deren Verkörperung, im Bezug auf Einstellung und Handlungsweisen, sehr viel mit der der westlichen Figuren gemein hat. Weiters bieten sie dem Publikum einen Blick auf die Handlung aus afrikanischer Perspektive, anstelle der rein westlich zentrierten Darstellung in den anderen Filmen.

Somit könnte man sagen, dass durch die Eliminierung des Stereotyps der Uneigenständigkeit der AfrikanerInnen, es Filmen erst möglich gemacht wird auch alle anderen Stereotype zu umgehen. Dadurch wird es den afrikanischen Figuren möglich sich

selbst zu repräsentieren anstatt nur durch die Perspektive westlicher Charaktere definiert zu bleiben.

Indem die afrikanische Bevölkerung nicht mehr auf die beiden Stereotype der Passivität und der primitiven Barbarei reduziert wird, durchbrechen diese Filme die alten Muster und geben dem Publikum ein differenzierteres Bild des Kontinents und seiner Bevölkerung.

## 8. Bibliografie

Daniel *Bernardi* (Hg.), *Filming difference. Actors, Directors, Producers, and Writers on Gender, Race and Sexuality in Film* (Austin 2009).

Daniel *Bernardi* (Hg.), *The birth of whiteness. Race and the Emergence of U.S. Cinema* (New Brunswick 1996).

Katja *Böhler*, Jürgen *Hoeren* (Hg.), *Afrika. Mythos und Zukunft* (Freiburg, Basel, Wien 2003).

Peter *Bürger*, *Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart 2007).

Werner *Faulstich*, *Grundkurs Filmanalyse* (Paderborn 2008).

Rasmus *Greiner*, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien-Zentralafrika-Irak-Afgahnistan* (Marburg 2012).

Livia *Grestenberger*, *Die Beeinflussung des kollektiven Gedächtnisses durch Spielfilme. Am Beispiel der US-amerikanischen Kriegsfilme* (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2013).

Wilhelm *Kempf*, Irena *Schmidt-Regener* (Hg.), *Krieg, Nationalismus, Rassismus und die Medien* (Münster 1998).

Thomas *Klein*, u.a. (Hg.), *Filmgenres: Kriegsfilm* (Stuttgart 2006).

Neil *Lazarus*, *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World* (Cambridge 1999).

Gerhard *Paul*, *Bilder des Krieges-Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges* (Paderborn 2004).

Gerhard *Paul*, BilderMacht. Studien zur Visual history des 20. und 21. Jahrhunderts (Göttingen 2013).

Gerhard *Paul*, Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen in: Bernd *Chiari* (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (München 2003), 3-76.

Gerhard *Paul* (Hg.), Visual history. Ein Studienbuch (Göttingen 2006).

James W. *Pennebaker* (Hg.), Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives (Hove 2008).

Harald *Pichlhöfer*, Typisch Afrika. Über die Interpretation von Afrikabildern. Eine semiotische Studie (Wien 1999).

Bianca *Raabe*, Filmkriege? Visualisierungsformen gewaltsamer Konflikte (Marburg 2009).

David L. *Robb*, Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies (New York 2004).

Michael *Strübel* (Hg.), Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse (Opladen 2002).

Lawrence H. *Suid*, Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film (Lexington 2002).

Paul *Virilio*, Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung (Frankfurt am Main 1989).

Robert J.C. *Young*, Postcolonialism. A very short introduction

## 9. Filmografie

*Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Senator Film 2002; (Orig. *Black Hawk Down*, USA 2001).

*Blood Diamond*, Regie: Edward Zwick, DVD-Video, Warner Home Video 2007; (Orig. *Blood Diamond*, USA 2006).

*Hotel Ruanda*, Regie: Terry George, DVD-Video, Universum Film GmbH. 2005; (Orig. *Hotel Rwanda*, USA/GB 2004).

*Lord of War - Händler des Todes*, Regie: Andrew Niccol, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006; (Orig. *Lord of War*, USA 2005).

*Tränen der Sonne*, Regie: Antoine Fuqua, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment 2009; (Orig. *Tears of the Sun*, USA 2003).





## Anhang

### Abstract (Deutsch):

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht die Reproduktion ethnischer Stereotype in neuen US-amerikanischen Kriegsfilmen. Dazu werden fünf Filmbeispiele herangezogen, die alle im Zeitraum zwischen 2001 und 2006 entstanden sind und reale historische Kriegsschauplätze in Zentralafrika thematisieren (*Black Hawk Down*, *Tears of the Sun*, *Hotel Rwanda*, *Lord of War*, *Blood Diamond*). Die ausgewählten Filme sind nicht repräsentativ für Kriegsfilme mit dem Schauplatz Afrika, sondern sollen als Beispiel dafür fungieren.

Ein besonderes Augenmerk gilt der Darstellung der AfrikanerInnen und den Rollen, die ihnen in den jeweiligen Kriegssituationen zugeschrieben werden: Helden, Täter oder Opfer. Weiters wird die Rolle des Westens in den afrikanischen Kriegsschauplätzen analysiert und den Charakteren, durch die dieser repräsentiert wird. Dabei wird festgestellt, inwiefern der Stereotyp der „weißen Helden“ als Retter in der afrikanischen „Wildnis“ noch zutrifft.

Abschließend werden die fünf Filme und deren Vorgehensweisen in der Repräsentation der Kriegsschauplätze sowie der erwähnten Rollenmuster, miteinander verglichen.

Die theoretische Grundlage bildet einerseits ein Abriss über die Konstruktion von Helden- und Feindbildern in US-amerikanischen Kriegsfilmen in den letzten 70 Jahren und andererseits deren Funktion für die Aufarbeitung der eigenen Geschichte und Politik.

Des Weiteren werden Stereotype über Afrika und die afrikanische Bevölkerung von ihrer Entstehung in der Kolonialzeit bis zum Postkolonialismus untersucht. Auch deren Reproduktion im Spielfilm seit dem beginnenden 20. Jahrhundert wird berücksichtigt.

Dies ist vor allem relevant für die Thematik in Bezug auf die Veränderung und Kontinuitäten von Stereotypen und deren Funktionen in westlichen Gesellschaften.

### Abstract (English):

This thesis analyses the reproduction of ethnic stereotypes in recent US-American war movies. Five movies were selected for this purpose, all of which were produced between the years 2001 and 2006 and are set during real historic wars in Central Africa (*Black Hawk Down*, *Tears of the Sun*, *Hotel Rwanda*, *Lord of War*, *Blood Diamond*).

The selected movies are not supposed to be representative of war movies that take place in Africa; they are only examples of such films.

An important aspect of this thesis is the portrayal of Africans in these movies and the roles they are playing in the depicted war zones: heroes, villains or victims. The role of the Western world in those war zones will also be analysed, mainly by deconstructing the Western characters in the movies. The aim of this analysis is to clarify if the stereotype of the “white heroes” who act as the saviours of the African “savages” is still reproduced.

Finally, all five movies are compared to each other. This will show their different approaches in portraying the aforementioned war zones and role allocations.

The theoretical backdrop for this thesis is a survey of the construction of enemies and heroes in US-American war movies of the last 70 years as well as their role in the refurbishment of history and politics. Moreover, I provide an analysis of the construction of stereotypes about Africa and Africans from the colonial era to postcolonialism. This discussion also makes reference to the reproduction of these stereotypes in popular movies since the early 20<sup>th</sup> century.

This is relevant to the subject matter with respect to the changes in and continuity of ethnic stereotypes and their function in Western societies.

## Lebenslauf

Name: Livia Grestenberger

Schulausbildung: 1998 - 2006: AHS Laaer-Berg-Straße, Neusprachlicher Zweig  
Matura im Juni 2006

Seit Wintersemester 2006: Diplomstudium Geschichte an der Universität Wien  
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an  
der Universität Wien.

April 2013: Abschluss des Diplomstudium Geschichte mit dem Titel Magistra der  
Philosophie.

Dezember 2010: Certificate of Proficiency in English; ESOL Examinations, University of  
Cambridge