



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Was macht einen (amerikanischen) Helden aus?

Eine systematische Analyse und kritische Gegenüberstellung
der Heldendarstellung(en) in *Captain America: The First
Avenger* und *Flags of Our Fathers*

verfasst von / submitted by

Ekaterina Neleman

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 344 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium, UF Englisch, UF Ge-
schichte, Sozialkunde und Politische
Bildung

Betreut von / Supervisor:

Dr.ⁱⁿ Karin Moser

Danksagung

Es braucht nicht viel, um ein Alltagsheld zu sein. Es braucht weder einen Widersacher, der auf die Weltherrschaft aus ist, auch eine geheime Doppelidentität versteckt hinter einem aufwendigen Kostüm mit Maske und Cape wird nicht benötigt. In den meisten Fällen reicht schon eine helfende Hand als heldenhafte Tat aus.

Die vorliegende Arbeit wäre ohne eine Vielzahl solcher helfenden Hände nicht zustande gekommen. Denen ist diese Danksagung gewidmet.

Ein großer Dank gilt meiner Betreuerin Dr.ⁱⁿ Karin Moser, ohne deren Bereitschaft, die Betreuung dieser Arbeit in einer für mich schwierigen Zeit zu übernehmen und deren Rat und Verbesserungsvorschläge hätte ich diese Arbeit nicht fertigstellen können.

Ein großes Danke auch an meine Eltern. Danke Papa, dass du immer ein offenes Ohr für meine Ideen gehabt hast und dir zahlreiche Versionen dieser Arbeit durchgelesen hast. Danke Mama, dass du mich nicht aufgeben hast lassen und mich zum Weitermachen motiviert hast, als ich kurz davor war, alles hinzuschmeißen.

Danke auch an meine beste Freundin Schilan. Danke, dass du mir für den Endspurt nicht nur einen ruhigen Ort zum Schreiben zur Verfügung gestellt hast, sondern auch darauf aufgepasst hast, dass ich mich nicht ständig von YouTube und Co. zum Prokrastinieren verleiten lasse.

Und zu guter Letzt – weil das Beste kommt ja bekanntlich immer zum Schluss – ein großes Dankeschön an MinMin. Danke, dass du bei jedem Moment dieser langen Diplomarbeitsreise dabei warst und mir in so mancher langen Schreibnacht gemeinsam mit einer Armee von Teetassen still Gesellschaft geleistet hast.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Was macht einen Helden aus?	4
2.1. Stand der Heldenforschung	5
2.2. „Der Held“ – Versuch einer Begriffsdefinition	14
2.3. Heldentum und die heldenhafte Tat.....	19
2.4. Der Held und die Gesellschaft.....	23
2.5. Heldenarten	27
2.5.1. Der heldenhafte Soldat	27
2.5.2. Der Superheld	32
2.5.3. Der amerikanische Held – Ein kurzer historischer Überblick.....	35
3. Methode: Systematische Filmanalyse	41
4. Analyse der Heldendarstellung in <i>Captain America: The First Avenger</i>	43
4.1. Über den Film.....	43
4.1.1. Geschichtlicher Hintergrund.....	43
4.1.2. Filmproduktion.....	44
4.1.3. Rezeption	47
4.2. Held-sein in <i>Captain America: The First Avenger</i>	50
4.3. Heldentum und Männlichkeit	52
4.4. Rolle der Frauen.....	56
4.5. Ein inklusives Militär	59
5. Analyse der Heldendarstellung in <i>Flags of Our Fathers</i>	67
5.1. Über den Film.....	67
5.1.1. Geschichtlicher Hintergrund.....	67
5.1.2. Filmproduktion.....	68
5.1.3. Rezeption	71
5.2. Held-sein in <i>Flags of Our Fathers</i>	77

5.3. Darstellungen von Männlichkeit.....	82
5.4. Rolle der Frauen.....	86
5.5. Ira Hayes: Ein amerikanischer Ureinwohner beim Militär	88
5.6. Sinnstiftungsfunktion der Heldendarstellung	97
6. Gegenüberstellung und Diskussion	98
6.1. Rolle der Narrationstechnik	98
6.2. Heldencharaktere: Das Zusammenspiel von Aussehen und Taten.....	99
6.3. Frauen in der Heldendarstellung	101
6.4. Vielfältiges und inklusives Amerika.....	101
7. Conclusio	103
8. Quellen und Literaturverzeichnis	107
8.1. Filme und Serien	107
8.2. Video	107
8.3. Internetseiten.....	107
8.4. Edierte Quellen und Literatur.....	112
9. Abstract.....	117

1. Einleitung

Where have all the **good men** gone and where are all the **gods**?
Where's the **streetwise Hercules** to **fight the rising odds**?
Isn't there a **white knight** upon a fiery steed?
Late at night I toss and turn, and I dream of what I need
I need a hero
I'm holding out for a hero 'till the end of the night
He's gotta be **strong**, and he's gotta be **fast**
And he's gotta be **fresh from the fight**
I need a hero
I'm holding out for a hero 'till the morning light
He's gotta be sure, and it's gotta be soon
And he's gotta be **larger than life**¹

Verse 1 & Chorus von Bonnie Tylers *Holding Out for a Hero*
(meine Hervorhebungen)

Wie stellen wir uns Helden vor? Welche Faktoren beeinflussen unsere kollektive, sowie individuelle Vorstellung von Helden? Die meisten von uns haben bestimmt eine vage Vorstellung davon, wie ein Held typischerweise auszusehen hat. Möglicherweise entsprechen einige dieser Imaginationen jenen die Bonnie Tyler in ihrem Lied *Holding Out for a Hero* in Bezug auf „ihren idealen Helden“ beschreibt. Vielleicht stellen wir uns nach längerem Überlegen einen Helden aber auch ganz anders vor. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zeigt sich jedoch, dass sich „ein Held“ nicht leicht definieren lässt und die Zuschreibung des Helden-Labels von vielen verschiedenen Faktoren abhängt.

Mein persönliches Interesse an diesem Forschungsfeld konzentriert sich auf die Darstellung von Helden in amerikanischen Spielfilmen, insbesondere auf deren Darstellung in Filmen deren Handlung während der Zeit des Zweiten Weltkriegs spielt. Lange Zeit war meine Vorstellung von einem „idealen amerikanischen Kriegshelden“ geprägt durch Filme, in welchen amerikanische Soldaten durch ihren schieren Durchhaltewillen und den Glauben an die Werte Amerikas (allen voran jene der Unabhängigkeit, Freiheit und Gleichheit) nach verlustreichen Kämpfen dennoch siegreich und stolz heimkehren. Daher stellte *Flags of Our Fathers* – als ich ihn mit 16 Jahren das erste Mal sah – einen Wendepunkt dar, weil er plötzlich eine andere Seite des amerikanischen Kriegshelden zeigte. Zudem gibt es zu diesem Streifen einen „Schwes-

¹ Tyler, Bonnie (Interpretin). 1984. *Holding Out for a Hero* . Geschrieben von Steinman, Jim, & Pitchford, Dean. <https://genius.com/Bonnie-tyler-holding-out-for-a-hero-lyrics> (Zugriff: 27.01.2020).

ternfilm“ (*Letters from Iwo Jima*), der die Kampfhandlungen aus der Sicht der japanischen Gegner zeigt – eine wahre Rarität in Bezug auf Kriegsfilm-Produktionen.

Des Weiteren werden wir seit 2008, als der erste *Iron Man* Film in den Kinos anlief, jedes Jahr mit neuen amerikanischen Superheldenfilmen konfrontiert. Der Superheldenfilm ist in den letzten Jahren nicht mehr aus dem Kino wegzudenken und zieht große Massen an Zuschauern an. Daher wollte ich mich in dieser Arbeit auch mit dem Phänomen des Superhelden auseinandersetzen. Mit „Captain America“ verfügt das Marvel Cinematic Universe (kurz: MCU) über einen Superhelden dessen Film während des Zweiten Weltkriegs spielt: Er ist ein Symbol für „den perfekten amerikanischen Soldaten“.

Es ist mir bewusst, dass die beiden Filme, *Flags of Our Fathers* und *Captain America: The First Avenger*, die ich für die vorliegende Arbeit analysieren will, auf den ersten Blick nicht unterschiedlicher sein können. Während der erste Film die Schlacht um Iwo Jima und deren Auswirkungen behandelt und zeitlich gesehen schon gegen Ende des Zweiten Weltkriegs spielt, so fokussiert sich die Handlung des zweiten Films zeitlich gesehen eher auf die (aus amerikanischer Perspektive) erste Hälfte des Krieges und den europäischen Kriegsschauplatz. Außerdem basiert *Flags of Our Fathers* auf einer wahren Geschichte, während *Captain America* die Entstehungsgeschichte eines fiktionalen Charakters wiedergibt. In der Gegenüberstellung der Heldendarstellung in den beiden Filmen werden sich daher grundlegende Unterschiede wiederfinden, aber es ist meine Annahme, dass die Gegenüberstellung auch interessante Gemeinsamkeiten ans Licht bringen wird.

Die vorliegende Arbeit befasst sich daher in einer analytischen Gegenüberstellung der Heldendarstellung der beiden Filme mit folgenden Fragen: Wie werden die Helden hinsichtlich ihrer körperlichen Merkmale und ihrer Verhaltensweisen inszeniert? Welche Interaktionen lassen sich zwischen dem Helden und seiner Umgebung (Gesellschaft) ausmachen?

Im zweiten Kapitel setze ich mich mit theoretischen Aspekten der Heldenkonstruktion und -darstellung auseinander. Hierfür beginne ich mit einem kurzen Überblick über den aktuellen Stand der Heldenforschung und deren Schwerpunktsetzungen, mit einem besonderen Fokus auf wissenschaftliche Arbeiten zum Thema „mediale Heldendarstellung“, bevor ich mich anschließend an einer eigenen Definition des Heldenbegriffs versuche. Auch widme ich mich Definitionskonzepten der Begriffe „Hel-

dentum“ und „heldenhafter Tat“. Anschließend stelle ich eine von George R. Gethals und Scott T. Allison (2012) vorgeschlagene Taxonomie verschiedener Heldentypen und deren sozialen Einfluss auf die Gesellschaft vor. Das Kapitel schließt mit der theoretischen Ausarbeitung dreier Heldentypisierungen, die in der späteren Analyse zur Anwendung kommen, ab.

Das dritte Kapitel erläutert die methodische Vorgehensweise (systematische Filmanalyse) und wirft zentrale Fragestellungen meiner Arbeit auf.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich schließlich eingehend mit der Analyse von *Captain America: The First Avenger*, das fünfte Kapitel mit der Analyse von *Flags of our Fathers*. Die Analyse umfasst eine Auseinandersetzung mit dem historischen Hintergrund der Filmprojekte und deren kritischer Rezeption. Anschließend werden die Themenfelder „Held-sein“, „Männlichkeit“, „Rolle der Frauen“, „Rolle Nicht-weißer Helden“ und „religiöse Aspekte“ in den Fokus genommen.

Basierend auf den Ergebnissen der beiden Einzelanalysen folgt dann, im sechsten Kapitel, die Gegenüberstellung der beiden Filme, sowie eine kurze Diskussion der Ergebnisse.

2. Was macht einen Helden aus?

Wie wird jemand zum Helden?² Welche Qualitäten muss ein Mensch besitzen um als Held angesehen zu werden? Und wie werden Helden typischerweise dargestellt? All dies sind Fragen, die auf den ersten Blick vielleicht einfach zu beantworten scheinen, aber bei genauerer Betrachtung von komplexer Natur sind.

So könnte man beispielsweise die erste Frage wie folgt beantworten: In dem man eine heldenhafte Tat vollbringt. Doch was genau ist eine heldenhafte Tat? Die meisten Menschen würden zustimmen, dass die Rettung eines Kindes aus einem brennenden Haus durch einen Feuerwehrmann eine heldenhafte Tat darstellt, obwohl der Feuerwehrmann eigentlich „nur“ seiner Arbeit nachgeht. Betrachten wir ein anderes Beispiel aus der jüngeren Geschichte: das Tragen eines Mund-Nasen-Schutzes während einer globalen Pandemie. Die Träger und Trägerinnen helfen mit der aktiven Benutzung eines solchen Schutzes die Ausbreitung einer gefährlichen Krankheit zu verringern, indem sie ihren eigenen Komfort dem Allgemeinwohl der Gesellschaft nachstellen.³ Dieses Beispiel verdeutlicht auch die Idee, dass jeder und jede dazu im Stande ist ein Held oder eine Heldin zu sein – eine Idee die von Zeno E. Franco und Philip G. Zimbardo als Banalität des Heldentums⁴ bezeichnet wird und auf welche ich in Kapitel 2.3. noch etwas genauer zu sprechen kommen werde.

Dies bringt uns zu der zweiten eingangs angeführten Frage: Welche Qualitäten muss ein Mensch besitzen, um als Held angesehen werden zu können? Hilfsbereitschaft und persönliche Aufopferung scheinen solche Qualitäten zu sein. Doch welche anderen Eigenschaften wären noch anzuführen? Denken wir nur an die Darstellung von heldenhaften Figuren in der Geschichte, Literatur und im Film. Martin Luther King, der sich aktiv und lautstark im Rahmen des *Civil Rights Movements* für die Bürgerrechte der Afro-Amerikaner in einem von Rassentrennung stark geprägten Amerika der 1950er- und 1960er-Jahre einsetzte. Oder die fiktive Figur des Harry Potter, der Junge mit einer blitzförmigen Narbe auf der Stirn, der tapfer gegen einen der mäch-

² Aus Gründen der besseren Leserlichkeit werde ich in dieser Arbeit davon absehen die Begriffe „Held“, „Helden“ und „Heldentum“ zu gendern, es sei denn ich beziehe mich spezifisch auf die Darstellung einer weiblichen Person. Dass die oben angeführten Begriffe oft mit Motiven und Themen der „Männlichkeit“ in Zusammenhang gebracht werden und größtenteils auf ersten Abruf männliche Personen als Beispiexemplar ins Gedächtnis rufen, wird noch eingehender thematisiert werden.

³ Die Heldenidee wurde aktiv für das Werben bezüglich des Maskentragens während der Covid-19-Pandemie verwendet, beispielsweise zu erkennen an dem Hashtag #keinheldohnemaske. Siehe dazu: „#keinheldohnemaske“. <https://keinheldohnemaske.com/> (Zugriff: 31.08.2020).

⁴ Siehe dazu: Franco, Zeno, & Zimbardo, Philip. 2006. „The banality of heroism“. *Greater Good* Fall/Winter, S. 30-35.

tigsten bösen Zauberer antritt und diesen besiegt. Oder die fiktive Heldin Katniss Everdeen aus der dystopischen Trilogie *Die Tribute von Panem*, die sich plötzlich als Symbol einer nationsübergreifenden Rebellion gegen ein oppressives Regime wiederfindet. All diese Personen haben gemeinsam, dass sie Mut und Courage in ihrem Kampf gegen ihre Gegner unter Beweis stellen — zwei Eigenschaften, welche ebenfalls oft mit der Idee von „Heldentum“ in Verbindung gebracht werden.

Die dritte und letzte eingangsgestellte Frage, welche die Darstellung von Heldenfiguren thematisiert, scheint am schwersten beantwortbar zu sein, da es stark davon abhängt, welche Art der medialen Darstellung gewählt wird.

In diesem Kapitel möchte ich daher verschiedene Aspekte des Heldenkonzepts aufzeigen und die breitgefächerten Forschungsinteressen und -zugänge darlegen. Danach werde ich auf den Begriff „Held“ und dessen Ursprung sowie auf diverse Definitionsschwierigkeiten eingehen. Im nächsten Schritt beschäftige ich mich dann mit der konzeptionellen Konstruktion von „Heldentum“ und von „heldenhaften Taten“. Schließlich widme ich mich der Wechselwirkung, die Heldenfiguren und Gesellschaften aufeinander ausüben. Drei Heldentypen – „heldenhafter Soldat“, „Superheld“ und „amerikanischer Held“ – werde ich abschließend näher skizzieren.

2.1. Stand der Heldenforschung

Der einleitende Exkurs sollte die Schwierigkeit der Definition von „Held“, „heldenhafter Tat“ und „Heldentum“ offenlegen. Diese Problematik spiegelt sich stark in der wissenschaftlichen Literatur zum Themenbereich „Heldenforschung“ wider.⁵ Innerhalb der soziologischen Heldenforschung bietet Kristian Frisk einen guten ersten Überblick über die Breite und Vielschichtigkeit dieses Themenbereichs, sowie eine einfache Kategorisierung der unterschiedlichen Forschungsinteressen. Er unterscheidet dabei vier wissenschaftliche Perspektiven, welche sich durch ihren analytischen und konzeptionellen Fokus voneinander unterscheiden und so die vorhandene soziologische Wissenschaftsliteratur über Helden in vier Kategorien einteilt: „the study of *great men*; *hero stories*; *heroic actions*; and *hero institutions*“⁶ (siehe Tabelle 1). Während

⁵ Vgl. beispielsweise: Frisk, Kristian. 2019. „What makes a hero? Theorizing the social structuring of heroism“. *Sociology* 53(1), S. 87-103.; Franco, Zeno E.; Allison, Scott T.; Kinsella, Elaine L.; Kohen, Ari; Langdon, Matt, & Zimbardo, Philip G. 2018. „Heroism research: A review of theories, methods, challenges, and trends“. *Journal of Humanistic Psychology* 58(4), S. 382-396.

⁶ Frisk. 2019. „What makes a hero?“, S.89 (Italics aus dem Original übernommen).

die Erforschung „Großer Männer“⁷ und heroischer Taten heldenhafte Individuen in den Mittelpunkt rückt, beschäftigt sich die Erforschung von Heldengeschichten⁸ und Heldeninstitutionen vorrangig mit internen und / oder externen Strukturen des Heldendiskurses.⁹ Des Weiteren führt Frisk an, dass die unterschiedlichen analytischen Zugänge auf multidimensionale Merkmale verweisen, beispielsweise auf sozialpsychologische, kulturelle / ideelle und sozialpolitische Komponenten. Die unterschiedlichen konzeptionellen Denkansätze verweisen darauf, welche Subjekte und Objekte im Laufe der Zeit überhaupt in Erwägung gezogen wurden. So war die soziologische Heldenforschung zu Beginn stark von einer exklusiven Herangehensweise gekennzeichnet, welche sich vornehmlich der Studie „Großer Männer“ und der Aufarbeitung von „Heldengeschichten“ widmete. Doch um die 1950er-Jahre herum gewann eine mehr inklusiv geleitete Herangehensweise an Popularität, welche sich mehr dem Studium „heroischer Taten“¹⁰ und dem Studium von „Heldeninstitutionen“¹¹ zuwandte. Durch diese inklusivere Herangehensweise konnte der Heldenbegriff von seiner exklusiven Assoziation mit „Großen Männern“ losgelöst werden und erlaubt nun ein breiteres Betrachtungsspektrum an Personen.¹²

⁷ Vgl. beispielsweise: Carlyle, Thomas. 2001 [1841]. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. London: Electric Book.

⁸ Eines der bekanntesten Werke der Heldenforschung, nämlich Joseph Campbells *The Hero with a thousand faces*, in dem Campbell beispielsweise das berühmte Schema der monomythischen Heldenreise herausarbeitet, fällt in diese Kategorie. Siehe dazu: Campbell, Joseph. 2004 [1949]. *The hero with a thousand faces*. Princeton, NJ: Princeton UP.

⁹ Frisk. 2019. „What makes a hero?“, S. 89.

¹⁰ Vgl. beispielsweise: Franco, Zeno E.; Blau, Kathy, & Zimbardo, Philip G. 2011. „Heroism: A conceptual analysis and differentiation between heroic action and altruism“. *Review of General Psychology* 15(2), 99-113.; Franco, Zeno, & Zimbardo, Philip. 2006. „The banality of heroism“. *Greater Good Fall/Winter*, 30-35.; Smyth, Bryan. 2017. „Hero versus saint: Considerations from the phenomenology of embodiment“. *Journal of Humanistic Psychology* 58(5), 479-500.

¹¹ Vgl. beispielsweise: Goethals, George R., & Allison, Scott T. 2012. „Making heroes: The construction of courage, competence, and virtue“. In: Olson, J.M., & Zanna, M.P. (eds.). *Advances in Experimental Social Psychology*. Vol. 46. San Diego, CA: Elsevier, S. 183-235.; Kinsella, Elaine L.; Ritchie, Timothy D., & Igou, Eric R. 2015. „Zeroing in on heroes: A prototype analysis of hero features“. *Journal of Personality and Social Psychology* 108(1), S. 114-127.; Rankin, Lindsay E., & Eagly, Alice H. 2008. „Is his heroism hailed and hers hidden? Women, men, and the social construction of heroism“. *Psychology of Women Quarterly* 32, S. 414-422.

¹² Frisk. 2019. „What makes a hero?“, S. 89-90.

Tabelle 1: Eine idealtypologische Darstellung der vier unterschiedlichen Bereiche der Heldenforschung¹³

Analytischer Fokus/ Konzeptioneller Denkansatz	exklusiv	inklusiv
Individuen	<p>1. „Große Männer“</p> <p><i>Untersuchungsobjekt:</i> Das Leben und die Charakteristiken signifikanter historischer Persönlichkeiten</p> <p><i>Theorie:</i> Die unterwürfige Dimension der Heldenverehrung; die revolutionierende; aber kurzlebige Kraft des Charismas des Helden; die sozialen Voraussetzungen für die Entwicklung großer Männer; die symbolischen und kohäsiven Dimensionen der Heldenverehrung</p>	<p>3. Heroische Taten</p> <p><i>Untersuchungsobjekt:</i> Faktoren, die dazu beitragen, dass Personen heldenhaft agieren</p> <p><i>Theorie:</i> Die gemeinsamen personologischen Eigenschaften von Helden; Motivationen; die Banalität des Heldentums; die Bedeutsamkeit der Sozialisation und emotionalen Kultur, Gruppenzusammengehörigkeit und soziales Kapital</p>
Strukturen	<p>2. Heldengeschichten</p> <p><i>Untersuchungsobjekt:</i> Narrative Strukturen in Mythologie und Fiktion</p> <p><i>Theorie:</i> Gemeinsame interkulturelle Eigenschaften/Charakteristiken von Heldengeschichten; die Entstehung/Entwicklung heroischer Figuren als Ausdruck/Folge historisch spezifischer Konflikte</p>	<p>4. Heldeninstitutionen</p> <p><i>Untersuchungsobjekt:</i> Funktion von Helden-Systemen und die soziale Konstruktion von Heldentum</p> <p><i>Theorie:</i> Die moralische Grammatik heroischer Typen; die existentielle Funktion kultureller Heldensysteme; die Tauschwirtschaft des heroischen Status; die reziproke Formation von Heldentum, kollektiver Identität und Macht</p>

Beim Forschungsstand möchte ich mich allerdings mehr auf die wissenschaftliche Literatur im Bereich der medialen Heldenforschung fokussieren, da diese Arbeit in denselben Themenbereich fällt. Da im Bereich der medialen Heldenforschung sehr viel Literatur vorhanden ist, möchte ich den folgenden Überblick vor allem auf jene

¹³ Vereinfachte Version von Frisks Originaltabelle, siehe ebd., S. 89.

Literatur, die sich mit US-amerikanischen Heldendarstellungen auseinandersetzt, beschränken.

Wie schon erwähnt sind die Forschungsinteressen innerhalb der medialen Heldenforschung vielfältig, so wie beispielsweise die Thematik der verschiedenen kulturellen Interpretationen von Heldenfiguren. So beschäftigt sich der von Barbara Korte, Simon Wendt und Nicole Falkenhayner herausgegebene Sammelband *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture* etwa mit dem Thema der Übersetzung und Übertragung von populären Heldenfiguren und Heldenkonzepten zwischen verschiedenen Kulturen. Die Aufsätze in dem Buch behandeln dabei eine Vielzahl an Themen, unter anderem die Vermächtnisse und Auswirkungen von Kolonialismus und Imperialismus auf unsere zeitgenössische globalisierte Kultur, aber auch wie populäre amerikanische Heldenbilder außerhalb der Vereinigten Staaten rezipiert und teilweise an lokale Heldeninterpretationen angepasst werden.¹⁴ Verschiedene Heldeninterpretationen beziehungsweise Interpretationen von Heldentum werden auch von James E. Mueller und Koji Fuse in ihrem gemeinsamen Essay über die beiden Filme *Flags of Our Fathers* und *Letters from Iwo Jima* besprochen – hier liegt der Fokus aber mehr auf spezifischen US-amerikanischen Heldenkonzepten, die sich in beiden Filmen finden lassen.¹⁵ Ein weiteres Werk, das in den Bereich der kulturellen Interpretation fällt, ist der von Antony Augoustakis und Stacie Raucci herausgegebene Sammelband *Epic Heroes*, indem verschiedene Beiträge untersuchen, wie und für welche Zwecke antike Helden- und Antiheldenfiguren für das 21. Jahrhundert neuinterpretiert werden.¹⁶

Das Thema Kriegshelden, beziehungsweise Soldaten als Helden, lässt sich ebenfalls in der medialen Heldenforschung wiederfinden. So bespricht Stefan Piasecki in seinem Aufsatz *Moderne Kriegshelden* den Einfluss moderner Medien (insbesondere von Filmen und Computer- bzw. Videospiele) auf unsere Heldenwahrnehmung und wie diese dazu beitragen, Stereotypen und spezifische Heldenbilder von militäri-

¹⁴ Korte, Barbara; Wendt, Simon, & Falkenhayner, Nicole (eds.). 2019. *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture*. New York, NY: Routledge.

¹⁵ Mueller, James E., & Fuse, Koji. 2009. „Created heroes, humanized soldiers, and superior Western values: Fantasy theme analysis of *Flags of our Fathers* and *Letters from Iwo Jima*“. In: Haridakis, Paul M.; Hugenberg, Barbara S., & Wearden, Stanley T. (eds.). *War and the media: Essays on news reporting, propaganda and popular culture*. Jefferson, NC: McFarland, S. 41-56..

¹⁶ Augoustakis, Antony, & Raucci, Stacie (eds.). 2018. *Epic Heroes on Screen*. Edinburgh: Edinburgh UP.

schen Helden weiter aufrechtzuerhalten.¹⁷ Während Piasecki mehr Fokus auf die Auswirkungen der medialen Heldendarstellung legt, setzt sich Gavin Davie in seiner Arbeit *The Hero Soldier* damit auseinander, wie man den Begriff des heldenhaften Soldaten überhaupt definieren kann und wie sich diese Definition auf die verschiedenen Darstellungen von Soldaten in unterschiedlichen amerikanischen Kriegsfilm umlegen lässt.¹⁸ Einen weiteren interessanten Beitrag zur Thematik der filmischen Kriegshelden bietet Wesley J. O'Brien, welcher in seinem Aufsatz die Redefinition des amerikanischen Helden und Heldentums zu Beginn des 21. Jahrhunderts anhand verschiedener Kriegsfilme untersucht. Dabei geht er der Frage nach, inwiefern die Figur des moralisch guten amerikanischen Soldaten, wie er in den klassischen Hollywoodkriegsfilm der 1940er- und 1950er- Jahre zu finden ist, sich im Laufe der Zeit verändert hat und worauf die Veränderungen zurückzuführen sind.¹⁹

Ein weiterer großer Pool an wissenschaftlicher Literatur zum Thema mediale Helden beschäftigt sich mit der Thematik der Superhelden. Peter Coogans Buch *Superhero: The Secret Origin of a Genre* bietet hierbei einen guten Startpunkt. Coogan beschreibt darin nicht nur die Ursprünge des amerikanischen Superheldengenres, sondern versucht auch zu definieren, was genau einen Superhelden ausmacht. Er bespricht unterschiedliche Genrekonventionen, wie beispielsweise die unterschiedlichen Beziehungen zwischen Superhelden und ihren Gegenspielern, und umreißt die verschiedenen historischen „Epochen“ des Genres.²⁰ Während Coogan mehr damit beschäftigt ist das Genre und die Superheldenfigur klar zu definieren, beschäftigen sich die Aufsätze im von Richard J. Gray II und Betty Kaklamanidou herausgegebenen Sammelband *The 21st Century Superhero* mit unterschiedlichen Fragestellungen bezüglich Globalisierung, Gender und Genre. Dabei untersuchen die Autoren unterschiedliche amerikanische Superheldenfilme sowie TV-Serien und hinterfragen, wie die darin präsentierten Superheldennarrative die wichtigsten soziopolitischen Themen des neuen Millenniums aufarbeiten und mit ihnen interagieren.²¹ Ähnlichen

¹⁷ Piasecki, Stefan. 2019. „Moderne Kriegshelden: Kritik an einem Pop-Phänomen“. *Communicatio Socialis* 52(3), S. 284-297.

¹⁸ Davie, Gavin. 2011. „The hero soldier: Portrayals of soldiers in war films“. MA Thesis, Department of Mass Communications, University of South Florida.

¹⁹ O'Brien, Wesley J. 2009. „Ghosts of Vietnam: Filmic Representations of Unconsumed American Heroism in the Beginning of the Twenty-First Century. In: Haridakis, Paul M.; Hugenberg, Barbara S., & Wearden, Stanley T. (eds.). *War and the media: Essays on news reporting, propaganda and popular culture*. Jefferson, NC: McFarland, S. 57-74.

²⁰ Coogan, Peter. 2006. *Superhero: The secret origin of a genre*. Austin, TX: MonkeyBrain Books.

²¹ Gray, Richard J., II & Kaklamanidou, Betty (eds.). 2011. *21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Jefferson, NC: McFarland.

Fragen zur Rolle und Bedeutung von filmischen Superhelden im 21. Jahrhundert geht Terence McSweeney in seinem Buch *Avengers Assemble!* nach, wobei sich McSweeney jedoch in seinem Forschungsinteresse auf die Heldendarstellungen innerhalb des Marvel Cinematic Universe konzentriert.²²

Des Weiteren findet man in wissenschaftlichen Besprechungen bezüglich medialer Heldendarstellung sehr oft das Thema Männlichkeit²³ wieder. Hier gibt es dann verschiedene Fokussierungen, wie beispielsweise auf nationale Männlichkeitsbilder. So bespricht Katrin Berkenkamp in ihrem Buch *Die Konstruktion und Demontage des amerikanischen Helden* verschiedene Männlichkeitsentwürfe innerhalb des amerikanischen Westerngenres und verfolgt die historischen und kulturellen Entwicklungen

²² McSweeney, Terence. 2018. *Avengers Assemble! Critical perspectives on the Marvel Cinematic Universe*. New York, NY: Wallflower.

²³ Allgemein sei an dieser Stelle Männlichkeit, sowie auch Weiblichkeit, als ein soziales Konstrukt definiert, welches geschlechterspezifische Regeln bezüglich des physischen Aussehens, aber vor allem bezüglich akzeptablen Verhaltens festlegt. Kimmel definiert die beide Begriffe Männlichkeit und Weiblichkeit wie folgt: „Masculinities and femininities [Anmerkung: Hier wird der Plural verwendet, da es wie schon erwähnt verschiedene Arten von Männlichkeit und Weiblichkeit gibt.] refer to the social roles, behaviors, and meanings prescribed for men and women in any given society at any one time. As such, they emphasize gender, not biological sex, and the diversity of identities among different groups of women and men. Although we experience gender to be an internal facet of identity, masculinities and femininities are produced within the institutions of society and through our daily interactions“. Siehe: Kimmel, Michael. 2001. „Masculinities and Femininities“. In: Smelser, Neil J. & Baltes, Paul B. (eds.). *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Oxford: Pergamon, S. 9318. Wie schon angemerkt, gibt es verschiedene Arten von Männlichkeit und Weiblichkeit. Elizabeth Nagel, Rachel Kalish und Michael Kimmel gehen auf diese näher in ihrem Beitrag *Scripts of Masculinity* ein. Da sich die kulturellen Narrative (sogenannte „Scripts“), denen diese Männlichkeitsvorstellungen entstammten, nicht nur im Laufe der Zeit verändern, sondern sich auch verschiedenen geographischen Regionen, Kulturen und sozioökonomischen Klassen anpassen, gibt es viele verschiedene Arten von Männlichkeit, beziehungsweise verschiedene Männlichkeitsskripte. Allerdings gibt es einige Elemente, welche mit dem Begriff der hegemonialen Männlichkeit in Verbindung gebracht werden, welche in ihrer Assoziation mit Männlichkeit fast unverändert bleiben. Siehe: Nagel, Elizabeth; Kalish, Rachel, & Kimmel, Michael. 2015. „Masculinity, Scripts of“. In: Wright, James D. (ed.). *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. London: Elsevier, S. 687. Bei der hegemonialen Männlichkeit geht es vor allem darum, welche Eigenschaften ein Mann besitzen muss um innerhalb seiner Gesellschaft eine dominante Position gegenüber Frauen, aber auch anderen Männern, einnehmen zu können und was ihn zu dieser dominanten Position berechtigt. Siehe: „Hegemoniale Männlichkeit“. *Wikipedia*. 21 Dez 2020; https://de.wikipedia.org/wiki/Hegemoniale_M%C3%A4nnlichkeit (Zugriff: 5.01.2020). Wie zeitlich überdauernd Elemente hegemonialer Männlichkeit sind, zeigt sich besonders gut am Beispiel des folgenden Zitats von Erving Goffman bezüglich des idealen amerikanischen Mannes: „A young, married, white, urban, northern, heterosexual Protestant father of college education, fully employed, of good complexion, weight, and height, and a recent record in sports“. Siehe: Goffman, Erving. 1986 [1963]. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York, NY: Touchstone, S. 128. Die Betonung eines athletischen Körpers, körperlicher Stärke und einer guten Karriere lassen sich Nagel, Kalish und Kimmel zufolge noch heute in verschiedenen anderen Männlichkeitsskripten wiederfinden. Siehe: Nagel; Kalish, & Kimmel. 2015. „Masculinity, Scripts of“. S. 687. Neben der hegemonialen Männlichkeit ist für diese Arbeit auch noch eine andere Art von Männlichkeit bzw. ein anderes „Männlichkeitsskript“ interessant, nämlich jene der „soldatischen Männlichkeit“ (*soldierly masculinity*). Jon Robert Adams definiert „soldierly masculinity“ als ein „particular brand of traditional male function associated with heroism – courage, suppressed emotion, strength, and clearheaded decisiveness“. Siehe: Adams, Jon Robert. 2008. *Male armor: The soldier-hero in contemporary American culture*. Charlottesville: University of Virginia Press. S. 9.

dieser verschiedenen Entwürfe im Laufe der Zeit.²⁴ Immer wieder widmen sich die Forschungen dem physischen Aussehen des Heldencharakters. So bespricht Nancy Shui-Yen Cheng in ihrem Buch *Getriebene Melancholiker* wie männliche Heldenkörper in Hollywoodfilmen dargestellt werden und welche kulturellen Werte und Männlichkeitsideale sich anhand deren Inszenierungen herauslesen lassen.²⁵ Cheng konzentriert sich in ihrer Arbeit vor allem auf kulturelle Werte und Männlichkeitsbilder im Film, wobei sie speziell auf die Inszenierung von Actionfilmcharakteren, die von Sylvester Stallone und Arnold Schwarzenegger gespielt werden, eingeht. Aaron Taylor widmet sich in seinem Artikel *He's gotta be strong, and he's gotta be fast, and he's gotta be larger than life* der Inszenierung von Superheldenkörpern im Comicbuch.²⁶ Bei der Inszenierung von Superheldenkörpern spielt oft auch die Transformation des Heldencharakters von seiner zivilen Person zu seiner Superheldenpersönlichkeit eine zentrale Rolle und gibt Aufschluss über verschiedene Männlichkeitsideale. Man denke etwa an den stereotypen muskulösen Oberkörper bekannter Superheldencharaktere wie Superman, Batman, Spider-Man oder Captain America. Der Körper wird dabei oft durch ein enganliegendes Superheldenkostüm akzentuiert. Jeffrey A. Brown bietet in seinem Artikel *The Superhero Film Parody and Hegemonic Masculinity* interessante Einsichten in Hinblick auf die Beziehung zwischen verschiedenen Männlichkeitsbildern und der Transformation des Superheldenkörpers – insbesondere deren filmischen Inszenierung.²⁷ Friedrich Weltzien fokussiert sich in seinem Artikel *Masque-ulinites* mehr auf die Rolle des Superheldenkostüms.²⁸

Auch die Frage nach der Rolle und Darstellung von Frauen in Heldennarrativen wird in der Forschungsliteratur oft aufgegriffen. So befasst sich Cheng in ihrem Werk *Getriebene Melancholiker* nicht nur mit der Darstellung männlicher, sondern auch mit der Inszenierung weiblicher Heldenkörper im Hollywoodactionfilm. Auch untersucht sie, welche Eigenschaften und Handlungsmächte weiblichen Heldenfiguren zugesprochen werden.²⁹ Wim Tigges befasst sich mit einer ähnlichen Fragestellung in

²⁴ Berkenkamp, Katrin. 2004. *Die Konstruktion und Demontage des amerikanischen Helden: Männlichkeitsentwürfe in Westernliteratur und -film*. (2. Ausgabe). Stuttgart: ibidem.

²⁵ Cheng, Nancy Shui-Yen. 2009. *Getriebene Melancholiker: Helden – Körper – Action in Hollywood*. Frankfurt: Peter Lang.

²⁶ Taylor, Aaron. 2007. „He's gotta be strong, and he's gotta be fast, and he's gotta be larger than life: Investigation the engendered superhero body”. *Journal of Popular Culture* 40(2), S. 344-360.

²⁷ Brown, Jeffrey A. 2016. „The superhero film parody and hegemonic masculinity”. *Quarterly Review of Film and Video* 33(2), S. 131-150.

²⁸ Weltzien, Friedrich. 2005. „Masque-*ulinites*: Changing dress as a display of masculinity in the superhero genre”. *Fashion Theory* 9(2), S. 229-250.

²⁹ Cheng. 2009. *Getriebene Melancholiker*.

seinem Artikel *A Woman Like You?* und analysiert dabei unterschiedliche Heldinnenfiguren aus englischsprachigen TV-Serien. Tigges legt bei seiner Analyse den Fokus, wie sich die Idee von einer starken Heldenfrau mit Weiblichkeit vereinen lässt.³⁰ Julie O'Reilly greift indes in ihrem Artikel *The Wonder Woman precedent* die Thematik der Handlungsmacht auf und stellt fest, dass weibliche Helden über weniger Handlungsmacht verfügen als männliche Helden und sich für ihre Handlungen viel öfter rechtfertigen müssen. Außerdem haben die Heldinnen oft die Konsequenzen ihrer Handlungen zu tragen und werden bestraft. Männliche Helden können sich einer Strafe meist entziehen.³¹ Carol Stabile bespricht in ihrem Artikel *Sweetheart This Ain't Gender Studies* ebenfalls die Unterschiede in den Darstellungen und erlaubten Handlungen von männlichen und weiblichen Superhelden. Dabei konzentriert sich Stabile aber vor allem auf amerikanische Superheldendarstellungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, insbesondere nach den Ereignissen vom 11. September 2001. Auch stellt sie die Frage, wem die Rolle des Verteidigers und Beschützers innerhalb der Heldendarstellung überhaupt erlaubt ist – dem Mann, der Frau oder beiden?³²

Oft werden in den wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema „Helden“ die Themenfelder Sexismus,³³ Rassismus und ethnische Herkunft (vor allem im amerikanischen Kontext) aufgegriffen. Wem wird überhaupt zugestanden ein Held zu sein? Lima Sayed befasst sich in ihrem Buch *Weißer Helden im Film* mit dem sogenannten „White Savior Complex“. Dafür untersucht sie Heldendarstellungen in US-amerikanischen Dramafilmen der 2000er-Jahre und fokussiert sich besonders auf die Dynamik zwischen weißen und nicht-weißen Figuren und wie diese Dynamik mit US-amerikanischer Identitätskonstruktion zusammenhängt.³⁴ Gabriel Arnaldo Cruz wiederum analysiert in seiner Arbeit *Superheroes & Stereotypes* fünf verschiedene Cha-

³⁰ Tigges, Wim. 2017. „A woman like you? Emma Peel, Xena: Warrior Princess, and the empowerment of female heroes on the silver screen“. *Journal of Popular Culture* 50(1), S. 127-146.

³¹ O'Reilly, Julie D. 2005. „The Wonder Woman precedent: Female (super)heroism on trial“. *The Journal of American Culture* 28(3), S. 273-283.

³² Stabile, Carol A. 2009. „Sweetheart, this ain't gender studies: Sexism and superheroes“. *Communication and Critical/Cultural Studies* 6(1), S. 86-92.

³³ In seinem Überblick über die Forschungsliteratur in der soziologischen Heldenforschung führt Frisk unter anderem den maskulinen Charakter von Heldentum als einen Problembereich an. Dieser ist darin begründet, dass Heldentum ursprünglich oft mit physischer Stärke, Kriegsführung, langen Reisen und großen Errungenschaften in Politik, Theologie, Wissenschaft und Kunst verbunden wurde. Dies führte zur automatisierten Assoziation des Heldencharakters mit traditionellen männlichen Werten und Attributen (z.B. Konkurrenzdenken, Willensstärke und Risikobereitschaft) und hatte zur Folge, dass sich für lange Zeit das Forschungsinteresse auf männliche Subjekte und auf mit Männlichkeit verknüpfte Themenbereiche fokussierte. Siehe dazu: Frisk. 2019. „What makes a hero? Theorizing the social structuring of heroism“. S. 97.

³⁴ Sayed, Lima. 2019. *Weißer Helden im Film: Der „White Savior Complex“ – Rassismus und Weißsein im US-Kino der 2000er Jahre*. Bielefeld: transcript Verlag.

raktere aus Marvel-Comicbüchern, wobei er deren verschiedenen Inkarnationen in Comicbuch, Filmen und TV-Serien nachzeichnet. Cruz geht dabei der Frage nach, wie die unterschiedlichen Texte dazu beitragen, sozio-kulturelle Übereinkünfte in den Vereinigten Staaten bezüglich der Themen Race, Gender und sozialer Klasse zu verstärken, zu zersetzen und zu verändern.³⁵ Adilifu Nama befasst sich mit einer ähnlichen Fragestellung. Sie fokussiert sich in ihrem Buch *Super Black* aber in erster Linie auf die Bedeutung und Wirkungsmacht von schwarzen Superhelden innerhalb der amerikanischen Popkultur.³⁶

Das letzte Thema, welches in diesem kurzen Überblick über die wissenschaftliche Aufarbeitung medialer Heldendarstellungen angesprochen werden soll, steht mit religiösen Aspekten in Verbindung: Wozu brauchen wir überhaupt Helden? Viele uns heute bekannte (amerikanische) Superhelden sind von antiken Heldenmythen inspiriert. Die griechische, römische oder nordische Mythologie dienen oft als Vorbild. Marvels Heldenfigur des Thor basiert auf dem gleichnamigen nordischen Donnergott, DCs Wonder Woman erinnert an die Amazonen aus der griechischen Mythologie. Don LoCicero bietet diesbezüglich in seinem Buch *Superheroes and Gods* eine interessante Analyse, wobei er auf berühmte Heldencharaktere aus der Weltliteratur und auf Legenden aus verschiedenen Kulturen, geographischen Regionen und Zeitperioden eingeht. Er versucht, signifikante Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Heldencharakteren zu finden, dabei erkennt er Archetypen und Heldennarrative, welche kulturelle, geographische und zeitliche Grenzen überschreiten.³⁷ Laura D'Olimpio und Michael Levine setzen sich in ihrem Artikel *Reluctant Heroes and Itchy Capes* indes mit der Frage auseinander, wieso wir uns gerne heroischen Narrativen zuwenden. Dabei gehen sie vor allem auf den Boom von Superheldenfilmen in den letzten Jahren ein und merken an, dass wir in unserer Zuwendung zu solchen Narrativen nicht nur kurzweiligen Eskapismus suchen, sondern in politisch und wirtschaftlich schwierigen Zeiten auch versuchen, einfache Antworten auf komplizierte Sachverhalte zu finden. Die Helden vermitteln die Sicherheit, dass letztendlich alles gut

³⁵ Cruz, Gabriel Arnoldo. 2018. „Superheroes & Stereotypes: A Critical Analysis of Race, Gender, and Social Issues within Comic Book Material.“ Dissertation, Bowling Green State University.

³⁶ Nama, Adilifu. 2011. *Super Black: American Pop Culture and Black Superheroes*. Austin, TX: University of Texas Press.

³⁷ LoCicero, Don. 2008. *Superheroes and Gods: A Comparative Study from Babylonia to Batman*. Jefferson, NC: McFarland.

gehen wird.³⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Aufsatz von Hans-Martin Gutmann *Die Reise des Helden – aus und vorbei?* Gutmann analysiert darin den narrativen Aufbau und die Bedeutung der Heldenreise in Filmen und in TV-Serien und stellt die beiden narrativen Muster einander gegenüber. Dabei stellt er fest, dass im TV-Serienformat die Heldenreise fragmentiert wird, wobei diese Fragmentierung den Helden näher an den Alltag des Publikums heranbringt. Während im Spielfilm der Held immer an einen großen Tiefpunkt kommt, um schließlich am Ende einen ultimativen Erfolg zu erleben, muss er in der Serie immer wieder kleinere und größerer Krisen bewältigen, die letztlich von kleineren und größeren Erfolgen begleitet werden.³⁹ In ihrer fragmentierten Erzählweise sind Serien daher „leichter in das Fragmentarische des Lebens zu integrieren und übernehmen dadurch gleichzeitig die Funktion, eben dieses selbst anschaulich zu machen“.⁴⁰ Interessant wäre hier eine nachfolgende Analyse zu erstellen, ob es erkennbare Unterschiede in der Heldendarstellung innerhalb von Filmen mit Fortsetzungen und jenen, die von Anfang an als Teil eines kinematischen Universums geplanten waren, gibt. Auch könnte man untersuchen, ob sich dadurch die Bedeutung und Botschaft der Heldenfiguren und -geschichten verändert.

2.2. „Der Held“ – Versuch einer Begriffsdefinition

Als Ausgangspunkt der Begriffsdefinierung scheint ein Blick auf die Wörterbuchdefinition der Begriffe „Held“ und „hero“ angebracht. Da diese Arbeit in deutscher Sprache verfasst ist, aber die Mehrheit der Literatur aus dem englisch-sprachigen Raum stammt und sich die später folgende Analyse mit US-amerikanischen Spielfilmen auseinandersetzt, scheint es mir von Bedeutung festzuhalten, was in den beiden Sprachen unter dem Begriff „Held“ und „hero“ verstanden wird und ob die jeweilige Sprache möglicherweise über andere Konnotationen verfügt.

Werfen wir zuerst einen Blick auf die Duden-Definition des deutschen Begriffs „Held“:

³⁸ D'Olimpio, Laura, & Levine, Michael P. 2019. „Reluctant Heroes and Itchy Capes: The Ineluctable Desire to Be the Savior“. *The Journal of Aesthetic Education* 53(4), S. 71-85.

³⁹ Gutmann, Hans-Martin. 2020. „Die Reise des Helden – aus und vorbei?“. In: Eckhardt, Simon; Gutmann, Hans-Martin; Sengelmann, Julian; & Veit, Anna Lena (eds.). *Gott in Serie: Theologische Rezeption populärer Narrationen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 3-6.

⁴⁰ Ebd., S. 6.

1. a) durch große und kühne Taten besonders in Kampf und Krieg sich auszeichnender Mann edler Abkunft (um den Mythen und Sagen entstanden sind)
- b) jemand, der sich mit Unerschrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe stellt, eine ungewöhnliche Tat vollbringt, die ihm Bewunderung einträgt
- c) jemand, der sich durch außergewöhnliche Tapferkeit im Krieg auszeichnet und durch sein Verhalten zum Vorbild [gemacht] wird
2. jemand, der auf seinem Gebiet Hervorragendes, gesellschaftliche Bedeutendes leistet
3. männliche Hauptperson eines literarischen o. ä. Werkes⁴¹

Und hier die Oxford Dictionary-Definition des englischen Begriffs „hero“:

1. *Classical Mythology and Ancient Greek History*. A man (or occasionally a woman) of superhuman strength, courage, or ability, favoured by the gods; esp. one regarded as semi-divine and immortal. Also, in extended use, denoting similar figures in non-classical myths or legends.
2. A man (or occasionally a woman) distinguished by the performance of courageous or noble actions, esp. in battle; a brave or illustrious warrior, soldier, etc.
3. a) A man (or occasionally a woman) generally admired or acclaimed for great qualities or achievements in any field.
b) In a particular context: an individual (usually a man but occasionally a woman) or group lauded or admired by a specified person or group of people
4. The central character or protagonist (often, but esp. in later use not necessarily, male) in a story, play, film, etc.: esp. one whom the reader or audience is intended to support or admire⁴²

Die unterschiedlichen Definitionen der Begriffe „Held“ und „hero“ decken sich relativ gut und offenbaren Gemeinsamkeiten in den Assoziationen, die mit der Verwendung der Begriffe einhergehen. Die in den Definitionen genannten Assoziationen beziehen sich auf die Geschichte des Begriffs (tapfere Männer aus Mythen und Sagen), die Art der Handlungen, die mit einem Helden verbunden werden (z. B. sich in schwierigen Situationen tapfer verhalten), die Verbindung von Krieg und Heldentum, sowie die literarische Funktion als Hauptfigur einer Geschichte. All diese Assoziationen passen

⁴¹ „Held, der“. *Duden*. https://www.duden.de/rechtschreibung/Held_Held_Recke (Zugriff: 20.12.2019).

⁴² „hero, n.“. *OED Online*. <https://www-oed-com.uaccess.univie.ac.at/view/Entry/86297#eid1772292> (Zugriff: 20.12.2019).

auch hervorragend zu den zwei Arten von Helden, auf die ich mich in dieser Arbeit beziehen will – auf den heldenhaften Soldaten („hero-soldier“) und den Superhelden.

Doch bevor ich mich im Detail der Definition dieser zwei spezifischen Heldenarten widme, scheint mir dies die beste Stelle zu sein, um kurz auf eine andere Beobachtung einzugehen, die sich aus den beiden Wörterbuchdefinitionen herauslesen lässt. Die deutsche Definition bezieht sich ausschließlich auf Männer, während die englische immer wieder einen Verweis auf die Inklusion von Frauen in der Verwendung des Begriffs macht. Nun mag dieser Unterschied auf die unterschiedliche grammatikalische und lexikalische Beschaffenheit der beiden Sprachen zurückzuführen sein, aber ein Vergleich zwischen den Einträgen zu den weiblichen Formen „Heldin“ und „heroine“ festigt diesen Unterschied. Während die weibliche Form des Heldenbegriffs im Englischen über eine annähernd deckungsgleiche Definition verfügt wie ihr männliches Gegenstück,⁴³ so erfährt die deutsche Variante eine viel knappere und ihrem männlichen Gegenstück etwas abgeschwächte Definition:

1. a) besonders tapfere, opfermütige Frau, die sich für andere einsetzt, eingesetzt hat
- b) weibliche Form zu Held (1b)⁴⁴

Man sieht hier deutlich, dass die weibliche Form im Deutschen – im Gegensatz zu ihrem englischen Pendant – weniger (bzw. gar nicht) mit Mythen und Sagen sowie mit kriegerischem beziehungsweise kämpfendem Handeln in Verbindung gebracht wird. Allerdings legt der Definitionskontrast zwischen „Held“ und „Heldin“ auch deutlich unterschiedliche Konnotationen bezüglich der maskulinen und femininen Ausgestaltung des Heldentums dar. Lindsay E. Rankin und Alice H. Eagly merken an, dass Heldentum mit Risikobereitschaft (und damit verbundener potenzieller Verletzungs- oder gar Lebensgefahr) und Hilfsleistungen in Verbindung gebracht wird, wobei in Hinblick auf Männer und Frauen Unterschiede bestehen. Risikobereitschaft würde demnach vornehmlich mit Männern assoziiert, während emphatische (Für-)Sorge für das Wohlbefinden anderer mit Frauen assoziiert wird. Rankin und Eagly setzten fort, dass diese Zusammensetzung von maskulinen und femininen Elementen in der Begriffsdefinition von Heldentum auf dessen kulturelle Androgynität hindeuten müsste und sich daher auch in der ausgeglichenen Repräsentation von Männern und Frauen

⁴³ Vergleiche dazu: „heroine, n.“. *OED Online*. <https://www-oed-com.uaccess.univie.ac.at/view/Entry/86311#eid1775088> (Zugriff: 20.12.2019).

⁴⁴ „Heldin, die“. *Duden*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heldin> (Zugriff: 20.12.2019).

in einer Heldenrolle wiederfinden sollte. Das sei jedoch nicht der Fall, denn in Wirklichkeit spiegelt die vornehmlich männliche Darstellung von Heldentum die Zugangsmöglichkeiten von Männern und Frauen zu sozialen Rollen wider, wobei die meisten Tätigkeiten und Berufe, die Möglichkeiten für öffentlich anerkannte heroische Taten bieten, noch immer stark männerdominiert sind.⁴⁵

Die Assoziation von Heldentum und Männlichkeit könnte auch auf den Ursprung des Begriffs „hero“ zurückzuführen sein. Der englische Begriff für Held leitet sich nämlich vom griechischen Wort für Held/Krieger (*hērōs*) ab, welches die Bedeutung Beschützer/Verteidiger trägt. Der Held war ein wichtiges Konzept in der griechischen Kultur.⁴⁶ Dabei erfährt eine reale, sterbliche Person (typischerweise ein Soldat oder Athlet; meist männlich) Verehrung in Narrativen, in den Medien und im Kult. Helden der griechischen Mythologie waren „normale Sterbliche“, obwohl sie durchaus über gewisse außergewöhnliche Talente verfügten konnten.⁴⁷ Wenn wir an griechische Helden denken, kommen uns wahrscheinlich zuerst Figuren wie Odysseus oder Achilles in den Sinn, weil sie unserer prototypischen Heldenvorstellung entsprechen. Interessant ist aber eine Beobachtung die George R. Goethals und Scott T. Allison gemacht haben, wonach der originale „Hero“ in der griechischen Mythologie eigentlich eine Frau war. Hero war eine Priesterin der Liebesgöttin Aphrodite. Hero verliebte sich in Leander, doch die beiden durften nicht zusammen gesehen werden, da Hero aufgrund ihres Keuschheitsgelübdes nicht heiraten durfte und daher auch keinen Mann an ihrer Seite haben sollte. Doch Leander überredete Hero, eine Beziehung zu beginnen und so trafen sich die beiden Verliebten einen Sommer lang jede Nacht in Heros Turm. Diese Treffen konnten jedoch nur stattfinden, indem Leander jede Nacht über den Hellespont von Asien nach Europa schwamm, geleitet von einem Licht das Hero in ihrem Turm entzündet hatte. Eines Nachts jedoch erlosch das Licht unerwarteter Weise und Leander kam vom Weg ab und ertrank. Als Hero von seinem Tod erfuhr, war sie so stark von Trauer getroffen, dass sie den Freitod wählte. Goethals und Allison vermuten, dass Heros Geschichte dafür verantwortlich sein könnte, dass mit

⁴⁵ Rankin & Eagly. 2008. „Is his heroism hailed and hers hidden?“, S. 414-415.

⁴⁶ Stevanović führt aus, dass im antiken Griechenland zwischen zwei Arten von Helden unterschieden wurde – dem Helden als göttliche Kreatur (*divine creature*) und dem Helden als tapferer Krieger: „In the first case, the word hero used to denote a deceased person celebrated for some great deeds, who, after death became honored and praised on the grave for his supernatural powers and influence on the living. The other type of the hero was a brave warrior whose fame was sung in epic poetry, by the bards [...]“ Siehe: Stevanović, Lada. 2008. „Human or superhuman: the concept of hero in Ancient Greek religion and/in politics“. *Glasnik Etnografskog Instituta SANU* 56(2), S. 7.

⁴⁷ Howells, Richard. 2011. „Heroes, saints and celebrities: the photograph as holy relic.“ *Celebrity Studies* 2(2), S. 114.

dem Heldenbegriff oft die Idee der Selbstaufopferung für ein Ideal in Verbindung gebracht wird.⁴⁸

Ich erwähnte vorhin den Begriff „prototypische Heldenvorstellung“ – doch woher kommt diese Vorstellung? In diesem Zusammenhang wird oft auf Archetypen verwiesen, welche ähnliche Motive und Vorstellungen miteinander verbinden. Dabei weist der Archetyp eine gewisse Grundstruktur auf, welchen ihn als solchen identifiziert, aber noch immer genug Freiraum lässt, um sich von Erzählung zu Erzählung in etwaigen Details stark zu unterscheiden.⁴⁹ Laut Carl G. Jung, ist die Heldenfigur solch ein Archetyp und existiert schon seit Anbeginn der Menschheit.⁵⁰ Auch Jung definiert in seiner Darstellung des universalen Heldenmythos' den Helden prinzipiell als einen Mann: „The universal hero myth, for example, always refers to a powerful man or god-man who vanquishes evil in the form of dragons, serpents, monsters, demons, and so on, and who liberates his people from destruction and death.“⁵¹

Helden lassen sich zudem durch die Aktivierung gewisser Schemata identifizieren. Der Begriff „Schema“ leitet sich von dem griechischen Wort für „Form“ ab. In ihrem Beitrag *Making Heroes: The Construction of Courage, Competence, and Virtue* gehen Goethals und Allison daher auf die formativen Prozesse zwischen Heldenvorstellung und Gesellschaft ein, nämlich „both the way heroes [...] shape us and the way constructive social perception processes shape the image of particular heroes and understandings of the idea of hero itself.“⁵² Um jemanden als Helden zu identifizieren und dessen Einfluss zu untersuchen, muss diese Person zuerst heldenhafte Merkmale aufweisen. Hierfür haben Goethals und Allison „the Great Eight traits of heroism“⁵³ herausgearbeitet und zu jedem der acht definierten Merkmale eine Reihe ähnlicher beziehungsweise verwandter Merkmale hinzugefügt. Daraus ergab sich folgende Liste:

Caring: compassionate, empathetic, kind;
Charismatic: dedicated, eloquent, passionate;
Inspiring: admirable, amazing, great, inspirational;
Reliable: loyal, true;
Resilient: accomplished, determined, persevering;

⁴⁸ Goethals & Allison. 2012. „Making heroes“, S. 186.

⁴⁹ Jung, Carl G. 1964. „Approaching the unconscious“. In: Jung, Carl G., & von Franz, Marie-Louise (eds.). *Man and his symbols*. New York, NY: Doubleday, S. 67.

⁵⁰ Ebd., S. 73.

⁵¹ Ebd., S. 79.

⁵² Goethals & Allison. 2012. „Making heroes“, S. 194.

⁵³ Ebd., S. 194.

Selfless: altruistic, honest, humble, moral;
Smart: intelligent, wise;
Strong: courageous, dominating, gallant, leader.⁵⁴

Goethals und Allison argumentieren, dass sobald Elemente heroischer Merkmale bei einer Person entdeckt werden und das daraus resultierende Schema der Person und die schematische Vorstellung eines Helden sich gut genug decken, ein Held identifiziert werden kann.⁵⁵ Die schematische Vorstellung eines Helden basiert hierbei allerdings mehr auf individueller Erfahrung, das heißt, jeder von uns hat eine andere Idee davon, was einen Helden ausmacht, basierend auf persönlichen Erfahrungen, Werten und kulturellem Hintergrund. Interessant ist in diesem Kontext auch die Studie von Elaine Kinsella, Timothy D. Ritchie und Eric R. Igou, welche sich in Form einer Prototypenanalyse ebenfalls mit Heldenmerkmalen beschäftigt. Sie erkannten 26 Merkmale, welche sie in zentrale und periphere Merkmale unterteilten.⁵⁶ Diese ermöglichen Personen als Helden zu identifizieren. Interessant ist hierbei, dass es bei drei Merkmalen große Unterschiede zwischen der Einstufung von Männern und Frauen gab. So wurden Männer in den Kategorien „furchtlos“ (*fearless*), „rettet andere“ (*saves others*) und „mächtig/stark“ (*powerful*) höher gewertet als Frauen.⁵⁷

Doch es sind nicht nur archetypische Vorstellungen und Helden-Schema aktivierende Persönlichkeitsmerkmale, die uns Heldenfiguren als solche erkennen lassen, sondern auch deren Taten. Nur weil jemand mutig oder einfühlsam oder inspirierend erscheint, ist er oder sie noch kein Held bzw. keine Heldin. Es ist die Kombination von Persönlichkeit und vollbrachten Handlungen, die einer Figur Heldenstatus verleihen.

2.3. Heldentum und die heldenhafte Tat

„[...] the attribution of heroic status to an action hinges on a multitude of cultural, historical, and political variables, and there is simply no single ‘objective’ account – it is well known that what is lauded as heroism in one context may be vilified in another.”⁵⁸

⁵⁴ Ebd., S. 194.

⁵⁵ Ebd., S. 194.

⁵⁶ Die zentralen Merkmale sind „brave, moral integrity, courageous, protect, conviction, honest, altruistic, self-sacrifice, selfless, determined, saves, inspiration, helpful.“ Die peripheren Merkmale sind „proactive, strong, leader, compassionate, risk-taker, exceptional, humble, fearless, caring, powerful, intelligent, talented, personable.“ Siehe: Kinsella, Ritchie & Igou.2015. „Zeroing in on heroes: A prototype analysis of hero features“, S. 117.

⁵⁷ Kinsella, Ritchie & Igou.2015. „Zeroing in on heroes: A prototype analysis of hero features“, S. 118.

⁵⁸ Smyth. 2017. „Hero versus saint: Considerations from the phenomenology of embodiment“, S. 495.

Wie Zeno E. Franco, Kathy Blau und Philip Zimbardo anmerken, scheint Heldentum auf den ersten Blick ein recht einfach zu erklärendes Phänomen zu sein, welches in seiner simpelsten Definition bedeutet „to act in a prosocial manner despite personal risk“.⁵⁹ Doch sobald man das Konzept näherer Betrachtung unterzieht finden sich subtile Paradoxe wieder. Diese Paradoxe ergeben sich daraus, dass Heldentum historisch, kulturell und situationsbezogen bestimmt wird, da die Zuschreibung von Heldentum genauso wie die Zuschreibung eines Heldstatus der Bewertung des Betrachters obliegt.⁶⁰ Dies spiegelt sich auch in vielen als heldenhaft eingestuften Handlungen wider, die nicht unbedingt durch einen archetypischen Helden, wie wir ihn aus unzähligen literarischen und filmischen Erzählungen kennen, vollbracht werden müssen. Hierfür ist ein Blick auf das von Franco und Zimbardo vorgebrachte Argument für die Banalität des Heldentums recht interessant.

In ihrem Aufsatz *The Banality of Heroism* gehen die beiden Autoren nämlich darauf ein, dass wir alle eigentlich potenziell dazu im Stande wären, heldenhafte Taten zu vollbringen.

The idea of the banality of heroism debunks the myth of the „heroic elect,” a myth that reinforces two basic human tendencies. The first is to ascribe very rare personal characteristics to people who do something special – to see them as superhuman, practically beyond comparison to the rest of us. The second is the trap of inaction – sometimes known as the „bystander effect.”⁶¹

Franco und Zimbardo argumentieren, dass Heldentum (*heroism*) sich aus mindestens vier verschiedenen, unabhängigen Dimensionen ergibt. Die erste Dimension beinhaltet die Verfolgung einer Aufgabe (*quest*). Die zweite Dimension setzt voraus, dass eine Art von Opfer (*sacrifice*) oder Risiko vorhanden sein muss oder zumindest stark zu erwarten ist. Dieses Opfer oder Risiko kann sowohl physischer als auch sozialer Natur sein – so riskiert ein Soldat beispielsweise ernsthafte körperliche Verletzungen in der Ausübung eines heroischen Aktes, während ein Whistleblower nicht unbedingt körperliche Schäden zu befürchten, sondern eher negative soziale Folgen zu erwarten hat, wie beispielsweise den Verlust seines Arbeitsplatzes oder gesellschaftliche Ausgrenzung. Die dritte Dimension beinhaltet, dass ein heroischer Akt

⁵⁹ Franco, Blau & Zimbardo. 2011. „Heroism: A conceptual analysis and differentiation between heroic action and altruism”, S.99.

⁶⁰ Ebd., S.99.

⁶¹ Franco & Zimbardo. 2006. „The banality of heroism”, S. 31.

sowohl aktiver als auch passiver Natur sein kann, so kann in bestimmten Kontexten stiller Widerstand genauso heroischer Natur sein wie aktiver. Die vierte und letzte Dimension beschäftigt sich mit der Dauer des heldenhaften Verhaltens, welches entweder eine einmalige, plötzliche Tat sein kann oder eine Verhaltensform darstellt, die sich über einen längeren Zeitraum hinweg manifestiert.⁶²

Gewisse Parallelen dazu finden sich auch in der von Franco, Blau und Zimbardo vorgeschlagenen Definition von Heldentum als eine soziale Aktivität wieder:

Our definition of heroism is as a social activity: (a) in service to others in need – be it a person, group, or community, or in defense of socially sanctioned ideals, or new social standard; (b) engaged in voluntarily (even in military contexts, heroism remains an act that goes beyond actions required by military duty); (c) with recognition of possible risks/costs [...]; (d) in which the actor is willing to accept anticipated sacrifice, and (e) without external gain anticipated at the time of the act.⁶³

Aufbauend auf dieser Definition haben Franco, Blau und Zimbardo anschließend zwölf heroische Subtypen identifiziert, aufgeteilt in drei Kategorien nach der Art des damit verbundenen Risikos. Daraus ergaben sich zwei mit physischen Risiken verbundene Kategorien und eine mit sozialen Risiken verbundene Kategorie. Für die vorliegende Arbeit möchte ich hierfür jedoch nur kurz auf den Subtypus „Military and other duty-bound physical risk heroes“⁶⁴ eingehen, welcher von den Autoren wie folgt definiert wird: „Individuals involved in military or emergency response careers that involve repeated exposure to high-risk situations. Heroic acts must exceed the call of duty“.⁶⁵ Heroische Taten, die in diese Kategorie fallen, beinhalten oft nur sehr kurze Zeitfenster, die eine erfolgreiche Exekution der Tat ermöglichen würden, weswegen die Fähigkeit schnell und im gegenwärtigen Moment zu agieren, ein wichtiges Merkmal für diese Art von heldenhaften Taten darstellt.⁶⁶

Dieses kurze Zeitfenster ist auch von Bedeutung in Bryan Smyths Aufsatz über die Unterscheidung der von Helden und Heiligen vollbrachten Taten, da Beschreibungen von Heldentum manches Mal dazu neigen, in den Bereich der Heiligenverehrung zu fallen, obwohl die Handlungsmotive von Helden und Heiligen in den meisten Fällen vollkommen anderen Denk- und Motivationsprozessen unterliegen. Smyth argumen-

⁶² Ebd., S. 32.

⁶³ Franco, Blau & Zimbardo. 2011. „Heroism: A conceptual analysis and differentiation between heroic action and altruism“, S. 101.

⁶⁴ Ebd., S. 102.

⁶⁵ Ebd., S. 102.

⁶⁶ Ebd., S. 104.

tiert, dass das zentrale Problem der Standardherangehensweise an das Konzept von Heldentum darin besteht, dass die heldenhaften Taten von einem normalen Außen-seiterstandpunkt aus betrachtet werden, der den Beobachter annehmen lässt, dass dem betroffenen vermeintlichen Held die Möglichkeit einer alternativen Handlung als reale Option zur Verfügung stand.⁶⁷ Smyth führt weiter aus, dass heroische Handlungen (*heroic action*) sich aus der existentiellen Handlungsunfähigkeit ergeben, in einer gegebenen Situation anders zu handeln. Daher stellen sie eher eine praktische Notwendigkeit dar, welche bewusste Selbstaufopferung (*self sacrifice*) ausschließt – ein Konzept auf dem Heiligkeit (*saintliness*) allerdings aufbaut. Dieses Wesen von praktischer Notwendigkeit spiegelt sich auch in Gesprächen mit Personen wider, welche vermeintlich heldenhaft gehandelt haben, jedoch jede Art von Lob abwinken, da sie sich bewusst sind, dass sie auf eine Art und Weise gehandelt haben, die ihnen im Moment der Handlung keine andere Handlungsoption geboten hat.⁶⁸ Hierin liegt auch der Grund, wieso ich zu Beginn auf das kurze Handlungszeitfenster verwiesen habe. Smyth geht kurz darauf ein, dass die von ihm vorgestellte Auffassung von dem Wesen der heldenhaften Tat wohl am besten die Handlungen jener Menschen erklären, die – trotz eines physischen Risikos – Heldentaten verüben. Diese wären oft mit Situationen konfrontiert, die ein instinktives Handeln erfordern.⁶⁹ Smyths Ausführung macht auch das eingangs beschriebene Konzept der Banalität des Heldentums deutlich, indem Helden nicht unbedingt eine Elitegruppe von besonderen Menschen darstellen, wie es im Gegensatz zu Heiligen der Fall wäre. Diese Beobachtung lässt sich über folgendes Zitat von Smyth darstellen: „So while the saint is always somewhat exceptional, in that she goes beyond what we ordinarily do, the hero gives extraordinary expression to the ordinariness we share”.⁷⁰

Das vorliegende Kapitel hat sich bisher mehr auf die Verbindung zwischen Heldentum und heldenhafter Tat konzentriert als auf die konkrete Art der als heldenhaft einzustufenden Handlungen. Da sich die Handlungsarten gemäß ihres Situationskontextes und der Motivation der handelnden Akteure unterscheiden, möchte ich hier kurz darlegen, wie ich heldenhafte Taten (*heroic action*) in der vorliegenden Arbeit definiere. Da die beiden Filme, die ich im Rahmen dieser Arbeit analysiere, sich beide mit dem Zweiten Weltkrieg beschäftigen und daher anzunehmen ist, dass sich die hel-

⁶⁷ Smyth. 2017. „Hero versus saint: Considerations from the phenomenology of embodiment“, S. 485.

⁶⁸ Ebd., S. 486.

⁶⁹ Ebd., S. 494.

⁷⁰ Ebd., S. 491 (Italics aus dem Original übernommen).

denhaften Handlungen primär auf dem Schlachtfeld abspielen werden, scheint es wohl am ehesten passend, die Definition einer heroischen Handlung auf diesen Kontext zu beziehen. Laut Gavin Davie, welcher sich mit der Darstellung von Soldaten in Kriegsfilmern beschäftigt hat, bestand der schwierigste Teil seiner Analyse von heldenhaften Taten darin, die Grenze zu finden „between where a soldier's simple duty ends and where heroism begins“.⁷¹ Für seine Analyse verwendete er daher folgende Definition der heldenhaften Tat: „A heroic action is defined as an action that falls beyond or outside a soldier's duty that exhibits [the following] characteristics [...]: life-saving actions, risk-taking, and doing the right thing“.⁷² Ich möchte mich für meine Analyse ebenfalls auf diese Definition der heldenhaften Tat beziehen.

Nachdem ich mich bis jetzt mit den Konzepten „Held“, „Heldentum“ und „heroische Tat“ beschäftigt habe, möchte ich im nächsten Abschnitt kurz auf die Beziehung zwischen Heldenfiguren und der Gesellschaft eingehen, da ein Held ja nicht in einem Vakuum handelt, sondern von seiner Umgebung beeinflusst wird und im Gegenzug ebenfalls Einfluss auf diese ausübt.

2.4. Der Held und die Gesellschaft

In der Betrachtung von Heldentum und Heldendarstellung sind die Interaktionsverhältnisse zwischen dem Helden und der Gesellschaft zu berücksichtigen. Dies spiegelt sich besonders gut in der von Goethals und Allison vorgeschlagenen „social influence-based taxonomy of heroes“⁷³ wider, welche ich in diesem Kapitel kurz vorstellen möchte.

Diese Taxonomie baut auf der Idee auf, dass der wichtigste Aspekt von Heldentum die Art und Weise der Wirkung ist, die Helden auf ihre Anhänger und auf die Gesellschaft ausüben. Ausgehend von einem sozial-psychologischen Standpunkt, klassifizieren Goethals und Allison in ihrer Taxonomie Helden anhand ihres variablen Einflusses auf die Gefühle, Gedanken und das Verhalten anderer.⁷⁴ Die Wirkung eines

⁷¹ Davie, Gavin. 2011. „The hero soldier: Portrayals of soldiers in war films“. MA Thesis, Department of Mass Communications, University of South Florida, S. 20.

⁷² Ebd., S. 20.

⁷³ Goethals & Allison. 2012. „Making heroes“, S. 221.

⁷⁴ Ebd., S. 222.

Helden⁷⁵ unterscheidet sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen, entlang verschiedener Kontinua: „*weak versus strong, short-term versus long-term, widespread versus limited, waxing versus waning, hidden versus exposed, and constructed versus authentic*“⁷⁶. Diese unterschiedlichen Einflussdimensionen spiegeln sich in der von Goethals und Allison vorgeschlagenen Taxonomie wider, welche folgende Helden-subtypen umfasst: „*trending, transitory, transitional, tragic, transposed, transparent, traditional, transfigured, transforming, and transcendent*“.⁷⁷

In die erste Kategorie des *trending*⁷⁸ hero fallen Personen, deren Einfluss sich im stetigen Wandel befindet. So kann der Einfluss plötzlich zunehmen, aber auch genauso plötzlich wieder abnehmen.⁷⁹

Die zweite Kategorie ist jene des kurzlebigen Helden (*transitory hero*). Personen, die in diese Kategorie fallen, genießen ihren Heldenstatus oft nur für sehr kurze Zeit, bevor sie schnell wieder in Vergessenheit geraten.⁸⁰

Die dritte Kategorie ist die des Übergangshelden (*transitional hero*). Im Laufe unseres Lebens haben wir unterschiedliche Helden, die jeweils unsere Werte, unseren emotionalen Zustand, unsere kognitiven Fähigkeiten und unsere Prioritäten zu bestimmten Zeitpunkten widerspiegeln. Und während wir uns als Individuen persönlich weiterentwickeln, verändern sich unsere Helden mit uns. Wir passen unseren Heldenbegriff immer wieder neu an. So haben die meisten von uns in unserer Kindheit andere Helden als in unserer Jugendzeit oder im Erwachsenenalter.⁸¹

Die vierte Kategorie ist jene des tragischen Helden (*tragic hero*), welcher oft in der klassischen Literatur anzutreffen ist und auf eine antike Tradition zurückblicken kann. Der tragische Held ist dabei eine Figur, deren Untergang meist durch deren schlechte Charaktereigenschaften verursacht wird.⁸²

⁷⁵ Wie bereits angemerkt werden in erster Instanz oft Männer mit dem Heldenbegriff assoziiert. Daher ist an dieser Stelle zu betonen, dass Goethals & Allison (2012) in ihrer Klassifizierung Männer und Frauen gleichermaßen einbeziehen.

⁷⁶ Ebd., S. 224 (Italics aus dem Original übernommen).

⁷⁷ Ebd., S. 224.

⁷⁸ In Ermangelung einer passenden deutschen Übersetzung des englischen Begriffs „trending“, erlaube ich mir für diese Heldenkategorie den von Goethals & Allison (2012) verwendeten englischen Originalbegriff beizubehalten.

⁷⁹ Ebd., S. 224.

⁸⁰ Ebd., S. 225.

⁸¹ Ebd., S. 225.

⁸² Ebd., S. 226.

Die fünfte Kategorie ist jene des vertauschten Helden (*transposed hero*). Vertauscht bezieht sich hier darauf, dass eine Person als Held beginnen oder als solcher erscheinen mag, aber der Heldenstatus zu einem Schurkenstatus konvertiert. Auf den ersten Blick mögen die vierte und fünfte Kategorie gleich erscheinen, vor allem, weil beide Subtypen das Motiv des Falls in Ungnade beinhalten, aber der entscheidende Unterschied zwischen einem tragischen Helden und einem vertauschten Helden ist, dass der erstere durchaus noch eine sympathische Figur sein kann, deren Leben einfach im Ruin endet. Der *transposed hero* hingegen hat kalkulierte Entscheidungen getroffen, um seinen Heldenstatus ins Negative zu wandeln. Er blüht daher durchaus auch in seiner neuen Rolle auf.⁸³

Die sechste Kategorie benennt den transparenten Helden (*transparent hero*). In diese Kategorie fallen all jene Personen, die abseits des Rampenlichts still heroische Taten vollbringen. Unter diesen Heldensubtypen fallen beispielsweise aufopfernde Familienmitglieder, inspirierende und motivierende Lehrer, tapfere Fußsoldaten, Ersthelfer oder medizinisches Personal. Obwohl transparente Helden oft keine oder nur sehr wenig Anerkennung finden, handelt es sich bei dieser Heldenkategorie um die am größten verbreitete in unserer Gesellschaft.⁸⁴

In der siebten Kategorie finden wir den traditionellen Helden (*traditional hero*) wieder. Es handelt sich hier um den prototypischen Helden, wie wir ihn aus vielen Büchern und Filmen kennen. Der traditionelle Held ist eine Person, die sich auf die klassische Heldenreise (*hero's journey*) begibt, wie sie von Joseph Campbell beschrieben wird.⁸⁵ Diese Reise beinhaltet oft folgende Elemente: ein aus bescheidenen Verhältnissen stammender Held, eine von Rückschlägen gezeichnete Kindheit, Hilfe aus unerwarteten Quellen, das Überwinden diverser Schwierigkeiten und abschließend die Rückkehr des Helden.⁸⁶

⁸³ Ebd., S. 226.

⁸⁴ Ebd., S.226f.

⁸⁵ Campbell fasst die klassische Heldenreise wie folgt zusammen: „A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: the fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man.“ Siehe: Campbell. 2004 [1949]. *The hero with a thousand faces*, S. 581. Hinsichtlich der Verbindung zwischen Heldentum und Männlichkeitskonstruktionen verweist Sadri auf die patriarchalische Natur, auf welcher die klassischen Heldenreisen beruhen. Siehe dazu: Sadri, Houman. 2014. „The super-heroine's journey: Comics, gender and the monomyth“. *3rd Global Conference of The Graphic Novel, 3-5 September 2014, Mansfield College, Oxford University*.

⁸⁶ Goethals & Allison. 2012. „Making heroes“, S. 227.

Die achte Kategorie ist jene des verklärten Helden (*transfigured hero*). Goethals und Allison argumentieren, dass wir in unserem Herbeisehnen von Heldenfiguren manchmal dazu neigen, Helden zu konstruieren oder heroische Elemente zu sehen, wo eigentlich keine sind. So kann es passieren, dass eine harmlose, kleine heroische Anekdote zu einer massiven Heldengeschichte aufgeblasen werden kann. Personen, welche infolge solcher Konstruktionen oder Überspitzungen Heldenstatus erlangen, gehören daher zum Subtyp des verklärten Helden.⁸⁷

Die neunte Kategorie beinhaltet den Subtyp des transformierenden Helden (*transforming hero*), welcher einflussreicher als alle anderen bisher genannten Subtypen sein kann. Bei einem transformierenden Helden handelt es sich daher um eine Person, die durch ihre Taten beziehungsweise Beiträge nicht nur sich selbst als Individuum transformiert, sondern auch einen transformativen Effekt auf die Gesellschaft ausübt, der sie entstammt. Hier kann dann wiederum zwischen zwei Heldentypen unterschieden werden: dem des global transformierenden Helden und dem des spezifisch transformierenden Helden. Ersterer ist für die Umwandlung ganzer Gesellschaften verantwortlich (Goethals und Allison führen hier unter anderem Martin Luther King Jr., Nelson Mandela und Mahatma Gandhi als Beispiele an), während zweiterer für die Umwandlung kleinerer Subkulturen verantwortlich ist.⁸⁸

Die zehnte und letzte Kategorie ist jene des transzendenten Helden (*transcendent hero*). Oft passen Helden nicht perfekt in eine der oben genannten neun Kategorien, sondern weisen Merkmale mehrerer Subtypen auf. Heldenhafte Personen, welche sich einfacher Kategorisierung entziehen, fallen daher in die Kategorie des transzendenten Helden, welche es erlaubt, die restlichen neun Kategorien auf unterschiedliche Art und Weise zu kombinieren. Goethals und Allison weisen jedoch darauf hin, dass obwohl die Idee der Kombination mehrerer Subtypen darauf hinweisen könnte, dass der transzendente Held einflussreicher ist als der transformierende, dies nicht unbedingt der Fall sein muss, da es auf die spezifische Kombination der Subtypen ankommt. Nur wenn die Subtypenkombination eines transzendenten Helden die Kategorie des transformierenden Helden beinhaltet, kann man von einem größeren Einfluss sprechen.⁸⁹

⁸⁷ Ebd., S. 227f.

⁸⁸ Ebd., S. 228f.

⁸⁹ Ebd., S. 229f.

2.5. Heldenarten

Im Laufe dieses Kapitels bin ich schon auf eine Reihe von verschiedenen Kategorisierungen von Heldentypen eingegangen. Ob nun kategorisiert nach Risikoarten wie bei Franco, Blau und Zimbardo oder nach sozialem Einfluss wie bei Goethals und Allison, es ist ersichtlich, dass die Art der Kategorisierung immer von der Schwerpunktsetzung der unterschiedlichen Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen abhängt. In diesem Abschnitt möchte ich jedoch auf drei spezifische und voneinander unabhängige Heldenarten eingehen, deren Grundstruktur den meisten aus dem unterhaltungsmedialen Alltag bekannt sind. Jene drei Arten sind: der heroische Soldat, der Superheld und der amerikanische Held. Die genauere Betrachtung dieser drei Typen ist für die vorliegende Arbeit notwendig, da es sich bei den zu analysierenden Filmen in beiden Fällen um amerikanische Kriegsfilme und in Falle von *Captain America: The First Avenger* um einen Superheldenfilm handelt.

2.5.1. Der heldenhafte Soldat

Bevor ich damit beginne den Typus des „heldenhaften Soldaten“ zu definieren, möchte ich an dieser Stelle kurz anmerken, dass wir uns während des Definitionsprozesses immer im Hinterkopf behalten sollen, dass hier von einem idealtypischen – eben heldenhaften – Soldaten die Rede ist. Viele der angesprochenen Eigenschaften eines Soldaten mögen etwas realitätsfremd erscheinen (vor allem im ersten Teil des Kapitels, welcher sich mit archetypischen Heldenmerkmalen auseinandersetzt), doch dies liegt daran, dass der Typus des „heldenhaften Soldaten“ einer idealisierten erzählerischen Wunschvorstellung entstammt. Zudem ist zu bedenken, dass die Idee des heldenhaften Soldaten sich rein auf Männer bezieht, da Kriege und Schlachtfelder historisch gesehen männliche Handlungsdomänen darstellen.⁹⁰

In seiner Arbeit über die Darstellung von Soldaten in Kriegsfilmen, setzt sich Gavin Davie unter anderem mit dem Konzept des sogenannten „heldenhaften Soldaten“ (*hero soldier*) auseinander.⁹¹ Ich möchte mich für die vorliegende Arbeit daher ebenfalls der zwei von Davie für seine Definition des heldenhaften Soldaten verwendeten Werke bedienen.

⁹⁰ Für eine detailliertere Besprechung der Beziehung zwischen Männlichkeit und Soldatenberuf sowie der Bedeutung von „soldierly masculinity“, siehe: Adams, Jon Robert. 2008. *Male armor: The soldier-hero in contemporary American culture*. Charlottesville: University of Virginia Press.

⁹¹ vgl.: Davie. 2011. „The hero soldier“, S. 8-11.

Das erste Werk ist jenes von Sarah Russell Hankins. Hankins arbeitet darin fünf Charakteristiken heraus, die den archetypischen Helden,⁹² welcher sich auf die von Campbell beschriebene monomythische Heldenreise begibt, ausmachen. Die erste Charakteristik, die sich in fast jeder archetypischen Heldengeschichte wiederfinden lässt, ist, dass „the hero comes from outside the society in which he operates“.⁹³ Davie argumentiert, dass dieses erste Merkmal des Heldenarchetypen sich gut auf den Typen des heldenhaften Soldaten im Film anwenden lässt, da wir in (amerikanischen) Kriegsfilmern oft Soldaten bei ihrem Kampf in fernen fremden Ländern beobachten.⁹⁴

Zweitens lässt sich bei dem Helden immer eine asketische Qualität beobachten, welche in Verbindung mit dem moralischen Kompass des Helden steht. Der Held sieht im finanziellen Reichtum oder in materiellen Gegenständen keinen Nutzen.⁹⁵ Folgt man dieser Betrachtungsweise, so Davie, kann man den Helden und den heldenhaften Soldaten als eine Art kriegerischen Mönch betrachten. Natürlich benötigen Soldaten sehr wohl gewisse materielle Gegenstände (beispielsweise Waffen und Rüstung), um ihre Aufgabe erfolgreich zu erfüllen, aber abgesehen von diesen praktischen Werkzeugen verfügen Soldaten, laut Davie, über keinerlei anderen materiellen Bedürfnisse. Der (filmische) Soldat zieht nämlich nicht in den Kampf, um sich materiell zu bereichern. Die Motivation in den Kampf zu ziehen ist eine vollkommen andere – für manche ist es eine Reise der Selbstentdeckung, andere nehmen am Kriegsgeschehen teil, um zum Gewinn des Krieges beizutragen. Betrachtet man den Soldaten also in diesem Licht, so Davie, trifft das zweite von Hankins identifizierte Merkmal eines archetypischen Helden auch auf den heldenhaften Soldaten zu.⁹⁶

Das dritte Merkmal eines archetypischen Helden ist seine Aversion gegenüber Frauen.⁹⁷ Gemeint ist, dass der Held immer auf sich allein gestellt ist und sein Fokus auf der Erfüllung seiner Aufgabe liegt. Wie Hankins anmerkt: „Clearly, the classic hero was not meant to mess around“.⁹⁸ Für Davie ist dieses dritte Merkmal, das einzige welches nicht vollkommen auf den heldenhaften Soldaten zutrifft, da Soldaten früher

⁹² Aufbauend auf dem Jung'schen Archetypen der kurz in Kapitel 2.2. besprochen wird.

⁹³ Hankins, Sarah Russell. 1983. „Archetypal alloy: Reagan's rhetorical image“. *Central States Speech Journal* 33(1), S. 36.

⁹⁴ Davie. 2011. „The hero soldier“, S. 8.

⁹⁵ Hankins.1983. „Archetypal alloy“, S. 36.

⁹⁶ Davie. 2011. „The hero soldier“, S. 8f.

⁹⁷ Hankins. 1983. „Archetypal alloy“, S. 36.

⁹⁸ Ebd., S. 36.

üblicherweise an den Frontlinien (wo der kämpfende Haupttätigkeitsbereich eines Soldaten liegt) nur in rein männlicher Gesellschaft waren, da in Kriegszeiten Frauen oft keinerlei Tätigkeiten in der Nähe der Frontlinien erfüllten. Da das „gefährdende Element der weiblichen Versuchung“ wegfällt, vernachlässigt Davie dieses Merkmal auch in seiner Analyse des heldenhaften Soldaten.⁹⁹ Für die vorliegende Arbeit jedoch möchte ich dieses Merkmal nicht komplett weglassen, da einer der beiden zu analysierenden Filme sehr wohl die Möglichkeit bietet, einen kurzen Blick auf diese Thematik zu werfen.

Viertens, zeigt der archetypische Held Mitgefühl (*compassion*) für die fremde Gesellschaft, in der er seine Aufgabe erfüllt.¹⁰⁰ Wie schon durch die erste oben genannte Charakteristik (der Held hilft einer fremden Gemeinschaft) deutlich wird, passt das vierte Merkmal ebenfalls (zu einem gewissen Grad) für den heldenhaften Soldaten. Hier jedoch ist Davies Argumentation etwas mangelhaft. Laut Davie ist der Soldat in jedem von ihm analysierten Film weit weg von Zuhause. „He is deployed to a foreign land where home is a memory in which he delights or laments”.¹⁰¹ Wie genau der Soldat jetzt aber Mitgefühl für die fremde Gesellschaft zeigt, bleibt in Davies Ausführung offen. Abhängig davon, ob der heldenhafte Soldat überhaupt in aktiven Kontakt mit Mitgliedern der besagten Gesellschaft tritt, kann sich dieses „Zeigen von Mitgefühl“ in seinem Umgang mit Frauen und Kindern, welche dem „Feindeslager“ angehören, bemerkbar machen. Zudem kann der Filmheld sein Mitgefühl anhand der Handhabung von Gegenständen zur Schau stellen, indem er beispielsweise den Brief eines gefallenen feindlichen Soldaten an sich nimmt, um ihn später an dessen Angehörige zu übermitteln. Auch bedeutet Mitgefühlzeigen, dass der Held dem Feind gegenüber auf sinnloses Gemetzel verzichtet und sich nur auf das für die erfolgreiche Erledigung seiner Aufgabe nötige Maß an Aggression und Gewalt beteiligt.

Das fünfte und letzte Merkmal eines archetypischen Helden ist sein Kampf gegen das Böse.¹⁰² Der Held ist eine Person mit außergewöhnlichen Fähigkeiten. Er nutzt seine Kräfte dazu, immer das Richtige zu tun. Gleichsam, so Davie, ist der heroische Soldat ebenfalls motiviert dazu, Gutes zu tun, und selbst wenn die dazugehörigen Entscheidungen nicht immer leicht zu treffen sind, so bleibt der heldenhafte Soldat seiner Kernmotivation treu – auch wenn dies bedeutet, dass er oft über seine Pflicht-

⁹⁹ Davie. 2011. „The hero soldier: Portrayals of soldiers in war films“, S. 9.

¹⁰⁰ Hankins. 1983. „Archetypal alloy: Reagan’s rhetorical image“, S. 36.

¹⁰¹ Davie. 2011. „The hero soldier: Portrayals of soldiers in war films“, S. 9.

¹⁰² Hankins. 1983. „Archetypal alloy: Reagan’s rhetorical image“, S. 37.

ten hinausgehen muss, um das Richtige zu tun.¹⁰³ Besonders interessant erscheint Hankins Beschreibung des fünften Merkmals: „Fifth, the hero is always in the business of conquering evil“.¹⁰⁴ Hier ist es wichtig auf die Originalität zurückzugreifen, da dieses Merkmal leicht falsch verstanden werden kann, wobei dieses Missverständnis ebenfalls interessante Implikationen offenlegt. Wie Davie richtig erkannt hat, ist das Merkmal in seinem Kern als der Kampf des Helden gegen das Böse zu verstehen. Doch interessant wird es, wenn wir dem Wort „always“ kurz näherer Betrachtung schenken. Lässt man „always“ aus der Originalität weg so verändert sich die Bedeutung von „Kampf des Helden gegen das Böse“ nicht. Was sich jedoch ändert ist, dass es sich in diesem Fall nur um einen einzigen Kampf handeln kann. So ist die Arbeit des Helden getan, sobald das Böse vernichtet ist. Doch es gibt selten eine Formation des Bösen. Es bedarf in den meisten Fällen mehr als einem Kampf. Und sobald eine Formation des Bösen vernichtet ist, nimmt oft eine neue ihren Platz ein. Das heißt, die Aufgabe eines Helden ist nie nach nur einem Kampf beendet. Die Aufgabe des archetypischen Helden ist der immerwährende Kampf – daher „always“. Im Falle des heroischen Soldaten sollte man jedoch eher auf die Kernbedeutung – „den Kampf gegen das Böse“ – zurückkommen, da in den meisten Kriegsfilmern der fragliche Soldat nur an einem Krieg teilnimmt und dessen erfolgreicher Ausgang die Erfüllung seiner Aufgabe darstellt.

Es sei hier abschließend noch anzumerken, dass Hankins bei ihrer Definition der archetypischen Heldencharakteristiken darauf verweist, dass sich diese Merkmale ebenfalls bei der Figur des klassischen Westernhelden, in den filmischen Repräsentationen von Jesus Christus und von Superhelden finden lassen¹⁰⁵ (welche wiederum alle männlich sind).

Das zweite Werk, auf das sich Davie bei seiner Definition des heldenhaften Soldaten bezieht, ist ein Artikel von Brian Wansink, Collin R. Payne und Koert van Ittersum, in welchem diese Autoren die heroischen Eigenschaften beziehungsweise Qualitäten von mit Orden ausgezeichneten Kriegsveteranen des Zweiten Weltkriegs analysieren.¹⁰⁶ Um herauszufinden, welche Eigenschaften am meisten mit Helden in Verbin-

¹⁰³ Davie. 2011. „The hero soldier“, S. 9.

¹⁰⁴ Hankins. 1983. „Archetypal alloy“, S. 37.

¹⁰⁵ Ebd., S. 37.

¹⁰⁶ Siehe: Wansink, Brian; Payne, Collin R., & van Ittersum, Koert. 2008. „Profiling the heroic Leader: Empirical Lessons from combat-decorated Veterans of World War II“. *The Leadership Quarterly* 19, S. 547-555.

derung gebracht werden, haben Wansink, Payne und van Ittersum unzählige Helden-erzählungen aus Zeitungen, Biographien, Literatur und Geschichte untersucht. Im Anschluss an diese Untersuchung erstellten sie eine Liste der am häufigsten genannten Charakteristiken und gruppieren diese anschließend in drei verschiedene Bereiche: Führungskraft (*leadership*), Loyalität und Risikobereitschaft (*risk taking*). So zählen beispielsweise Selbstdisziplin, Einfallsreichtum (*resourcefulness*) und hoher Selbstwert zu wichtigen Merkmalen, die unter den Aspekt „Führungskraft“ fallen.¹⁰⁷ Davie fügt in seiner Arbeit noch „das effektive Leiten von anderen“ als zusätzliches Führungsmerkmal an.¹⁰⁸ Der zweite Bereich Loyalität deckt allerlei Handlungen ab, die den Zusammenhalt und das erfolgreiche Funktionieren einer Gruppe gewährleisten. Der dritte und letzte Bereich Risikobereitschaft beinhaltet Merkmale wie Spontaneität, Anpassungsvermögen (*adaptability*) und Abenteuerlust (*adventurousness*). In diesem Bereich sei auch zwischen zwei Arten von Helden zu unterscheiden – den willigen und den unwilligen. Wo ein williger Held sich möglicherweise aktiv und selbstbestimmt in gefährliche Situationen begibt, ist ein unwilliger Held jemand, der sich in einer riskanten Situation wiederfindet und gemäß seinem Charakter heldenhaft handelt. Auf den militärischen Kontext umgelegt bedeutet dies, dass der unwillige Held situationsbezogen riskantes Verhalten als Teil seiner Pflicht anerkennt, während der willige Held aktiv an riskanten Situationen beteiligt ist, die möglicherweise heldenhafte Handlungen beinhalten. In diesem Zusammenhang kristallisiert sich ein zusätzliches Merkmal für den Risikobereitschaftsbereich heraus, nämlich jenes der Selbstlosigkeit.¹⁰⁹

Davie fasst darauf aufbauend, folgende den heldenhaften Soldaten definierende Merkmale zusammen:

The defining traits of a hero soldier are best illustrated through life saving actions, actions that often manifest themselves as risky and with some level of disregard for personal well-being. These actions almost always require bravery or courage, the wherewithal to act with or without fear and altruism, and a sense of contributing to something greater than oneself. Also included in these actions are a sense of duty or citizenship, much akin to the idea of a soldier and his/her duty to country. The actions may jeopardize a personal goal in the future, but the hero will not compromise his character for a future gain.¹¹⁰

¹⁰⁷ Ebd., S. 548.

¹⁰⁸ Davie. 2011. „The hero soldier“, S. 10.

¹⁰⁹ Wansink, Payne & van Ittersum. 2008. „Profiling the heroic Leader“, S. 549.

¹¹⁰ Davie. 2011. „The hero soldier“, S. 10f.

Daraus ergibt sich, so Davie, das zentrale Merkmal eines heldenhaften Soldaten. Nämlich, dass die Motivation und der Charakter des Soldaten sein risikobereites Handeln (*risk-taking behavior*) beeinflussen.¹¹¹

2.5.2. Der Superheld

Aufgrund von Comics und deren filmischen Umsetzungen ist der Typus des Superhelden in seinen Grundzügen allgemein bekannt. Wie schon im vorangegangenen Unterkapitel 2.5.1. erwähnt, besitzt der (klassische) Superheld alle fünf Merkmale des archetypischen Helden. Zudem folgen die Geschichten und Ursprünge klassischer Superhelden wie Superman, Batman, Wonder Woman, Captain America oder Spider-Man dem von Joseph Campbell aufgestellten monomythischen Schema der klassischen Heldenreise, welche die Stadien Separation – Initiation – Rückkehr systematisch durchläuft. Doch was unterscheidet den Superhelden dann eigentlich von traditionellen Helden?

Peter Coogan zufolge liegt die Unterscheidung darin, dass Superhelden über ihr eigenes spezifisches Genre verfügen.¹¹² In seinem Buch *Superhero – The Secret Origin of a Genre* skizziert Coogan die Ursprünge des Superheldengenres und definiert drei charakteristische Elemente, welche das Superheldengenre und seine Protagonisten ausmachen: Mission, Kraft¹¹³ und Identität.¹¹⁴

Das erste Element, die Mission, ist ein essenzieller Bestandteil jeder Superheldengeschichte. Wichtig ist dabei, dass die Mission prosozialer sowie selbstloser Natur ist – das heißt, sie darf nicht im Widerspruch mit gesellschaftlichen Konventionen stehen und sie darf nicht dem Eigennutzen des Superhelden dienen. Um seine Mission zu erfüllen bedient sich der Superheld oft besonderer Superkräfte – dem zweiten Kernelement des Genres, welches auch das am leichtesten zu identifizierende Element darstellt und in vielen verschiedenen Formen auftauchen kann.¹¹⁵

Das dritte Element – Identität – setzt sich aus zwei Dingen zusammen: Codenamen und Kostüm, womit auch oft das Konzept einer geheimen Identität verbunden ist. Der

¹¹¹ Davie. 2011. „The hero soldier“, S. 11.

¹¹² Coogan. 2006. *Superhero: The secret origin of a genre*, S. 49.

¹¹³ Ich habe den englischen Begriff „power“ hier mit Kraft statt Stärke übersetzt, da sich Coogan mit dem Begriff weniger auf physische Stärke, sondern eher auf die mit Superhelden verbundenen Superkräfte bezieht.

¹¹⁴ Coogan. 2006. *Superhero: The secret origin of a genre*, S. 39.

¹¹⁵ Ebd., S. 31.

Codename steht dabei in Verbindung mit dem inneren Charakter des Helden oder seiner Biographie.¹¹⁶ Hinsichtlich des Faktors „Identität“ ist auch die Transformation des Superhelden, welche oftmals eine zentrale Bedeutung einnimmt, zu berücksichtigen.¹¹⁷

Da der Großteil der bekannten Superheldencharaktere männlich ist, kommt der Transformation des Superhelden in Bezug auf Männlichkeitsideale besondere narrative Bedeutung zu. Jeffrey A. Brown schreibt, dass besonders in den filmischen Darstellungen der obsessive Fokus auf den Moment der Transformation vom Normalbürger zum Superhelden eine ritualisierte Präsentation von Männlichkeit darstellt, wobei sich diese „Männlichkeit“ visuell mit dem biologischen Körper des Helden verbindet¹¹⁸:

The shift from „less-than-ordinary“ to „extraordinary“ masculinity is literally and symbolically written onto the hero's body. [...] This physical transformation at the core of the films stresses the genre's alignment with the valorization of traditional ideals such as physical strength, resiliency, power, and heterosexual desirability.¹¹⁹

Dass moderne Superheldenfilme auf diese Weise auch im 21. Jahrhundert noch immer konventionelle Genderrollen vermitteln, sei zum Teil zu erwarten, so Brown, da bei den Verfilmungen die Entstehungsgeschichten (*origin stories*) der Superhelden oft im Mittelpunkt stehen und diese auf den Comicerzählungen aus den 1940er-, 1950er- und 1960er-Jahren aufbauen.¹²⁰ Folglich kommt es dazu, dass Superheldenfilme traditionelle Vorstellungen von Männlichkeit¹²¹ weiter aufrechterhalten und sie zu neuen Extremen weiterführen, denn dadurch, dass die körperliche Transformation das Herzstück des modernen Superheldenfilms darstellt, wird an die kinogehenden Massen die Nachricht vermittelt, dass jeder einfache Mann zum leibhaftigen Inbegriff von Männlichkeit werden kann.¹²² Hinzukommt, dass die meist enganliegenden Superheldenkostüme den durch die Transformation erzielten extrem muskulösen Körperbau der Superhelden hervorheben und so die „Idealbildvorstellung von Männlich-

¹¹⁶ Ebd., S. 32.

¹¹⁷ Brown. 2016. „The superhero film parody and hegemonic masculinity“, S. 133.

¹¹⁸ Ebd., S. 134.

¹¹⁹ Ebd., S. 134.

¹²⁰ Ebd., S. 134.

¹²¹ Brown beschreibt die in der westlichen Kultur dominante Vision von Männlichkeit als „strong, powerful, resourceful, smart and triumphant“.; siehe: Ebd., S. 135.

¹²² Ebd., S. 135.

keit“ visuell verstärken.¹²³ Erwähnenswert in diesem Zusammenhang sei jedoch eine Beobachtung von Reinhold Reitberger und Wolfgang Fuchs in Hinblick auf gezeichnete Comicbuchsuperhelden. Reitberger und Fuchs stellen nämlich fest, dass männliche Superhelden „seem to have absolutely nothing underneath their tight-fitting tights; they all appear to be androgynous beings – hermaphrodites who lack the primary sexual organs.“¹²⁴ Diese seltsame Konvention könnte auf das dritte Merkmal des archetypischen Helden – seine Aversion gegenüber Frauen – zurückzuführen sein. Diese Aversion dient dem Helden dazu, sich auf seine eigentliche Aufgabe – seine Mission – zu konzentrieren und sich nicht durch fleischliche Gelüste davon ablenken zu lassen.¹²⁵ Eine starke visuelle Betonung erfährt der muskulöse (Ober-)Körpers des Helden¹²⁶, welcher ihm bei der Erfüllung seiner Mission behilflich ist. Der (Ober-)Körper sei daher als physisches Männlichkeitssymbol zu verstehen.

Ein weiterer wichtiger Punkt in Zusammenhang mit dem Superheldenkostüm ist die erweiterte Handlungsmacht, die der Superheld erhält, sobald er sein Kostüm anlegt. Friedrich Weltzien vergleicht die Macht des Superheldenkostüms mit der Macht der Uniform:

Although each superhero's costume is unique, and therefore not a uniform, it permits the license implicit in the adoption of a uniform; the person in uniform is licensed to do things that others are not allowed, for instance to question, to arrest, or even to shoot at certain people. In much the same way, superheroes are distinguished by their costumes.¹²⁷

Bezüglich der erweiterten Handlungsmacht ist jedoch zu erwähnen, dass der Superheld narrativ reaktiv handelt und diese Reaktivität auf dem Superheldenkodex aufbaut. Der Kodex ist dabei ein wichtiger Aspekt des Missionselements, der es dem Superhelden erlaubt, sich in der Erfüllung seiner Mission über normale rechtliche Gesetze hinwegzusetzen, denn der Besitz von Superkräften oder anderen außer-

¹²³ Ebd., S. 142.

¹²⁴ Reitberger, Reinhold, & Fuchs, Wolfgang. 1972. *Comics: Anatomy of a mass medium*. Boston: Little, Brown and Company., S. 120 (zitiert in: Taylor, Aaron. 2007. „He's gotta be strong, and he's gotta be fast, and he's gotta be larger than life: Investigation the engendered superhero body“. *Journal of Popular Culture* 40(2), S. 352f.).

¹²⁵ vgl. Lang, Jeffrey S., & Trimble Patrick. 1988. „Whatever happened to the Man of Tomorrow? An examination of the American monomyth and the comic book superhero“. *Journal of Popular Culture* 22, S. 162.

¹²⁶ Jarvis bietet bezüglich der amerikanischen Fixation auf den muskulösen Oberkörper als Männlichkeitssymbol eine interessante Besprechung der historischen und kulturellen Hintergründe in ihrer PhD Thesis. Siehe dazu: Jarvis, Christina Sharon. 2000. „The male body at war: American masculinity and embodiment during World War II“. PhD thesis, The Pennsylvania State University, S. 8-62.

¹²⁷ Weltzien. 2005. „Masque-*ulinities*“, S. 240.

gewöhnlichen Fähigkeiten qualifiziert den Superhelden dazu, nach seiner eigenen Interpretation von Gerechtigkeit zu handeln.¹²⁸ Interessant ist hierbei jedoch, dass dieses eigenständige Handeln außerhalb des gesetzlichen Rahmens per Superheldenkodex nur männlichen Helden sanktionsfrei zusteht.¹²⁹ So demonstriert Julie D. O'Reilly in ihrem Artikel *The Wonder Woman Precedent: Female (Super)Heroism on Trail*, dass die Handlungsmacht von weiblichen Superhelden limitiert und mit Rücksichtnahme, beziehungsweise zum Teil auch mit Unterwürfigkeit, verbunden ist, was im vollkommenen Gegensatz zur autonomen Handlungsmacht männlicher Superhelden steht.¹³⁰

Der letzte Punkt, den ich hier in Zusammenhang mit dem Superhelden ansprechen möchte, ist die Verbindung des Superheldengenres mit Amerika, welches das Ursprungsland dieses Genres ist und dessen Ideale sich folglich in diesem Genre stark widerspiegeln, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird.

2.5.3. Der amerikanische Held – Ein kurzer historischer Überblick

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich in allgemeinen Zügen besprochen, wie sich Heldenkonzepte konstruieren. Dabei hat sich gezeigt, dass in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung immer wieder die Frage nach universellen Heldenkonzeptionen aufgegriffen wird. Trotz verschiedener historischer Epochen, geographischer Verortungen und kultureller Hintergründe lassen sich – wie gezeigt wurde – Gemeinsamkeiten ausmachen. Trotzdem lassen sich gewisse kulturspezifische Unterschiede ausmachen. Daher möchte ich in dem vorliegenden Kapitel darauf eingehen, wie sich das Konzept des „amerikanischen Helden“ gestaltet.

Beginnen möchte ich mit dem amerikanischen Monomythos, welcher eine gute theoretische sowie auch historische Grundlage bietet. Jener Mythos wird von Robert Jewett und John Shelton Lawrence wie folgt beschrieben:

A community in a harmonious paradise is threatened by evil. Normal institutions fail to contend with this threat. A selfless hero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task, and, aided by fate, his decisive

¹²⁸ Coogan. 2006. *Superhero: The secret origin of a genre.*, S. 112.

¹²⁹ O'Reilly, Julie D. 2005. „The Wonder Woman precedent: Female (super)heroism on trial“. *The Journal of American Culture* 28(3), S. 275.

¹³⁰ Ebd., S. 274.

victory restores the community to its paradisaical condition. The superhero then recedes into obscurity.¹³¹

Die in der Definition erwähnte in einem harmonischen Paradies lebende Gemeinschaft kann man historisch gesehen auf die erste große einflussreiche Gruppe europäischer Siedler ummünzen – die Puritaner. In ihrer Analyse über die Konzeptualisierung Amerikas in der puritanischen Prosa bespricht Szilvia Csábi verschiedene Metaphern, welche von den Puritanern bevorzugt benutzt wurden, um ihre Erlebnisse und Eindrücke bezüglich ihrer neuen Heimat zu beschreiben.¹³² Dabei finden sich zwei Metaphern wieder, welche auf die Idee einer in einem Paradies lebenden Gemeinschaft verweisen. Jene zwei Metaphern sind: *Amerika als das versprochene Land* und *Amerika als Wildnis*.¹³³ Csábi argumentiert, dass die Metapher *Amerika als das versprochene Land* sich auf eine biblische Geschichte aus dem Alten Testament bezieht, in der Gott Abraham ein neues paradiesisches Land – Kanaan – verspricht. Die Puritaner erkannten Parallelen zwischen der biblischen Erzählung und ihrer eigenen Auswanderungserfahrung, voraus die Idee erwuchs, Amerikas als das „von Gott versprochene Land“ zu sehen.¹³⁴ Die Wildnis-Metapher dagegen fokussiert weniger auf religiöse Aspekte als auf die tatsächlichen Gegebenheiten, mit welchen die puritanischen Einwanderer in ihrer neuen Heimat konfrontiert waren. Für sie stellte Amerika ein „unkultiviertes Land“ dar, wobei sich diese Bezeichnung sowohl auf die natürliche Landschaft als auch auf die ansässige indigene Bevölkerung bezog.¹³⁵

Damit einher geht der Frontiermythos¹³⁶ (*frontier myth*), der eng mit der Figur des Cowboys verbunden ist. Samuel P. Perry fasst die Bedeutung des Frontiermythos für die amerikanische Identität wie folgt zusammen:

What comes with the frontier myth is a definition of American identity predicated on the conquering of the unknown; material spaces become the ground for proving one's identity as an American. The process of civilizing frontiers is an exercise and celebration of the greatness of the American people.¹³⁷

¹³¹ Jewett, Robert, & Lawrence John Shelton. 1977. *The American monomyth*. Garden City, NY: Anchor Press, S. xx (zitiert nach: Lang & Trimble. 1988. „Whatever happened to the Man of Tomorrow?“, S. 158.).

¹³² Csábi, Szilvia. 2001. „The concept of America in the Puritan mind“. *Language and Literature* 10(3), S.198.

¹³³ Ebd., S. 198.

¹³⁴ Ebd., S.198f.

¹³⁵ Ebd., S. 200f.

¹³⁶ Siehe dazu: Turner, Frederick Jackson. 2014 [1921]. *The Frontier in American History*. Auckland: The Floating Press.

¹³⁷ Perry, Samuel P. 2012. „Douglas MacArthur as Frontier Hero: Converting frontiers in MacArthur's farewell to Congress“. *Southern Communication Journal* 77(4), S. 267.

Allerdings muss berücksichtigt werden, dass sich der Frontiermythos primär auf die Erfahrungen der europäischen Siedler während der westlichen Expansion auf dem nordamerikanischen Kontinent stützt. Er grenzt daher Minderheiten (beispielsweise amerikanische Ureinwohner, Chinesen und Mexikaner) bewusst aus, da diese (dem Mythos folgend) der Etablierung westlicher Lebensweisen im Weg standen. Der Frontiermythos ist somit mit Gewalt verbunden, die auch vom Westernhelden ausgeübt werden kann.¹³⁸

Als Prototyp des amerikanischen Frontierhelden gilt dabei die Figur des Daniel Boone (1734-1820). Der in Pennsylvania geborene Boone, dessen Vater als Teenager aus England in die Neue Welt immigrierte, ist einer der berühmtesten Frontiertmänner der amerikanischen Geschichte. Er war ein begabter Jäger, Trapper und Pionier. Boones Erforschungen und Erfahrungen spielten in der Anfangsphase der westlichen Expansion eine maßgebliche Rolle bei der Neubesiedlung der Frontier. Viele wichtige Erfahrungen sammelte Boone dabei während seiner Zeit als Jäger und Trapper in den Bergen der Appalachen, sowie auch während seiner kurzen Zeit beim Militär während des Siebenjährigen Kriegs in Nordamerika (*French and Indian War*, 1754-1763), wo er auf britischer Seite diente und das erste Mal durch einen Händler über ein Gebiet namens Kentucky erfuhr. Einige Jahre später, zog er mit einigen anderen Siedlern aus North Carolina, wo er sich ursprünglich mit seiner Familie niedergelassen hatte, los um einen Weg nach Kentucky zu erforschen und sich dort niederzulassen. Dort angekommen erbaute er mit den anderen Siedlern das Fort Boonesborough und lebte dort von 1775 bis 1798 gemeinsam mit den anderen Siedlern und seiner Familie, wobei er 1778 einmal für kurze Zeit in die Gefangenschaft der Shawnee, einem dort ansässigen Native American Stamm, geriet. Angeblich soll der Häuptling der Shawnee von Boones Jagd- und Aufklärungsfähigkeiten so beeindruckt gewesen sein, dass er ihn sogar in seinen Stamm aufnahm. Allerdings war Boone weniger begabt im Umgang mit finanziellen Belangen, weswegen er bis 1798 all sein Land in Kentucky verloren und große Schulden angehäuft hatte. Deshalb entschloss er sich zu einem Neuanfang. Er reiste mit seiner Familie und einigen anderen befreundeten Familien von Kentucky nach Missouri, wo die damals ansässigen spanischen Behörden ihn herzlich willkommen hießen, da sie sehr erpicht darauf waren, weiße amerikanische Siedler in ihrem Einflussbereich zu haben. Boone verblieb

¹³⁸ Ebd., S. 267f.

trotz diverser Machtwechsel (Spanien – Frankreich – Vereinigte Staaten) bis zu seinem Tod 1820 in Missouri.¹³⁹ Paul Christensen fasst die Bedeutung Boones als Heldenfigur wie folgt zusammen:

Boone is the collective embodiment of Europeans in the New World, a combination of experience boiled down into one man whose face could be that of Paul Bunyan, Ahab, the victorious Union soldiers, a cowboy of the Plains, the dog soldiers of the world wars, Luke Skywalker, and Rocky Balboa. Boone is the template of the hero in the American myth, and each generation projected a new one onto the retreating boundary of the frontier.¹⁴⁰

Boone stand am Anfang der westlichen Expansion, doch wie Christensen oben beschreibt, passte sich die amerikanische Heldenfigur, die er inspiriert hat, den sich stetig verändernden Bedingungen der Frontier an. Die mit dem amerikanischen Westen in Verbindung gebrachte Figur des Cowboys ist Teil der Frontieridee. Große Popularität erfuhr der Revolverheld durch Groschenromane (zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts) und Westernfilme (20. Jahrhundert).¹⁴¹ Der Cowboy-Held steht nicht mehr nur für die Eroberung und Urbarmachung des Westens. Vielmehr ist er selbst zu einem Mythos geworden. Er meistert jedes Problem erfolgreich und schreckt vor nichts zurück.¹⁴²

Auch ist der heldenhafte Cowboy stets ein Außenseiter. Der klassische Westernfilm, so Dave Kehr, beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, zwischen individueller Freiheit in der Wildnis und den Vor- und Nachteilen der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft. Daher ist ein wiederkehrendes zentrales Motiv im klassischen Western die „Ankunft der Zivilisation“ in Form von Farmern, Vertretern des Gesetzes und Kleinstadtbürgern. Um die „Zivilisation“ und das Gesetz jedoch in der Wildnis zu etablieren, kommt Gewalt zum Einsatz. Ironischerweise will man vorgeblich Gewalt unterbinden, wobei man selbst Gewalt ausübt. Hier kommt die Figur des gesetzlosen Cowboys – des Outlaws – ins Spiel, die in ihren Handlungen dem amerikanischen Monomythos folgt. Ein Außenseiter, der außerhalb des Gesetzes steht, verteidigt mit gewalttätigen Mitteln die Siedler-Gemeinschaft. Teil dieser

¹³⁹ „Daniel Boone (1734-1820)“. *The State Historical Society of Missouri: Historic Missourians*. <https://historicmissourians.shsmo.org/historicmissourians/name/b/booned/> (Zugriff: 29.11.2020).

¹⁴⁰ Christensen, Paul. 2008. „The ‘Wild West’: The life and death of a myth“. *Southwest Review* 93(3), S. 312.

¹⁴¹ Ebd., S. 315.

¹⁴² Ebd., S. 318.

Gemeinschaft ist er aber nicht, da er ein Individualist ist, da er anders ist, da er gesetzlos agiert.¹⁴³

Abgesehen vom Cowboy gibt es jedoch mit dem Superhelden noch eine andere typisch amerikanische Heldenfigur, die sich dem amerikanischen Monomythos anpasst und ein nationales Selbstverständnis spiegeln kann. Genauso wie der Westernheld gewann der Superheld vorerst in Printmedien an Popularität. Seine Geschichten erschienen statt in Groschenromanen in Comicheften. Die Geburtsstunde des Superheldengenres wird oft mit dem Debut des ersten *Superman*-Comics im Jahre 1938 angesetzt.¹⁴⁴ Jeffrey Lang und Patrick Trimble argumentieren, dass die Figur des Supermans die Werte der Amerikaner während der 1930er-Jahre widerspiegelt. Er ist auf der Suche nach der Wahrheit, nach Gerechtigkeit und er kämpft für dem Erhalt der amerikanischen Lebensart. Superman verbindet Macht mit Bescheidenheit. Seine moralische Integrität erlaubt es ihm, über das Gesetz hinweg zu agieren und dabei immer alle – ob arm oder reich – fair zu behandeln.¹⁴⁵ Superman ist ein Außen-seiter, so wie es auch die ersten europäischen Siedler in Amerika waren. Das Einwanderernarrativ, welches die amerikanische Geschichte prägt, ist demnach auch Teil seines Charakters. Wo Politik und Religion gescheitert sind, erlauben ihm seine Superkräfte die US-amerikanischen Werte zu verteidigen.¹⁴⁶

Während der Weltwirtschaftskrise der 1930er-Jahre erschuf man einen überirdischen Superhelden, der von außen kam. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs änderte sich dies jedoch. Jetzt waren patriotische Superhelden aus den eigenen Reihen gefragt. Captain America passt genau in dieses Konzept. Sein erster Comic erschien 1941. Der neue, populäre Superheld ist nicht mehr ein gottähnlicher Übermensch, sondern ein normaler Durchschnittsamerikaner, der seine Superkräfte der modernen Wissenschaft zu verdanken hat. Somit signalisiert diese neue Art des Superhelden, dass jeder Amerikaner theoretisch zum Superhelden werden kann. 1941 nimmt man die Dinge wieder selbst in die Hand.¹⁴⁷

¹⁴³ Kehr, Dave. „HOW TO SEE – Westerns: Is the Genre Dead?“ *The Museum of Modern Art*, 23. März 2018. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=TOeMHxBgShs&t=621s> (Zugriff: 27.07.2020). Zeitstelle: 01:20 – 02:52.

¹⁴⁴ Coogan. 2006. *Superhero: The secret origin of a genre*, S. 126.

¹⁴⁵ Lang & Trimble. 1988. *Whatever happened to the Man of Tomorrow?*, S. 160.

¹⁴⁶ Ebd., S. 161.

¹⁴⁷ Ebd., S. 163.

Dieser Tatendrang, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen, spiegelt die Eigeninitiative der ersten Siedler wider. Zugleich offenbart sich hier ein sehr spezielles Verständnis von Macht. Aufgrund seines hohen Charakters und seines Gerechtigkeitsdrangs darf er seine Superkräfte grenzenlos einsetzen. Diese Vorstellung von Macht, so Coogan, spiegelt das US-amerikanische Selbstverständnis wider.¹⁴⁸ Das Hollywood-Kino verweist auf diese Sichtweise – immer wieder retten amerikanische (Super-)Helden die Welt vor einer Bedrohung von außen oder aber vor dem eigenen Untergang.

¹⁴⁸ Coogan. 2006. *Superhero: The secret origin of a genre*, S. 231.

3. Methode: Systematische Filmanalyse

Der Film als Medium bietet multidimensionale Einblicke in die Vorstellungen, Denkweisen und Werte der Gesellschaft, in welcher er produziert wird. Zugleich beeinflusst der Film als Medium auch jene Vorstellungen, Denkweisen und Werte mit Hilfe verschiedenster narrativer Darstellungen.¹⁴⁹ Die vorliegende Arbeit stellt daher einen Versuch dar, die Vorstellungen, Denkweisen und Werte der amerikanischen Gesellschaft in Bezug auf filmische Heldendarstellungen zu untersuchen. Besonderes Augenmerk liegt hierbei auf der Darstellung von Kriegshelden des Zweiten Weltkriegs. Die zur Analyse herangezogenen Filme könnten auf den ersten Blick nicht verschiedener erscheinen. Während *Captain America: The First Avenger* die Entstehungsgeschichte des nominalen fiktionalen Superheldencharakters schildert, basiert *Flags of Our Fathers* auf Erlebnissen und Geschichten realer Soldaten. Die einzigen Gemeinsamkeiten, die sich daher für den flüchtigen Beobachter zwischen beiden Filmen ergeben sind, dass die Haupthandlung beider Filme in der Zeit des Zweiten Weltkriegs spielt, die Hauptcharaktere den Soldatenberuf ausüben und die Ereignisse des Krieges aus amerikanischer Sicht geschildert werden. Bei näherer Betrachtung jedoch offenbaren sich neben den vermeintlichen Unterschieden zwischen verfilmter Comicbuchgeschichte und „wahrer“¹⁵⁰ Begebenheiten auch interessante Gemeinsamkeiten, vor allem in Bezug auf die Heldendarstellung. Um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Heldendarstellung der beiden genannten Filme zu untersuchen, unterziehe ich die Filme daher im ersten Schritt einzeln einer systematischen Analyse, bevor ich die Ergebnisse der beiden Einzelanalysen im nächsten Schritt gegenüberstelle und vergleiche.

Die in dieser Arbeit angewendete Methode baut auf der systematische Filmanalyse nach Helmut Korte auf, wobei die „Untersuchung des Films und seiner Kontextfaktoren“ im Zentrum stehen¹⁵¹. Das Idealmodell der Analyse beinhaltet dabei vier Untersuchungsbereiche, welche sich zum Teil überschneiden. Jene vier Bereiche sind Filmrealität, Bedingungsrealität, Wirkungsrealität und Bezugsrealität. Der Bereich Filmrealität befasst sich hierbei mit den Daten, die sich aus dem zu analysierenden

¹⁴⁹ Sayed. 2019. *Weißer Helden im Film*, S. 97.

¹⁵⁰ Wobei „wahr“ in diesem Kontext natürlich nicht komplett mit akkurater historischer Realität gleichzusetzen ist, da die Erzählungen wahrer Geschehnisse immer auch subjektiver Natur sind, egal wie viele Fakten man vielleicht zur Rekonstruktionshilfe heranzieht, um eine möglichst authentische Nacherzählung zu kreieren.

¹⁵¹ Korte, Helmut. 2004. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. (3. Ausgabe). Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 23.

Film selbst herauslesen lassen. Der Bereich Bedingungsrealität umfasst diverse Kontextfaktoren, welche in Verbindung mit dem Produktionsprozess stehen. Der Bereich Wirkungsrealität befasst sich mit der Rezeption des Filmes. Und der Bereich Bezugsrealität untersucht das Verhältnis der filmischen Darstellung mit der realweltlichen Bedeutung des im Film thematisierten Problems.¹⁵²

In meiner Filmanalyse möchte ich untersuchen, wie Helden in amerikanischen Spielfilmen dargestellt werden. Dabei konzentriere ich mich auf die Darstellungsart der Heldencharaktere und deren Beziehung zu ihrer (gesellschaftlichen) Umgebung. Besonderes Augenmerk lege ich in meiner Analyse darauf, wie die Heldendarstellung folgende vier Bereiche beeinflusst: (1) Heldentum und die Darstellung von Männlichkeit; (2) Rolle der Frauen in den Heldenerzählungen; (3) *racial implications*¹⁵³ bezüglich des Wesens und (erlaubten) Verhaltens der Heldenfigur(en); und (4) religiöse Bezüge und Funktionen von Heldendarstellungen.

Die subjektive Natur einer solchen Analyse darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden. Es ist mir bewusst, dass meine Analyse amerikanischer Spielfilme von einem kulturellen Außenseiterstandpunkt aus stattfindet und daher mitunter besondere kulturabhängige Feinheiten dem Analyseprozess entgehen können. Andererseits bietet mir mein Außenseiterstandpunkt eine vollkommen andere Sichtweise auf das Quellenmaterial und kann möglicherweise zu interessanten Beobachtungen beitragen, die nur von einem kulturell entfernten Standpunkt sichtbar werden.

¹⁵² Ebd., S. 23f.

¹⁵³ Ich beziehe mich hierfür bewusst auf den englischen Begriff „race“, da er sich in seinen Bedeutungskonnotationen bezüglich des Rassendiskurses stark vom seinem wörtlich übersetzten deutschen Pendant unterscheidet. Zudem ist der Begriff „Rasse“ im deutschsprachigen Raum aufgrund der menschenverachtenden Rassenideologie und der Verbrechen des Nationalsozialismus zu Recht negativ besetzt.

4. Analyse der Heldendarstellung in *Captain America: The First Avenger*

4.1. Über den Film

Der 2011 erschienene Film *Captain America: The First Avenger* erzählt die Geschichte von Steve Rogers (Chris Evans), einem schwächlichen jungen Mann aus Brooklyn, dessen größter Wunsch es ist, seinem Land während des Zweiten Weltkriegs zu dienen. Allerdings wird ihm der Zugang zum Militär aufgrund seiner körperlichen Schwäche verweigert. Durch Zufall macht Steve die Bekanntschaft von Dr. Erskine (Stanley Tucci), welcher Steve für das geheime Super-Soldier-Programm des US-Militärs vorschlägt. Im Rahmen dieses Programms bekommt Steve das sogenannte Super-Soldier-Serum verabreicht, welches ihn von einem körperlichen Schwächling in einen modernen Herkules verwandelt. Ausgestattet mit einem neuen Körper und einer neuen Identität als Captain America kann sich Steve – nach einigen anfänglichen Rückschlägen – endlich seinen Wunsch erfüllen. Er dient seinem Land, indem er gegen Johann Schmidt aka Red Skull (Hugo Weaving) kämpft. Red Skull ist der Kopf von Hydra, einer fiktionalen Wissenschaftsdivision des Dritten Reichs. Der größtenwahnsinnige NS-Offizier will die Welt beherrschen.

4.1.1. Geschichtlicher Hintergrund

Die Comicfigur „Captain America“ wurde bereits 70 Jahre zuvor, im März 1941 geschaffen. Das Cover des Debutcomics präsentiert die ikonisch gewordene Abbildung von Captain America wie er Hitler einen kräftigen Schlag auf das Kinn verpasst¹⁵⁴ – eine Szene, welche sich im Film während der musikalisch unterlegten Montage von Caps Kriegsanzug-Tour wiederfindet. Die Besonderheit des *Captain America Comics* lag darin, dass eine amerikanische Beteiligung am Zweiten Weltkrieg zu einem Zeitpunkt gefordert wurde, zu dem sich die USA noch distanziert gegenüber dem Kriegsgeschehen in Europa zeigten. Auch die Ereignisse von Pearl Harbor, welche den Kriegseintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg markierten, lagen damals noch in der Zukunft. Die starke antisemitische und isolationsbefürwortende Stimmung, welche Anfang 1941 noch in Amerika herrschte, erschwerte es Interventionisten – ein

¹⁵⁴ Milford, Mike. 2017. „Veiled intervention: Anti-Semitism, allegory, and Captain America“. *Rhetoric & Public Affairs* 20(4), 612.

Großteil davon jüdisch – die amerikanische Regierung davon zu überzeugen, helfend in das europäische Kriegsgeschehen einzugreifen. Hinzu kam, dass jüdischen Interventionisten aufgrund von Antisemitismus der Zugang zu traditionellen Printmedien oft verweigert wurde. So kam es, dass sich jüdische Autoren und Künstler der Comicbuchindustrie zuwandten, einer der wenigen Medienkanäle – abseits von Hollywood – der Juden Zugang und Schaffensfreiheit erlaubte. Viele der Comicbuchautoren aus dem Goldenen Zeitalter der Comics (1938-1956) sind jüdischer Abstammung, so etwa auch die Erschaffer von Captain America, Joe Simon und Jack Kirby.¹⁵⁵ In seinem Artikel *Veiled Intervention: Anti-Semitism, Allegory and Captain America* beschreibt Mike Milford detailliert wie Simon und Kirby mithilfe von allegorischen Konstruktionen – auf visueller und narrativer Ebene – Captain America zu einem Erfolg machten und so auch versteckte, interventionistische Botschaften an ein Publikum vermitteln konnten, das zu einem Großteil eigentlich ideologisch auf einer anderen Ebene operierte. Wichtig für die vorliegende Arbeit ist, dass die ursprüngliche Comic-Figur Captain America intentionell als Personifikation eines idealisierten Amerikas von seinen Erschaffern kreiert worden ist. Simon und Kirby wollten, dass die Leser ihres Comics die Taten von Captain America emblematisch mit US-amerikanischen Werten und Identitätskonstruktionen verbanden.¹⁵⁶ Nachdem der 2011 erschienene Film sich auf Captain Americas Entstehungsgeschichte fokussiert, finden sich Spuren der originalen allegorischen Konstruktionen von Simon und Kirby auch in der Verfilmung wieder, wobei diese stark mit der Heldendarstellung korrelieren.

4.1.2. Filmproduktion

In den 70 Jahren, die zwischen 1941 und 2011 liegen, versuchten sich nach Simon und Kirby etliche andere Autoren an *Captain America*-Geschichten, was in der Comicbuchindustrie sehr üblich ist. Die Ära, welche für die Filmadaption des Captain America-Charakters am relevantesten ist (abgesehen von seiner Entstehungsära), ist jene in der Ed Brubaker Caps Geschichten schrieb. Die Filmemacher ließen sich für ihre Darstellung des Captains von Brubakers Interpretation des Charakters inspirieren. Interessant ist jedoch, dass das originale Drehbuch eigentlich nicht vorsah, dass

¹⁵⁵ Ebd., S. 611f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 613.

der Großteil des Films im Zweiten Weltkrieg spielt. Es ist der gemeinsamen Überarbeitung von Regisseur Joe Johnston und den beiden Drehbuchautoren Christopher Markus und Stephen McFeely zu verdanken, dass der Film am Ende im Format einer Binnenhandlung – spielend in den 1940er-Jahren und einer kurzen Rahmenhandlung spielend in der Gegenwart – produziert worden ist. Dieses Format erwies sich als eine gute Entscheidung, weil es den Filmmachern ermöglichte, Captain America als ein Produkt seiner Ursprungszeit, also als ein Produkt der 1940er-Jahre, zu etablieren und zu charakterisieren. Der dadurch erzielte „Man out of time“-Aspekt seines Charakters ist für seine kommenden Auftritte in anderen Marvel-Filmen und für zwei weitere Sequels von großer Bedeutung. Den Zuschauern wird somit ein Einblick in seine Motivationen und Handlungen in einem modernen Setting geboten.¹⁵⁷ Auch ist das Ende von *Captain America: The First Avenger* als Cliffhanger zu verstehen. Eine Fortsetzung war zu erwarten.

An dieser Stelle sei noch kurz auf Joe Johnston, den Regisseur des Filmes, und seine filmische Karriere eingegangen, welche einen deutlichen Einfluss auf die filmische Inszenierung von Caps Origin Story erkennen lässt. So oblag Johnston unter anderem die künstlerische Leitung der ersten beiden *Indiana Jones* Filme (*Raiders of the Lost Ark & Indiana Jones and the Temple of Doom*). Er war zudem an der Gestaltung der Spezialeffekte beteiligt. Wie Michael Curley anmerkt, kann man den Einfluss von Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* auf *Captain America: The First Avenger* deutlich erkennen: „Both films were old-fashioned adventures featuring a hero fighting Nazis and looking for a supernatural object.“¹⁵⁸ Ein Blick auf Johnstons Filmographie verdeutlicht auch, dass *Captain America* nicht seine erste Comicbuchverfilmung ist, sondern *The Rocketeer*, ein Film der Ende der 1930er-Jahre spielt und dessen Hauptcharakter ebenfalls gegen Nationalsozialisten kämpft. Außerdem scheint Johnston ein besonderes Faible für Historiendramen (z.B. *October Sky*, *The Rocketeer & Hidalgo*) zu haben. In einem Interview mit Peter Sciretta spricht Johnston von seiner Faszination für die 1930er- und 1940er-Jahre. Er meint, diese Zeitperiode sei für ihn so reizvoll,

because visually the 30's and the 40's feels to me like it was a time when people cared more about what stuff looked like, everything was designed. [...] It

¹⁵⁷ Siehe dazu: Curley, Michael. 2019. „‘Captain America: The First Avenger’ stands out in a glut of comic book films“. *popMATTERS*, 11. Jan. 2019; <https://www.popmatters.com/captain-america-first-avenger-johnston-2618867621.html?rebellitem=1#rebellitem1> (Zugriff: 26.01.2020).

¹⁵⁸ Ebd.

was more about form than about function. Clothes, automobiles, and everything just seemed to have a look that was consistent. It seemed like it all existed within a world whereas today our culture doesn't have a design motif, it's all so mixed.¹⁵⁹

Diese visuell klar definierte Welt, wenn auch stark stilisiert und mit futuristischen Elementen im Designstil der 1940er-Jahre ergänzt,¹⁶⁰ spiegelt sich in der eher vereinfachten, schwarz-weißen Weltanschauung Captain Americas wider. Im Gegensatz zu den beiden im 21. Jahrhundert spielenden Fortsetzungen (*CA: The Winter Soldier* & *CA: Civil War*) sind in *The First Avenger* die guten und die bösen Mächte klar voneinander getrennt. Dies gibt die in Amerika geprägte Vorstellung des Zweiten Weltkriegs als den sogenannten „Good War“ wieder.¹⁶¹ Zugleich steht diese Darstellung in einem gewissen Kontrast zum – infolge der Ereignisse des 11. September 2001 – propagierten „War on Terror“. Terence McSweeney merkt an, dass Johnston möglicherweise gerade wegen der problematischen und polarisierenden Politik der Post-9/11-Ära den Hauptteil der Filmhandlung von *First Avenger* in der Vergangenheit spielen lässt, damit sich das Publikum besser mit den Werten und Handlungen des patriotisch geprägten Charakters Captain Americas identifizieren kann.¹⁶² Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass Johnston, inspiriert vom Erfolg von *Raiders of the Lost Ark*, dem Film mit der Versetzung seiner Haupthandlung in die 1940er-Jahre, auch eine gewisse Zeitlosigkeit geben wollte: „It [*Raiders of the Lost Ark*] was [a template]. I love the film; it's timeless. It takes place in 1936 and it was made in the 80s, and it still feels fresh today. That was my goal: I wanted this [*Captain America: The First Avenger*] to have that same timeless feel.“¹⁶³

¹⁵⁹ Sciretta, Peter. 2011. „Interview: Director Joe Johnston Talks 'Captain America'“. *Slashfilm*, 20. Jul. 2011; <https://www.slashfilm.com/joe-johnston-interview/> (Zugriff: 21.09.2020).

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ „[*Captain America: The First Avenger*]'s World War II is one very familiar to American audiences and one which has been routinely recreated in American films since *Sands of Iwo Jima*, through *Saving Private Ryan* and more recently *Fury*, films which have dramatized World War II as it would like to be remembered by American culture at large rather than, in any meaningful sense, how it actually was. These films construct a 'good war' fought by the 'greatest generation' in which US forces are unambiguously heroic and moral, and the Axis forces of Germany, Japan and Italy are unquestionably evil, in a mythic conflict in which America wins almost alone and sacrifices a great deal for very little in return.“ Siehe: McSweeney. 2018. *Avengers Assemble!*, S. 100.

¹⁶² Ebd., S. 100.

¹⁶³ Giroux, Jack. 2011. „Interview: Director Joe Johnston Brings Sincerity and Universality to 'Captain America: The First Avenger'“. *Filmschoolrejects*, 18. Jul. 2011; <https://filmschoolrejects.com/interview-director-joe-johnston-brings-sincerity-and-universality-to-captain-america-the-first-221f62a65e57/> (Zugriff: 21.09.2020).

4.1.3. Rezeption

Unter den bis dato erschienenen 23 Spielfilmen des Marvel Cinematic Universe ist *The First Avenger*, in Hinblick auf sein Einspielergebnis, der 22. erfolgreichste Film. In den USA wurden etwa 176,6 Millionen Dollar an den Kinokassen eingespielt, weltweit waren es rund 370,5 Millionen Dollar.¹⁶⁴ Auf Rotten Tomatoes verfügt der Film auf dem Tomatometer, welches die Meinungen der Filmkritiker widerspiegelt, über ein Rating von 80% (214 Kritiker gaben dem Film eine insgesamt positive Bewertung, 54 eine negative) und eine Durchschnittsbewertung von 6,97 von 10 Punkten.¹⁶⁵

Unter den Kritikern, die dem Film eine schlechte Bewertung gegeben haben, scheint der Konsens vorzuherrschen, dass die Handlung zu simpel und unkreativ ist¹⁶⁶ sowie, dass der Film lediglich als ein langer Trailer für den im darauffolgenden Jahr erschienenen ersten *Avengers*-Film diene.¹⁶⁷ Hinsichtlich der Entstehungszeit des Filmes bietet Dorothy Woodend in ihrer Filmrezension einen etwas tiefergehenden kritischen Zugang. So schreibt sie, dass der Film zu einem ungünstigen Zeitpunkt in der US-Geschichte veröffentlicht wurde:

With the country eating itself, the debt ceiling about to come crashing down and rising creeping unemployment leaching hope and strength like Dengue

¹⁶⁴ Greenspan, Rachel E. 2019. „Here Are the Highest Grossing Marvel Movies“. *TIME*, 21. Jul. 2019 [20. Feb. 2019]; <https://time.com/5523398/highest-grossing-marvel-movies/> (Zugriff: 21.09.2020).

¹⁶⁵ „Captain America: The First Avenger“. *Rotten Tomatoes*. https://www.rottentomatoes.com/m/captain_america_the_first_avenger (Zugriff: 22.09.2020).

¹⁶⁶ „As the last Marvel prequel that includes two Iron Man and Incredible Hulk movies before next summer's *The Avengers*, this one [*Captain America: The First Avenger*] feels perhaps a little too simplistic and routine.“ Siehe: Honeycutt, Kirk. 2011. „„Captain America: The First Avenger“: Film Review“. *The Hollywood Reporter*, 7. Jul. 2011; <https://www.hollywoodreporter.com/review/captain-america-first-avenger-film-213287> (Zugriff: 22.09.2020).; „Here's what's missing: tension, drama, and most of all, a sense of wonder. This is a superhero movie, isn't it? In this summer's 'Thor,' we got the feeling that the movie's god-like hero might actually lose on Earth. 'Captain America' director Joe Johnston spends so much time making the period costumes and the World War II tanks look perfect that there's no room for surprises. Everything is expected. We know exactly when Cap is going to save the day, tell a one-liner and kiss the girl.“ Siehe: Horgen, Tom. 2011. „„Captain America' is Captain Obvious““. 25. Jul. 2011; <https://www.startribune.com/captain-america-is-captain-obvious/125966248/> (Zugriff: 22.09.2020)..

¹⁶⁷ „Christopher Markus and Stephen McFeely [die Drehbuchautoren] [...] whip up a *Captain America* story that often feels like its only purpose is to deliver Steve Rogers into the 21st century.“ Siehe: Punter, Jennie. 2011. „Captain America: Marvel Comic's final piece of the Avenger puzzle“. *The Globe and Mail*, 22. Jul. 2011. <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/captain-america-marvel-comics-final-piece-of-the-avenger-puzzle/article629449/> (Zugriff: 22.09.2020).; „Tommy Lee Jones isn't distraction enough from the reality that we've been sold a \$140 million trailer for a different movie. The egg's a little rotten.“ Siehe: Morris, Wesley. 2011. „Captain America: The First Avenger“. *The Boston Globe*, 22. Jul. 2011; http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2011/07/22/captain_america_packs_a_powerful_but_predictable_patriotic_punch/?rss_id=Boston.com+---+Movie+news (Zugriff: 22.09.2020).

fever, America ain't looking so hot these days. Still, plucky Hollywood continues to churn out films that maintain Americans as the good guys.¹⁶⁸

Woodend gibt zu bedenken, dass die USA niemals einfach nur die unantastbar Guten waren, nicht einmal zur Zeit des sogenannten „Good Wars“. Dies lässt sich nicht nur durch die Arbeit von Historikern belegen, sondern auch durch die Lebensrealität im gegenwärtigen Amerika (heute noch mehr als 2011). Daher prangert Woodend den optimistischen Ton der Haupthandlung des Films an, der dem typischen Hollywoodszenario einer Weltrettung durch einen amerikanischen Helden folgt, der jedoch letztendlich im großen Ganzen zu keiner besseren Welt beitragen kann:

After all that struggle, effort and noble sentiments, what is the end result but the current orgy of corporate malfeasance, bad debt, and bone crushing cynicism. Even Captain America, the ultimate symbol of Yankee can-do attitude is undone by this modern version of the world. Oh, for the days when good was American grade-A beef, and evil wore a crisp black uniform and a giant red head.¹⁶⁹

Im Gegensatz zu den negativen Kritiken, loben die positiven die simple Superheldengeschichte verpackt als actionreicher Summerblockbuster, der den Zuschauern ein nostalgisches Unterhaltungserlebnis bietet.¹⁷⁰ Auch der charakterzentrierte Erzählfokus wird von den positiven Kritiken begrüßt und Chris Evans Performance in der Hauptrolle gelobt¹⁷¹ wie auch die Präsentation der Nebendarsteller¹⁷². Im Kon-

¹⁶⁸ Woodend, Dorothy. 2011. „Captain America: The First Avenger“. *The Tye*, 29. Jul. 2011; <https://thetyee.ca/ArtsAndCulture/2011/07/29/CaptainAmerica/> (Zugriff: 23.09.2020)..

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ „Johnston is never likely to be hailed by critics as an auteur, but he's more than a Hollywood hack. He makes us care about the characters, and ensures that this blockbuster remembers the importance of fun. The best moments here recall Spielberg's Raiders Of The Lost Ark, and generate the same kind of simple, childish joy.“ Siehe: Tookey, Chris. 2011. „Captain America I salute you... The plot's preposterous but this superhero deserves all the glory“. *MailOnline*, 29. Jul. 2011; <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-2019942/Captain-America-review-The-plot-preposterous-superhero-deserves-glory.html> (Zugriff: 30.09.2020).; „Recombining DNA from 'Raiders of the Lost Ark', 'Superman', 'Spider-Man' and even 'Flags of our Fathers,' 'Captain America' smashing layers superhero stuff such as magic serum atop a wry appreciation for campy WWII propaganda and '60s cinematic rousers that kept Richard Burton, Robert Shaw and Lee Marvin constantly employed.“ Siehe: Smith, Kyle. 2011. „America' the beautiful“. *New York Post*, 22. Jul. 2011; <https://nypost.com/2011/07/22/america-the-beautiful-2/> (Zugriff: 30.09.2020).

¹⁷¹ „Despite all the Captain America rah-rah in costume and indestructible shield, the movie is at its best when the story sticks with skinny Steve. Evans [...] brings such humor, heart and vigor to virtuous Steve that our rooting interest holds even when the action gets to be standard-issue [...]“ Siehe: Travers, Peter. 2011. „Captain America: The First Avenger“. *Rolling Stone*, 21. Jul. 2011; <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/captain-america-the-first-avenger-128060/> (Zugriff: 30.09.2020).; „From its antagonists to its art direction, everything about Johnston's movie has a been-there, seen-that familiarity. Yet Evan's clean-cut idealism and objectives make old-fashioned patriotism look fresh.“ Siehe: Rickey, Carrie. 2011. „From weakling to pumped-up patriot“. *The Philadelphia Inquirer*, 21. Jul. 2011; https://www.inquirer.com/philly/entertainment/movies/20110722_From_weakling_to_pumped-up_patriot.html (Zugriff: 30.09.2020).; „In a lead role that could so easily have gone to his head,

trast zu Woodends Einschätzung hinsichtlich des Erscheinungszeitpunkts des Films steht ein Kommentar des Kritikers Simon Miraudo:

If you wanted to be cynical, you could say the assassination of Osama Bin Laden was the best piece of marketing this film could have ever hoped for. When President Obama announced that the Al Qaeda mastermind had been killed by a team of Navy Seals, the American war effort suddenly seemed justified to the many millions who had questioned it; or at least, like a blockbuster movie with a happy ending. Even if the mood was temporary, it felt good to think that there were brave soldiers in the world that could *literally* take out the most evil of enemies.¹⁷³

Miraudo führt fort, dass die Figur des patriotischen Captain Americas dadurch plötzlich wieder an Relevanz dazugewonnen hat. Ob dies als eine positive Entwicklung zu werten ist, lässt Miraudo offen. Eine Wirkung hätte der Film allerdings gehabt: Man musste sich als Zuschauer nicht mehr mit der grauen Realität herumschlagen. Vielmehr konnte man sich einfach zurücklehnen und in die klar in Gut und Böse aufgeteilte Welt auf der Leinwand eintauchen. Miraudo führt fort, dass Captain America moralisch gesehen weniger komplex gezeichnet ist als Batman. Captain America ist einfach ein guter Mensch mit guten Absichten: ... „and sometimes it's just nice to rally behind a hero with a heart of gold“¹⁷⁴. Miraudo merkt allerdings auch an, dass der Tod Osama Bin Ladens keineswegs zu einem weltweiten Frieden geführt hätte. Daher könnte man meinen, dass „embracing a film like *Captain America* might be the equivalent of shielding our eyes from the moral ambiguity of international terrors“¹⁷⁵. Miraudo erläutert weiter, dass der Film den Zuschauern eher eine temporäre Flucht aus einer moralisch mehrdeutigen Realität bietet. Außerdem erinnere der Streifen

Evans's confident-but-subtle treatment raises the bar for those around him.” Siehe: Gibbs, Ed. 2011. „A superpower restored”. *The Sunday Morning Herald*, 31. Jul. 2011; <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/a-superpower-restored-20110730-1i4v2.html> (Zugriff: 30.09.2020).

¹⁷² „These characters [Col. Chester Philips (Tommy Lee Jones), Arnim Zola (Toby Jones), Howard Stark (Dominic Cooper)] aren't just stick figures to fill in the time between the next set-piece; they talk, and argue, and appear to inhabit actual personalities.” Siehe: Quinn, Anthony. 2011. „Captain America: The First Avenger (12A)”. *Independent*, 29. Jul. 2011; <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/captain-america-the-first-avenger-12a-2327648.html> (Zugriff: 30.09.2020).; „[V]eteran Tommy Lee Jones, as Captain America's nonsense superior officer, Colonel Chester Philips, uses his screen time to perfection. Oozing droll one-liners and clearly loving every minute, Jones all but stelas the show without trying.” Siehe: Gibbs, Ed. 2011. „A superpower restored”. *The Sunday Morning Herald*, 31. Jul. 2011; <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/a-superpower-restored-20110730-1i4v2.html> (Zugriff: 30.09.2020).

¹⁷³ Miraudo, Simon. 2011. „Nation's pride – Captain America: The First Avenger Review”. *Quickflix*, 27. Jul. 2011; <https://www.quickflix.com.au/News/Article/7797> (Zugriff: 30.09.2020).; Italics aus dem Original.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

daran, dass man selbst versuchen sollte, ein guter Mensch zu sein. Vielleicht werde die Welt dem Beispiel dann folgen.¹⁷⁶

4.2. Held-sein in *Captain America: The First Avenger*

Captain America ist eine Heldenfigur – aber welche Art von Held stellt er dar? Die Heldenkonzeption von Steve Rogers als Captain America beinhaltet Elemente verschiedener Heldentypen, die jedoch einige Gemeinsamkeiten teilen.

In erster Instanz entspricht Captain America ganz eindeutig dem Jung'schen Heldenarchetypen: Ein starker Mann, der die Mächte des Bösen – im konkreten Fall die fiktionale Naziorganisation Hydra – bekämpft, und somit die Gesellschaft vor Zerstörung und Tod schützt. In zweiter Instanz ist Captain America eindeutig ein traditioneller Held, der sich auf die von Campbell beschriebene klassische Heldenreise begibt, weshalb seine Geschichte viele typische Elemente einer solchen Reise enthält: Steve stammt aus bescheidenen Verhältnissen. Er muss immer wieder Rückschläge einstecken – wie beispielsweise die mehrfache Ablehnung durch das Militär. Er bekommt Hilfe aus einer unerwarteten Quelle – hier in Form von Dr. Erskine, welcher ihn für das Super-Soldier-Programm vorschlägt, und von Seiten der Agentin Peggy Carter (Hayley Atwell), welche den niedergeschlagenen und verwirrten Captain America motiviert, seiner neuen Rolle gerecht zu werden. Selbst als „neugeborener Held“ muss Steve in der Rolle von Captain America diverse Hürden überwinden, allen voran die Skepsis der Militärleitung was seine Einsatzfähigkeit an der Front betrifft. Nur die Rückkehr des Helden wird Captain America im Film verwehrt. Zwar stirbt er am Ende nicht, sondern wird für 70 Jahre in Eis gefroren. Aber sein Wiedererwachen in den 2010er-Jahren entspricht nicht dem konventionellen Ende einer Heldenreise. Vielmehr markiert seine Rückkehr den Beginn einer neuen Heldenreise im 21. Jahrhundert; eine Reise, welche erst in *Avengers: Endgame* ihr wohlverdientes Ende findet. Captain Americas lange Abwesenheit von der Bildfläche innerhalb der Marvel Cinematic Universe-Zeitleiste beinhaltet auch eine kleine Anspielung auf die Kategorie des kurzlebigen Helden: Captain America ist ein Produkt seiner Zeit und mit dem

¹⁷⁶ Ebd.

Ende des Zweiten Weltkriegs waren auch seine Tage gezählt¹⁷⁷ – bis die Welt wieder Helden brauchte.

In dritter Instanz erfüllt Captain America alle Kriterien eines heldenhaften Soldaten, wie er in Kapitel 2.5.1. beschrieben wird. Er kämpft in einem fremden Land, also an der europäischen Kriegsfront. Er kämpft nicht für Ruhm und Reichtum, sondern weil er seinem moralischen Kompass folgt. Im Film wird dies besonders gut beim ersten Zusammentreffen von Dr. Erskine und Steve greifbar. Dr. Erskine möchte von Steve wissen, warum er unbedingt zum Militär will und Steve antwortet wie folgt: „I don't want to kill anyone. I don't like bullies. I don't care where they're from.“ Zusätzlich stehen seine Aufgabe und seine Verantwortung immer an erster Stelle, auch bei romantischen Belangen. Er muss eine Reihe amerikanischer Städte retten und daher seine Verabredung mit Peggy hintanstellen. Was jedoch in *Captain America: The First Avenger* vor allem gut zur Geltung kommt ist, dass der Kampf gegen das Böse kein wirkliches Ende hat und der Held daher zu einem immerwährenden Kampf gezwungen ist. Dies wird einerseits durch den Namen der Terror-Organisation Hydra im Film greifbar, welcher auf das gleichnamige mehrköpfige Monster der griechischen Mythologie anspielt. Wird dem Unwesen ein Kopf abgeschlagen, wachsen zwei neue nach. Andererseits kann Captain America – wie bereits erwähnt – seine Heldenreise im ersten Film nicht beenden.

In vierter und letzter Instanz ist Captain America natürlich ein klassischer Superheld, der über die drei von Coogan beschriebenen Kernelemente Mission, Kraft und Identität verfügt. Die Mission legt der Film recht eindeutig klar: Die bösen Machenschaften von Hydra müssen unterbunden werden. Das Element Kraft ist etwas subtiler zu erkennen, da Captain America über keine auffälligen Superkräfte wie etwa Flugfähigkeiten oder Laserblick verfügt. Seine Kraft entspringt seinem neuen Körper, in Form von mehr Stärke und Ausdauer. Denn das ist der Effekt des „Super-Soldier-Serums“ – die Körperkraft wird ultimativ verbessert. Mit dem Comicbuch *Captain America* sollte der Kriegseintritt der USA vorangetrieben werden. Es machte daher Sinn, eine Heldenfigur zu erstellen, die eher realitätsnah war.

¹⁷⁷ Vergleichbar ist dies mit dem Abstieg der Popularität spezifischer Superhelden in der Nachkriegszeit. Siehe dazu: Hayton, Christopher J., & Albright, David L. 2009. „O Captain! My Captain!“. In: Weiner, Robert G. (ed.). *Captain America and the struggle of the superhero: Critical essays*. Jefferson, NC: McFarland, S. 17.

Das dritte Kernelement nach Coogan – die Identität – formiert sich aus Codenamen und Kostüm, welche Captain America eindeutig als idealisierte Personifikation Amerikas erscheinen lassen. Dies entspricht der Intention Kirbys und Simons bei der Erschaffung des Charakters im Jahre 1941. Interessant ist zudem die immense Bedeutung des Superheldenkostüms. Änderungen am Kostüm haben auch Verhaltensveränderungen des Helden zur Folge. Als Steve zu Beginn seiner Karriere als Captain America in einem eher unpraktischen und mehr theatralisch designten Kostüm während der Kriegsanleihen-Tour auftritt, um die Massen zu begeistern, folgt er eigentlich nur den Anweisungen anderer und verfällt in eine passive Rolle. Erst als er in Europa vor kriegsmüden Soldaten auftritt und wegen seines Kostüms verlacht wird, wacht er – nach einem kleinen Motivationsanstoß von Peggy – aus seiner Passivität auf und nimmt einige Modifikationen an seiner Uniform vor, wie beispielsweise die Inklusion einer praktischen Lederjacke und eines funktionalen Helms. Etwas später als er sich entgegen des Befehls von Colonel Chester Phillips (Tommy Lee Jones) auf eine gefährliche Rettungsmission begibt, um seinen besten Freund Bucky aus den Klauen von Hydra zu befreien, stellt er seine neue aktive Rolle unter Beweis. Zugleich nimmt er erstmals seinen militärischen Titel an. So erteilt er Peggy einen Befehl, den sie folgendermaßen erwidert: „You can’t give me orders.“ Steve kontert breit grinsend: „The hell I can’t. I’m a Captain, as you can see“. Dieser Moment markiert im Film den letzten Schritt der, aus dem einfachen Burschen Steve Rogers den Superhelden Captain America macht.

4.3. Heldentum und Männlichkeit

Die Thematik Maskulinität und Heldentum dominiert die filmische Erzählung. Vor allem zu Beginn begegnet uns der spätere Superheld als schwächlicher, schwächlicher junger Mann, dem der Eintritt in den Militärdienst aufgrund seiner Physionomie verwehrt wird. Diese Schwäche manifestiert sich nicht nur in seinem fragilen Körperbau. Auch seine Personalakte weist auf zahlreiche gesundheitliche Probleme hin. Kurz darauf wird seine Untauglichkeit visuell greifbar. Er stellt sich vor ein Bild, das einen salutierenden Soldaten darstellt. Das Gesicht des Soldaten ist durch einen Spiegel ersetzt. Doch Steve schafft es aufgrund seiner Größe nicht in den Spiegel zu blicken. Nur die obere Hälfte seines Gesichts ist im Spiegel zu sehen. Damit der tapfere, aber körperlich schwache Steve Rogers Captain America werden kann, muss er erst den

Körperbau eines gut durchtrainierten und körperlich fitten Mannes erlangen. Erst als Steve dies mithilfe des „Super-Soldier-Serums“ gelingt öffnen sich ihm zuvor verschlossene Türen – zum einen kann er nun endlich am Krieg partizipieren, zum anderen zieht er plötzlich die Aufmerksamkeit von Frauen auf sich. Doch es zeigt sich als bald, dass ein neuer, fitterer Körper nicht gleich einen Helden macht. Denn anstatt an die Front geschickt zu werden, um dort aktiv in die Kampfhandlungen einzugreifen, findet sich Steve als Werbefigur des Militärs wieder.

Obwohl Steve enttäuscht ist, dass er nicht nach Europa an die Front gehen kann, geht er doch mit der Zeit in seiner Rolle als Werbeträger für Kriegsanleihen auf und wird im ganzen Land als Held gefeiert. Eine im Musical-Stil inszenierte Showeinlage zeigt Captain America auf einer bombastisch gestalteten Werbetour. Die Shownummer endet mit einem Feuerwerk und gleitet in das Krachen von Kriegsmaschinerie über. Captain America ist nun an der italienischen Kriegsfront und steht kriegsmüden Soldaten gegenüber. Steve erkennt, dass ihn das Kostüm alleine noch nicht zum Helden macht. Er mag zwar den idealen männlichen Körper eines Helden haben, aber er ist weder wie ein solcher gekleidet, noch verübt er eine heldenhaft angesehene Tätigkeit. Er wird von den Soldaten nicht als Mann oder gar Held ernstgenommen. Vielmehr hänseln sie ihn mit Sprüchen wie „You do that, sweetheart“ oder „Nice boots, Tinkerbelle.“ Steve realisiert wie hilflos er sich in seiner neuen Rolle und dem Kostüm fühlt, wie im Gespräch mit Peggy in der darauffolgenden Szene klar wird.

STEVE: You know, for the longest time, I dreamed about coming overseas and being on the front lines, serving my country. I finally got everything I wanted and I'm wearing tights.

Kurz darauf versucht Steve Colonel Phillips zu überzeugen, einen Rettungstrupp für die gefangen genommenen Männer der 107. Einheit zusammenzustellen. Der Colonel lehnt dies strikt ab und meint herablassend: „But I don't expect you to understand that because you are a chorus girl.“ Es sind diese Erfahrungen an der realen Kriegsfront die Steve aus seiner Passivität lösen und ihn realisieren lassen, dass ein starker Körper allein noch keinen Mann ausmacht, sondern dass er letztlich an seinen Taten gemessen wird.

Diese Thematik wird nochmals aufgegriffen bei einer Gegenüberstellung von Steve und Gilmore Hodge (Lex Shrapnel) während einer Trainingseinheit. Hodge entspricht auf den ersten Blick aufgrund seiner körperlichen Fitness dem „idealen Soldatenbild“,

weshalb Colonel Phillips ihn für die Anwendung des Super-Soldier-Serums favorisiert. Doch sein Verhalten ist alles andere als heldenhaft. Er zeigt seiner Vorgesetzten Peggy gegenüber keinerlei Respekt. Denn sie ist „nur“ eine Frau. Auch auf Steve, den er als schwächlich ansieht, geht er los. Doch bei einer Mutprobe erweist sich gerade Hodge als feig. Als Colonel Phillips eine Granate unter gerade trainierende Soldaten wirft, gehen alle in Deckung. Nur der schwächliche Steve wirft sich selbstlos auf die Granate, um deren Explosionskraft mit seinem Körper abzuschwächen und die anderen zu schützen. Hodge hingegen versteckt sich ängstlich hinter einem Truck. Dieser charakterliche Unterschied zwischen Hodge und Steve ist für Dr. Erskine letztlich entscheidend:

Doctor Erskine: But more important, the man. The serum amplifiers everything that is inside, so good becomes great. Bad becomes worse. This is why you were chosen. Because a strong man, who has known power all his life, they lose respect for that power. But a weak man knows the value of strength. And knows... compassion.

Terence McSweeney zufolge zeigt sich hier der grundlegende Unterschied zwischen der im Film konstruierten „amerikanischen“ und „deutschen Männlichkeit“. Verdeutlicht wird diese gegensätzliche Darstellung von Steve als Captain America und Johann Schmidt als Red Skull:

What the film does imply is that if a pure of heart American participates in Erskine's experiments his innate sense of goodness will create an altruistic hero, but if a German does it he will emerge as abhorrently evil, conveniently ignoring how close Captain America fits the image of an Aryan ideal himself.¹⁷⁸

Diese von McSweeney getätigte Beobachtung erhält einen noch bittereren Nachgeschmack, wenn man bedenkt, dass die Amerikaner in der historischen Realität in ihrem eigenen Land mit einem großen Teil der Bevölkerung alles andere als gerecht umgegangen sind, wie in Kapitel 4.5 noch im Detail besprochen wird. Die charakterliche Gegenüberstellung zwischen Captain America und Red Skull kann in diesem Sinne auch als Symptom des Konzepts des amerikanischen Exzeptionalismus¹⁷⁹

¹⁷⁸ McSweeney. 2018. *Avengers Assemble!*, S.103.; Jarvis bietet in ihrer PhD Thesis einen diesbezüglich interessanten Vergleich der Darstellung muskulöser männlicher Körper zwischen den USA und dem Dritten Reich, siehe dazu: Jarvis. 2000. „The male body at war: American masculinity and embodiment during World War II“, S. 39-51.

¹⁷⁹ In seinem Buch *The Myth of American Exceptionalism* beschäftigt sich Godfrey Hodgson mit den geschichtlichen Hintergründen die zur Entstehung des Konzepts des sogenannten „amerikanischen Exzeptionalismus“ geführt haben. Den Grundgedanken beziehungsweise die Grundidee

gesehen werden. Jason Dittmer analysiert dieses Konzept im Zusammenhang mit dem Boom an Superheldenfilmen nach den Ereignissen vom 11. September 2001. Dabei stellt Dittmer fest, dass die von ihm für seinen Artikel analysierten Filme – *Superman Returns* (2006), *Iron Man* (2008), *Hellboy* (2004) und *Hellboy II: The Golden Army* (2008) – verschiedene Inszenierungen von amerikanischem Exzeptionalismus darstellen: „specifically divine providence, technological innovation and superiority, and the accommodation of difference“.¹⁸⁰ Im Falle von *Captain America: The First Avenger* könnte man daher unter Berufung auf das Konzept des amerikanischen Exzeptionalismus argumentieren, dass hier anhand der Gegenüberstellung zwischen dem Captain und Red Skull die moralische Überlegenheit Amerikas verdeutlicht werden soll. Eine Überlegenheit, die im Grunde jedoch nur eine Illusion darstellt, wie vor allem in Kapitel 4.5. (Behandlung von afro-amerikanischen Soldaten und jenen mit japanischen Wurzeln) zu sehen ist.

Letztlich dient die körperliche Transformation als narratives Herzstück des Films. Sie übermittelt die Botschaft, dass selbst ein „schwächelnder Nobody“ zu einem Helden werden kann. Steve erlangt seinen muskulösen Körper zwar mithilfe des Super-Soldier-Serums auf beinahe magische Weise, aber im Gegensatz zu anderen Superhelden ist seine Transformation mit genug Disziplin und Training auch für einen „normalen“ Durchschnittsmann zu erreichen. Steves Superkraft erwächst alleine aus seinem neuen Körper – er ist gesünder, stärker und hat mehr Ausdauer. Er verfügt über keinerlei fantastische Superkräfte oder über spezielle Anzüge, wie beispielsweise Ironmans Rüstung. Steve ist ein einfacher, unscheinbarer Mann, der zum perfekten Soldaten/Helden wird, eine Botschaft, die seine Comicbucherschaffer 1941 an die Massen weiterleiten wollten, und die Filmmacher 2011 auf die Kinoleinwand übersetzten.

hinter dem Konzept definiert Hodgson dabei wie folgt: „The core of that belief [American Exceptionalism] is the idea that the United States is not just the richest and most powerful of the world’s more than two hundred states but is also politically and morally exceptional. Exceptionalists minimize the contributions of other nations and cultures to the rule of law and the evolution of political democracy. Especially since Woodrow Wilson, exceptionalists have proclaimed that the United States has a destiny and a duty to expand its power and the influence of its institutions and its beliefs until they dominate the world.“ Siehe dazu: Hodgson, Godfrey. 2009. *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven: Yale UP, S. 10.

¹⁸⁰ Dittmer, Jason. 2011. „American exceptionalism, visual effects, and the post-9/11 cinematic superhero boom“. *Environment and Planning D: Society and Space* 29, S. 121.

4.4. Rolle der Frauen

Die Frauen in *Captain America: The First Avenger* dienen bei genauerer Betrachtung alle dazu, Steves Männlichkeit und Heldenstatus als Captain America zu bestätigen und zu bekräftigen.

Dabei dient vor allem die Aufmerksamkeit, die Frauen Steve schenken, als Indikator für seine Männlichkeit. Dies wird im Film besonders gut durch die Gegenüberstellung zweier Dating-Szenarien dargestellt, wovon eines vor Steves Transformation stattfindet und das andere danach. Im ersten Szenario begibt sich Steve auf ein Doppeldate mit seinem besten Freund Bucky (Sebastian Stan), welcher zu Beginn des Filmes – in Opposition zu Steve – das Ebenbild eines heldenhaften Soldaten gibt. Bucky ist durchtrainiert, seine Uniform sitzt perfekt und er hat ein selbstbewusstes Auftreten. Wie sich während des Dates jedoch zeigt, weichen die beiden Mädchen, welche Bucky auf das Doppeldate eingeladen hat, nicht von dessen Seite und ignorieren den in Folge schon etwas niedergeschlagen wirkenden Steve. Das Date endet damit, dass Steve noch einmal versucht, beim Militär aufgenommen zu werden, anstatt das hoffnungslos scheinende Date fortzusetzen. Die Dynamik zwischen Bucky und Steve – der eine begehrenswert für Frauen, der andere nicht – verschiebt sich im zweiten Dating-Szenario völlig. Dieses ereignet sich nachdem Steve die gefangenen Soldaten der 107. Einheit aus Hydras Fängen befreit und sich endlich als brauchbares Mitglied des Militärs bewiesen hat. Dieses Mal ist es Bucky der ignoriert wird, als Peggy, die ein enges, rotes Kleid trägt, im Pub Steve trifft, der gerade mit den befreiten Männern der 107. Einheit feiert. Die ganze Unterhaltung über hat Peggy nur Augen für Steve, welcher dieses Mal auch eindeutig in besserer körperlicher Verfassung und besser gekleidet ist als Bucky. Obwohl Peggy Bucky keinerlei besondere Aufmerksamkeit schenkt, versucht dieser dennoch mit ihr zu flirten und wird folglich ignoriert, was sich in folgender Gesprächssequenz zeigt:

PEGGY: I see your top squad is prepping for duty.

BUCKY: You don't like music?

PEGGY (*Augen auf Steves Gesicht gerichtet*): I do, actually. I might even, when this is all over, go dancing.

BUCKY: Then what are we waiting for?

PEGGY (*noch immer den Blick auf Steve gerichtet*): The right partner.

Nachdem Peggy geht, stellt Bucky anschließend leicht fassungslos fest: „I’m invisible. I’m turning into you. It’s like a horrible dream.“ Woraufhin Steve, in einer 180-Grad-Wendung der Situation des ersten Dating-Scenarios, Bucky aufmunternd auf die Schulter klopft und meint: „Don’t take it so hard. Maybe she’s got a friend.“

Steves körperliche Transformation macht ihn plötzlich für Frauen attraktiv, nicht nur für Peggy. Eine dem US-Militär zugeordnete Sekretärin versucht sehr offensiv mit dem unbeholfenen Steve zu flirten. Die junge Frau ergreift die Initiative. Sie erklärt: „You’re a hero. The women of America, they owe you their thanks. And seeing as they’re not here...“ Woraufhin sie Steve an seiner Krawatte zwischen zwei Aktenregale zieht und zu küssen beginnt. Plötzlich erscheint Peggy und unterbricht die beiden. Man erkennt an ihrer Körperhaltung, dass sie enttäuscht und verärgert ist. Auch in ihrem Tonfall ist dies klar zu hören. Während Steve versucht, ihr die Situation zu erklären, wirft sie ihm an den Kopf: „You always wanted to be a soldier, and now you are, just like all the rest.“

Den Frauen in *Captain America: The First Avenger* wird eine Heldenrolle verwehrt. Alle amerikanischen Frauen (für die jene oben beschriebene Sekretärin quasi als Stellvertreterin im Film agiert) sind nur passive Akteure. Aufgrund ihrer Uniform ist ersichtlich, dass sie für das Militär arbeiten. Diese Art der Darstellung von amerikanischen Frauen als eher passiver Teil des Militärs verweist auf die Rolle der Frau in der amerikanischen Gesellschaft der 1940er-Jahre und lange danach. Frauen leisteten während des Zweiten Weltkriegs zwar einen wichtigen Beitrag in der Kriegsindustrie und beim Militär, trotzdem galten sie nicht als gleichrangig. Nach dem Krieg wurden sie meist auf die traditionelle Rolle als Hausfrau und Mutter zurückgedrängt.¹⁸¹

Die einzige Frau, welche im Film über ein gewisses Maß an eigenständiger Handlungsmacht verfügt, ist keine Amerikanerin, sondern eine Britin. Allerdings ist Agent Peggy Carters Rolle innerhalb des Heldennarratives auch stark eingeschränkt. Zu Beginn des Films kommt ihr eine fast mütterliche Rolle in Bezug auf Steves Entwicklung zu, denn sie ist hauptverantwortlich für sein Basistraining in Camp Lehigh. Später als sie einen niedergeschlagenen Steve in Europa wiedertrifft, ist es ihre Aufgabe,

¹⁸¹ Für eine gute Zusammenfassung der unterschiedlichen Rollen, die amerikanische Frauen während des Zweiten Weltkriegs erfüllten und welche Erwartungen an sie gestellt wurden, siehe: McEuen, Melissa A. 2016. „Women, gender, and World War II“. *Oxford Research Encyclopedia of American History*, Jun. 2016; <https://oxfordre.com/americanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-55> (Zugriff: 26.01.2020)..

Steve zu ermutigen und ihm den Weg zu weisen. Peggy ist auch eindeutig als romantische Partnerin für Steve vorgesehen – allerdings erst nach seiner Transformation ist der Weg für eine Paar-Beziehung offen. Am Ende wird jedoch seine Rückkehr zu Peggy verhindert. Eine neue Heldenreise im 21. Jahrhundert nimmt ihren Anfang.

Peggy soll in Ansätzen eine starke, unabhängige Frau verkörpern, doch bei genauerer Betrachtung fällt sie leider eher unter die Kategorie *token woman*, zu Deutsch: Quotenfrau. Diese Kategorie entstammt einer von Wim Tigges vorgeschlagenen zehnstufigen Skala, welche weibliche Protagonisten und sekundäre weibliche Charaktere in Actionfilmen und -serien bezüglich ihrer eigenständigen Handlungsfähigkeit und Funktion innerhalb deren Narratives einstuft. Die Kategorie *token woman* liegt dabei genau in der Mitte der Skala auf Platz 5 und beschreibt die einzige Frau in einem sonst komplett männlichen Team.¹⁸² Tigges beschreibt die Quotenfrau dabei wie folgt:

The “token woman” may have the power that is equivalent with that of the men with whom she forms a team, but unlike the fully fledged member of an all-female collective she is likely to be side-stepped at decisive moments by male heroes or to be required to use feminine charm as a weapon.¹⁸³

Peggy's Charakter erfährt im Film ein ähnliches Schicksal wie in diesem Zitat beschrieben, und dies schon recht früh im Film. Als Hydra-Agenten nämlich versuchen, das Super-Soldier-Serum zu stehlen, ist es Peggy, welche den flüchtenden Hydra-Agenten vorerst in Schach hält, um ihn nicht entkommen zu lassen. Meisterhaft und mit großer Präzision schießt sie auf das Fluchtauto und trifft dessen Fahrer tödlich. Als der flüchtende Agent anschließend mit einem gestohlenen Taxi auf sie zurast, bleibt Peggy unerschrocken in der Mitte der Straße stehen und zielt ruhig auf den Fahrer des auf sie zurasenden Autos. Das von ihr ausgestrahlte Selbstvertrauen und ihre zuvor demonstrierte Treffsicherheit lassen den Zuschauer nicht daran zweifeln, dass sie den auf sie zusteuernenden Hydra-Agenten rechtzeitig außer Gefecht setzen kann. Dennoch erscheint plötzlich Steve, er läuft auf die Straße und reißt Peggy aus der Schusslinie des Autos. In seiner Perspektive rettet er sie vor dem heranrasenden Auto. Peggy ist alles andere als begeistert über Steves etwas unnötig scheinende Rettungsaktion, wie deutlich aus ihrem verärgerten Verweis („I had him!“) an Steve hervorgeht. Doch es ist nicht verwunderlich, dass Peggy die siegreiche Niederstre-

¹⁸² Tigges. 2017. „A woman like you?“, S. 132f.

¹⁸³ Ebd., S. 133.

ckung des Feindes verwehrt wird. Im Hinblick auf das Helden-Narrativ ist dies nämlich Steves erste Bewährungsprobe als gerade frisch transformierter Captain America. Was würde es über den männlichen Superhelden aussagen, wenn nach seiner langerwarteten Transformation, eine Frau die erste wahre heldenhafte Tat vollbringt?

4.5. Ein inklusives Militär

In Hinblick auf ethnische Repräsentationen zeigt sich der Film oberflächlich als überraschend inklusiv im Versuch, das Idealbild eines vereinten und gleichberechtigten Amerikas schon zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs darzustellen. Zu bedenken sei dabei allerdings auch die Entstehungs- und Erscheinungszeit des Films während der Amtszeit des ersten schwarzen Präsidenten Barack Obama. Schon kurz nach der Wahl Obamas zum 44. Präsidenten der Vereinigten Staaten spekulierte Benjamin Svetkey in einem Artikel für *Entertainment Weekly*, wie sich das historische Wahlergebnis auf die amerikanische Popkultur auswirken könnte und ob Hollywood den neuen Zeitgeist in seinen Filmen widerspiegeln würde.¹⁸⁴ Interessanterweise zitiert Svetkey in seinem Artikel dabei auch Kevin Feige, Präsident der Marvel Studios: „The idea of change and hope has permeated the country, regardless of politics, and that includes Hollywood [...]. Discussions in all our development meetings include the zeitgeist and how it's changed in the last two weeks. Things are being adjusted.“ Der Zeitgeist eines inklusiven Amerikas ist im Film, wie zu sehen sein wird, deutlich zu erkennen. Allerdings präsentiert der Film in Wahrheit ein Idealbild Amerikas wie es 2011, zum Zeitpunkt des Erscheinens des Films, und in unserer jetzigen Gegenwart fast zehn Jahre später noch immer nicht der Realität entspricht. Aber wie gesagt: die ethnische Inklusivität ist im Film letztendlich nur oberflächlich vorhanden.

Für einen normalen Zuschauer ist die im Film angestrebte Darstellung von ethnischer Inklusivität am ehesten in der Zusammensetzung von Captain Americas Eliteeinheit, *the Howling Commandos*, zu erkennen. Diese Eliteeinheit setzt sich aus jenen Soldaten zusammen, die Steve während seiner ersten richtigen Mission als Captain America aus einer Hydra-Einrichtung befreit, in der auch sein bester Freund Bucky gefangen gehalten wird. Die Truppe kehrt erfolgreich mit Steve und Bucky an der Spitze in das US-Militärlager zurück. In vorderster Reihe befinden sich nicht nur ein Brite und

¹⁸⁴ Svetkey, Benjamin. 2008. „Barack Obama: Celebrity in chief“. *Entertainment Weekly*, 21. Nov. 2008; <https://ew.com/article/2008/11/21/barack-obama-celebrity-chief/> (Zugriff: 6.10.2020).

ein Franzose (wahrscheinlich als Stellvertreter für die alliierten Verbündeten), sondern auch ein Afro-Amerikaner (Derek Luke als Gabe Jones) und ein Amerikaner mit japanischen Wurzeln (Kenneth Choi als Jim Morita). Afro-Amerikaner und Amerikaner mit japanischer Abstammung waren auch im Zweiten Weltkrieg im Einsatz. Allerdings wird deren Behandlung innerhalb des Militärs doch stark beschönigt.

Obwohl fast eine Million Afro-Amerikaner während des Zweiten Weltkriegs Militärdienst leisteten, waren diese beispielsweise von ihren weißen Mitsoldaten vollkommen separiert. Nicht nur leisteten afro-amerikanische Soldaten ihren Dienst in eigenen schwarzen Einheiten, sie hatten auch eigene separate Trainingscamps und sogar separate Blutbanken. Hinzu kommt, dass die Mehrheit dieser Soldaten zu Hilfsleistungsarbeiten eingeteilt wurden und ihren Militärdienst hauptsächlich bei Versorgungseinheiten verrichteten oder zu unbeliebten Aufgaben abkommandiert wurden, wie beispielsweise zur Kriegsgräberfürsorge. Diese Aufgabenverteilung spiegelt die Ansicht der damaligen Regierung Amerikas wider, welche der Meinung war, dass schwarze Soldaten „nicht motiviert“ oder „nicht aggressiv genug“ sind um „richtig kämpfen“ zu können.¹⁸⁵ Zur Zeit der Handlung von *Captain America: The First Avenger* im November 1943 gab es, so McSweeney, auch nur eine schwarze Infanterieeinheit, welche in Europa überhaupt im Kampf zum Einsatz kam, die berühmten *Buffalo Soldiers* der 92. Infanterieeinheit.¹⁸⁶ Hier gilt aber zu bedenken, dass die Einheit als solche zwar als schwarze Einheit bezeichnet wurde, was auf die Rekruten und den Großteil der Militärangehörigen in unteren Rängen zutraf. Die oberen Ränge hatten jedoch auch hier nur Weiße inne.¹⁸⁷

In Bezug auf Soldaten mit japanischen Wurzeln sei insbesondere darauf hingewiesen, dass es strengstens untersagt war, sie bei Kampfeinheiten im Pazifik zu stationieren – eine Beschränkung die beispielsweise für amerikanische Soldaten mit italienischen oder deutschen Wurzeln nicht gültig war, da diese sehr wohl in Europa an der Westfront kämpfen durften.¹⁸⁸ Hinzukommt, dass als Reaktion auf den kriegsaus-

¹⁸⁵ Hodges Jr., Robert. 2018. „How the ‘Buffalo Soldiers’ helped turn the tide in Italy during World War II”. *MilitaryTimes*, 14. Feb. 2018; <https://www.militarytimes.com/military-honor/black-military-history/2018/02/14/how-the-buffalo-soldiers-helped-turn-the-tide-in-italy-during-world-war-ii/> (Zugriff: 5.10.2020).

¹⁸⁶ McSweeney. 2018. *Avengers Assemble!*, S. 104f.

¹⁸⁷ Hodges Jr. 2018. „How the ‘Buffalo Soldiers’ helped turn the tide in Italy during World War II“.; Für mehr Details bezüglich der Kriegserfahrungen von Afro-Amerikanern während des Zweiten Weltkriegs, siehe beispielsweise: Wynn, Neil. 2010. *The African American Experience during World War II*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

¹⁸⁸ McSweeney. 2018. *Avengers Assemble!*, S. 105.

lösenden Angriff auf Pearl Harbor, amerikanische Männer mit japanischen Wurzeln bis Anfang 1943 generell vom Militärdienst ausgeschlossen waren, da ein Großteil der Amerikaner ihre Mitbürger mit japanischer Abstammung als Bedrohung ansahen. Dies führte auch dazu, dass ab März 1942 alle an der US-Westküste lebenden Personen mit japanischen Wurzeln unter Berufung auf die *Executive Order 9066* in inländisch gelegene Internierungslager zwangsübersiedelt wurden.¹⁸⁹ Als Anfang 1943, nachdem die US-Streitkräfte den japanischen Vormarsch im Pazifik zum Stillstand gebracht und somit eine potentielle japanische Invasion des amerikanischen Festlandes abgewendet hatten, endlich auch Amerikaner mit japanischen Wurzeln, sogenannte „Nisei“ (Japanisch für zweite Generation), zum Militärdienst zugelassen wurden, mussten sich diese Männer zuerst einer eingehenden Überprüfung ihrer Person und vor allem ihrer Loyalität zu Amerika unterziehen.¹⁹⁰ Die zum Militärdienst zugelassenen „Nisei“ dienten anschließend „through the 100th Infantry Battalion, the 1399th Engineer Construction Battalion, the Military Intelligence Service and the 442nd RCT, which was officially activated on Feb. 1, 1943“.¹⁹¹ Die Soldaten des 442. Infanterieregiments wurden nach ihrem Training in Camp Shelby in Mississippi, im Juni 1944 nach Italien abberufen und kämpften dort an der Seite des 100. Infanteriebataillons. Im September wurde die 442. Einheit nach Südfrankreich neu zugeteilt, wo sie bei der Befreiung einiger Städte behilflich waren. Im März 1945 wurde die Einheit neuerlich versetzt und half an der Seite der zuvor erwähnten

¹⁸⁹ Ray, Michael. 2018. „Executive Order 9066“. *Encyclopædia Britannica*. 19. Jun. 2018; <https://www.britannica.com/topic/Executive-Order-9066> (Zugriff: 11.12.2020).

¹⁹⁰ „Nisei“. *Encyclopædia Britannica*. 11. Sep. 2017; <https://www.britannica.com/topic/Nisei> (Zugriff: 5.10.2020).

¹⁹¹ Axelrod, Josuha. 2019. „This Japanese-American Army unit is the reason we celebrate National ‚Go For Broke‘ day“. *ArmyTimes*, 5. Apr. 2019; <https://www.armytimes.com/news/your-army/2019/04/05/this-japanese-american-army-unit-is-the-reason-we-celebrate-national-go-for-broke-day/> (Zugriff: 5.10.2020).; Bezüglich der angestellten „Nisei“-Soldaten beim Geheimdienst bietet Mire Koikaris Artikel *Japanese Eyes, American Heart* eine interessante Besprechung der Erfahrung jener Soldaten und behandelt unter anderem auch Themen wie *race*, Nationalität, Patriotismus und Maskulinität. Siehe dazu: Koikari, Mire. 2010. „Japanese Eyes, American Heart: Politics of race, nation, and masculinity in Japanese American veterans' WWII narratives“. *Men and Masculinities* 12(5), S. 547-564. Die in Hawaii lebenden „Nisei“-Soldaten kamen dabei auch im Pazifikkrieg beim Military Intelligence Service (MIS) zum Einsatz und halfen bei der Übersetzung japanischer Dokumente, beim Dolmetschen während der Befragungen von japanischen Kriegsgefangenen und Abhören von feindlichen Funkübertragungen. Siehe: Ebd., S. 550. Ein interessantes Detail, das Koikari in ihrem Artikel anspricht, ist das Begleitschutzsystem (*escort system*) das zum Schutz der beim Geheimdienst arbeitenden „Nisei“-Soldaten eingeführt wurde. Da diese Soldaten zum Teil im Pazifik zum Einsatz kamen und dort einer feindlich gesinnten Arbeitsumgebung ausgesetzt waren – sowohl von Seiten ihrer amerikanischen und alliierten Kameraden als auch von Seiten der feindlichen Japaner – wollte man sie mit diesem Begleitschutz vor Fehlidentifikation beschützen. Dabei musste ein „Nisei“-Soldat immer von einem kaukasischen Soldaten begleitet werden, wobei diese kaukasischen Begleiter immer groß und blond sein mussten, nie klein oder brünett, damit man so die „Nisei“-Soldaten anhand ihrer Begleiter optisch immer sofort von feindlichen japanischen Soldaten unterscheiden konnte. Siehe: Ebd., S. 554.

schwarzen 92. Infanterieeinheit die deutschen Truppen aus Norditalien zu vertreiben.¹⁹²

Im Film kommen Jones und Morita im Hinblick auf militärische Heldenleistungen – sowie auch dem Rest von Caps Elitekommando – nur unterstützende Funktionen zu. Der Figur von Gabe Jones kommt zumindest die Ehre zu, Dr. Armin Zola, einen NS-Schergen, gefangen zu nehmen. McSweeney kritisiert, dass die vorurteilhafte Behandlung afro-amerikanischer Soldaten sowie der „Nisei“-Soldaten im Film überhaupt nicht aufgegriffen wird „and even when implied it is treated as something of a joke“¹⁹³. Bei letzterem bezieht sich McSweeney auf einen Austausch zwischen Timothy Dugan (Neal McDonough) und Jim Morita unmittelbar nachdem Captain America die Männer seines zukünftigen Elitekommandos aus einer Hydra-Gefängniszelle befreit. Dugan betrachtet den asiatisch-amerikanischen Morita misstrauisch und fragt: „What, are we taking everybody?“ Woraufhin Morita seine Erkennungsmarke zeigt und antwortet: „I’m from Fresno, ace.“ McSweeney merkt an, dass die Wahl von Fresno als Moritas Heimatort – egal ob zufällig oder von den Filmemachern als Anspielung intendiert – interessant sei, da 1942 North Fresno der Standort für das Pinedale Assembly Centre, einem Internierungslager für japanisch-stämmige Amerikaner, war. Es sei daher möglich, dass Moritas Familie und Freunde in dem Internierungslager waren.¹⁹⁴ McSweeney meint, dass

Dugan’s reaction is one of the more truthful moments in a film set in an era when Japanese characters in comics were routinely caricatured with fangs, buckteeth, hunched backs, and drawn with yellow skin. There could have been a scene in *The First Avenger* in which Captain America protests about the racial inequality of his era, where he advocates his support of the Double-V campaign (the drive to promote for equality for African-Americans in the US) or protests against the incarceration of Japanese-Americans [...].¹⁹⁵

Stattdessen, so McSweeney, ignoriert der Film diese Aspekte amerikanischer Geschichte und präsentiert den Zuschauern eine Version der „guten alten Tage“ die als solche nie außerhalb der medialen Repräsentation in Filmen und Literatur sowie der kollektiven amerikanischen Selbstvorstellung in der Realität existiert haben. Obwohl *Captain America: The First Avenger* „nur“ ein Fantasyfilm ist, verdeutlicht er dennoch die „American cultural attitude to history and how Americans use the past to create

¹⁹² Axelrod. 2019. „This Japanese-American Army unit is the reason we celebrate National ‚Go For Broke‘ day“.

¹⁹³ McSweeney. 2018. *Avengers Assemble!*, S. 105.

¹⁹⁴ Ebd., S. 105.

¹⁹⁵ Ebd. S.105f.

meaning in the present, while at the same time using the present to images of the past".¹⁹⁶ Die Jahre zwischen 1942 und 1945 werden in Amerika gerne als eine Zeit erinnert, in der die USA für Freiheit auf der ganzen Welt gekämpft haben. Die Tatsache, dass sie aber gleichzeitig großen Teilen ihrer eigenen Bevölkerung ihre persönliche Freiheit und Bürgerrechte abgesprochen haben, wird gerne vergessen, da diese historische Wahrheit sich schlecht mit dem Selbstbild Amerikas als Land der Freiheit vereinen lässt.¹⁹⁷

Die Beschönigung historischer Tatsachen und die eingangs angesprochene oberflächliche ethnische Inklusivität lässt sich im Film auch an der Zusammensetzung der Nebendarsteller erkennen. Dies ist vor allem gut in jener Szene zu beobachten, in der Steve das erste Mal als Captain America an der Kriegsfront seine Showeinlage darbietet. Der narrative Fokus auf Steves Demütigung durch die Soldaten in der Szene, lässt fast die ethnisch gemischte Zusammensetzung des US-Militärs übersehen. McSweeney merkt an:

The Azzano sequence is noteworthy [...], as in the crowd and also in subsequent missions, it is clear to see that the vision the US army during World War II *The First Avenger* wishes to project is one of a desegregated military with white and black soldiers serving alongside one another.¹⁹⁸

Und es ist nicht nur das amerikanische Militär, welches im Film als inklusiv dargestellt wird, sondern die gesamte amerikanische Gesellschaft, wie McSweeney weiter ausführt.¹⁹⁹ Ironischerweise jedoch endet jene Fiktion eines „inklusive Amerikas“ mit der Darstellung der potenziellen Kandidaten für das Super-Soldier-Programm. Unter den Rekruten, welche Peggy für das Programm trainieren soll, befinden sich nämlich ausschließlich weiße Soldaten. Ein Umstand, der verdeutlicht, dass noch anno 2011 nur ein weißer Mann für die Rolle des patriotischen amerikanischen Helden vorstellbar war. Diese Vorstellung hat jedoch 2019 durch die überraschende Weitergabe des Captain America Schilds an den afro-amerikanischen Sam Wilson (Anthony Mackie) aka Flacon im Finale des abschließenden *Avengers*-Film (*Avengers: Endgame*) eine interessante Weiterentwicklung erfahren. Allerdings erweist sich diese Entwicklung im Hinblick auf die gegenwärtigen Geschehnisse in Amerika (z.B. die „Black Lives

¹⁹⁶ Ebd., S. 106.

¹⁹⁷ Ebd., S. 106.

¹⁹⁸ Ebd., S. 104.

¹⁹⁹ Ebd., S. 105.

Matter“-Proteste²⁰⁰) als eine weitere Idealvorstellung Hollywoods. Das reale Amerika hat bezüglich des Themas *race* noch immer einen weiten Weg vor sich.

4.6. Religiöse Bezüge in *Captain Americas* Heldendarstellung

Religiöse Bezüge sind im Film in Form von jüdisch-christlichen Einflüssen auf die Heldendarstellung der Figur des „Captain America“ zu erkennen. Wie in Kapitel 2.5.1. dargelegt, lassen sich die von Hankins identifizierten fünf Hauptmerkmale eines archetypischen Helden sowohl in der Darstellung von Jesus Christus als auch jener von (klassischen) Superhelden wiederfinden. Zugleich liegt in *Captain America: The First Avenger* eine Kombination des amerikanischen Monomythos mit dem klassischen Monomythos vor.

Wie bereits in Kapitel 2.5.3. ausgeführt, beschreibt der amerikanische Monomythos eine in Harmonie lebende Gesellschaft, welche plötzlich von bösen Mächten bedroht wird. Die staatlichen Institutionen schaffen es nicht, die Bedrohung zu stoppen, weshalb ein selbstloser Held plötzlich auf der Bildfläche erscheint. Diesem gelingt es, das Böse zu besiegen und die Gesellschaft wieder in ihren paradiesischen Urzustand zurückzusetzen. Am Ende verschwindet der Held wieder. Dieser amerikanische Monomythos entspricht der Inszenierung von *Captain America: The First Avenger*. Ein geradezu perfekt – und letztlich völlig unreal – gezeichnetes Amerika wird bedroht. Amerika wird hier als eine inklusive und gleichberechtigte Gesellschaft dargestellt.

²⁰⁰ Die Bewegung *Black Lives Matter* wurde schon 2013 als Reaktion auf den Freispruch von George Zimmerman gegründet, welcher im Februar 2012 den 17-jährigen afro-amerikanischen Highschool-Schüler Trayvon Martin erschossen hatte. Die Begründer und Mitglieder der *Black Lives Matter*-Bewegung wollen dabei auf die Missstände denen afro-amerikanische Gemeinschaften innerhalb Amerikas heutzutage noch immer ausgesetzt sind aufmerksam machen und aktiv zur Verbesserung der Lebensqualität dieser Gemeinschaften beitragen. Siehe dazu: „Black Lives Matter“. <https://blacklivesmatter.com/about/> (Zugriff: 4.10.2020). Weltweite Bekanntheit erfuhr die Bewegung jedoch erst kürzlich nach dem brutalen Tod des Afro-Amerikaners George Floyd Ende Mai 2020. Floyds durch unangemessene Polizeigewalt ausgelöster Tod entfachte in Amerika (und auch weltweit) den Funken für etliche Protestbewegungen gegen Polizeigewalt und für die Rechte afro-amerikanischer Staatsbürger. Ein interessanter Umstand in Zusammenhang mit dem Thema *race relations* ist, dass an den Protesten nicht nur Afro-Amerikaner teilgenommen haben, sondern Menschen verschiedenster ethnischer und sozialer Herkunft – ein Umstand, der die Hoffnung zulässt, dass *Captain Americas* inklusives Amerika möglicherweise doch eines Tages Realität werden kann. Siehe dazu: Cheung, Helier. 2020. „George Floyd death: Why US protests are so powerful this time“. *BBC News*, 8. Jun. 2020; <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52969905> (Zugriff: 4.10.2020). Einem Bericht von CNN aus August 2020 zufolge haben allein im Zeitraum zwischen Ende Mai und Mitte Juni 2020 an die 21 Millionen Amerikaner und Amerikanerinnen an einem Protest gegen Polizeigewalt oder bezüglich *Black Lives Matter* teilgenommen. Siehe dazu: McLaughlin, Elliott C. 2020. „How George Floyd's death ignited a racial reckoning that shows no signs of slowing down“. *CNN*, 9. Aug. 2020; <https://edition.cnn.com/2020/08/09/us/george-floyd-protests-different-why/index.html> (Zugriff: 4.10.2020)..

Die feindliche Seite, repräsentiert von der teuflischen Organisation Hydra, verfügt aufgrund eines mystischen Kraftsteins (Tesseract) über übernatürliche Kräfte. Den staatlichen Institutionen ist es daher ohne zusätzliche Hilfe nicht möglich, Hydra zu besiegen. Daher wird das Super-Soldier-Programm ins Leben gerufen und schließlich Steve zu Captain America transformiert, der als selbstloser Held die amerikanische Gesellschaft und deren Werte vor der Zerstörung durch Hydra bewahren kann. Nachdem es Steve gelingt, Hydras Kopf, Red Skull, zu besiegen und dessen geplanten Bombenangriffe auf amerikanische Großstädte zu verhindern, verschwindet Captain America für 70 Jahre von der Bildfläche, da die unmittelbare Bedrohung vernichtet und sein Zweck für die Gesellschaft erfüllt ist. Captain America opfert sein Leben für das Wohl des amerikanischen Volkes (und implizit auch für das Wohl der ganzen Welt). Eine religiöse Komponente hat dabei die Auferstehung Captain Americas am Ende des Films.

Nicht nur an der Figur Captain Americas lassen sich jüdisch-christliche Elemente ablesen, sondern auch an dessen bevorzugter Waffe: seinem Schild, welches er sowohl zum Schutz als auch zur Verteidigung einsetzt. Hier sind vielfältige Interpretationen zulässig, die sich meist auf die Symbolik des auf dem Schild abgebildeten Sterns beziehen. Es sei hier jedoch vorab angemerkt, dass es sich bei dem Stern auf Captain Americas Schild um ein Pentagramm handelt und dieser daher im Erscheinungsbild von den folgend genannten religiösen Sternsymbolen abweicht. Die Wahl eines Pentagramms für das Schild lässt sich am ehesten mit der Designentscheidung erklären, das Schild in seinem Erscheinungsbild – rot-weiße Streifen und weißer Stern auf blauem Hintergrund – an die amerikanische Flagge anzulehnen. Eine mögliche religiöse Interpretation des Sterns in Verbindung mit der Funktion des Schilds lässt sich auf die jüdischen Wurzeln der Erschaffer der Figur Captain Americas – Joe Simon und Jack Kirby – zurückführen. In der jüdischen Gemeinschaft verfügt der Davidstern über eine besondere Bedeutung, nicht zuletzt auch wegen dessen Missbrauch durch die Nationalsozialisten und dessen gegenwärtiger Verwendung auf der Flagge Israels. Im Hebräischen wird der Davidstern als „Magen David“ bezeichnet, zu Deutsch wörtlich als „Schild Davids“ übersetzt. Dies bezieht sich auf die Legende, dass David – der berühmte König Israels aus dem Alten Testament – angeblich auf seinem Schild ein Hexagramm, ähnlich dem nach ihm benannten sechszackigen

Stern, abgebildet hatte.²⁰¹ Eine andere mögliche, religiöse Interpretation bezieht sich auf den Stern von Bethlehem. Dieser ist in der christlichen Lehre, wie Anton Kozlovic erläutert, von großer Bedeutung: „The Star of Bethlehem as a signpost of baby Jesus’s location is forever linked together in Christian folklore“.²⁰² Der Stern auf Captain Americas Schild erfüllt gleichfalls eine Art wegweisende Funktion. Zu Beginn des Films entdecken Expeditionsforscher das Flugzeug, mit welchem Captain America verschwunden ist. Zuerst wissen die Forscher nicht genau, welchen Zweck das Flugzeug hat, doch als sie im Inneren des Fliegers plötzlich das vereiste Schild von Captain America freilegen und den Stern sehen, wissen sie, dass sie endlich den lang verschollenen Superhelden aus den 1940er-Jahren wiedergefunden haben.

²⁰¹ Heinemann, Martina. 2020. „Davidstern: Das ist die Bedeutung des Symbols“. *Focus Online*, 17. Aug. 2020; https://praxistipps.focus.de/davidstern-das-ist-die-bedeutung-des-symbols_120905 (Zugriff: 20.09.2020).

²⁰² Kozlovic, Anton K. 2016. „Superman as Christ-Figure: The American pop culture movie messiah“. *Journal of Religion & Film* 6(1), Artikel 5, S. 8.

5. Analyse der Heldendarstellung in *Flags of Our Fathers*

5.1. Über den Film

Der 2006 erschienene Film *Flags of Our Fathers* behandelt die Schlacht von Iwo Jima aus amerikanischer Sicht sowie die Entstehung des berühmten Joe Rosenthal Fotos „Raising the Flag on Iwo Jima“ und dessen Verwendung als Werbemotiv für die siebente Kriegsanleihe. Der Film verfügt mit *Letters from Iwo Jima* über ein filmisches Pendant. *Letters from Iwo Jima* stellt die Schlacht aus japanischer Sicht dar, wurde in japanischer Sprache gedreht und erschien mit englischen Untertiteln – ein für Hollywood sehr ungewöhnliches Unterfangen.

5.1.1. Geschichtlicher Hintergrund

Die Schlacht von Iwo Jima fand vom 19. Februar bis zum 26. März 1945 auf der gleichnamigen kleinen japanischen Insel Iwo Jima im westlichen Pazifik statt. Besonders für das Marineinfanteriekorps der Vereinigten Staaten von Amerika stellt Iwo Jima ein prägendes und einflussreiches historisches Ereignis dar, da es für dieses sehr verlustreich endete. Eigentlich war zu Beginn der Operation angenommen worden, dass die Schlacht in zwei Wochen gewonnen werden könnte, doch die tatsächlichen Kampfhandlungen zogen sich über einen Monat hinweg. Die zahlenmäßig unterlegenen Japaner konnten aufgrund elaborierter Höhlensysteme, welche sie auf der Insel gegraben hatten und aus welchen heraus sie operierten, erfolgreich Widerstand leisten. Das berühmte Hissen der amerikanischen Flagge auf Mount Suribachi, welcher Iwo Jimas prominenteste Landmarke darstellt, fand dabei nicht am letzten Tag der Schlacht, sondern schon am vierten Tag, dem 23. Februar 1945, statt.²⁰³ Dabei wurden am selben Tag jedoch zwei Flaggen gehisst – „die erste wurde vor Ort bejubelt, nur die zweite wurde berühmt.“²⁰⁴ Joe Rosenthal verewigte in seinem berühmt gewordenen Foto die zweite Flaggenhissung.

Clint Eastwoods Film zeigt die beiden aufeinanderfolgenden Flaggenhissungen und thematisiert dabei vor allem die Erfahrungen der drei überlebenden Soldaten John

²⁰³ Vgl.: Neimeyer, Charles P. 2019. „Black sand and blood: The 36-day Battle for Iwo Jima, 19 February – 26 March 1945“. In: Robertson, Breanne (ed.) *Investigating Iwo: The Flag Raisings in Myth, Memory, & Esprit de Corps*. Quantic, VA: Marine Corps History Division, S. 5-26.

²⁰⁴ Dülffer, Jost. 2006. „Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges: Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945“. *Zeithistorische Forschungen* 3, S. 250.

„Doc“ Bradley, Ira Hayes und Rene Gagnon. Der Film verläuft auf drei verschiedenen Zeitebenen – (1) der Gegenwart (2006) in der Bradleys Sohn James Interviews mit den an den Ereignissen beteiligten Personen durchführt, (2) der eigentlichen Schlacht auf Iwo Jima und (3) der Werbetour für die siebte Kriegsanleihe sowie dem Leben der drei „Helden“ unmittelbar nach dem Krieg. Die verschiedenen Zeitebenen werden dabei jedoch nicht in chronologischer Abfolge oder in Form von Rahmen- und Binnenhandlung gezeigt, sondern verschieden durchmischt. Dies hat den Effekt, dass die Zuschauer selbst aktiv die Erzählung rekonstruieren müssen. Zudem schafft es Eastwood durch diese Art der Erzählung den Zuschauern zu verdeutlichen, wie verwirrend und irreführend die Geschichte um die berühmt gewordene Flaggenhis- sung eigentlich ist und wie sich die Sichtweise der Öffentlichkeit auf die Ereignisse von Iwo Jima von jener der Überlebenden und als Helden gefeierten Flaggenhiss- er unterscheidet. Dies wird vor allem durch die vielen Erinnerungsrückblenden zu den Schlachtfelderlebnissen von Bradley und Hayes während der War Bond Tour ver- deutlicht, welche es den Zuschauern ermöglichen, ein Verständnis dafür aufzubrin- gen, wieso die nationseweit gefeierten Kriegshelden sich selbst eigentlich nicht als Helden sahen.

5.1.2. Filmproduktion

Der Film basiert auf dem im Mai 2000 veröffentlichten Buch *Flags of Our Fathers: Heroes of Iwo Jima* von James Bradley (John Bradleys Sohn) und Ron Powers. Clint Eastwood war dabei jedoch nicht der erste, der die Filmrechte an dem Buch erstehen wollte. Steven Spielberg kam ihm im Sommer 2000 zuvor. Allerdings entwickelte sich das in Auftrag gegebene Drehbuch nicht nach Spielbergs Vorstellungen, weshalb er das Projekt 2003 zurückstellte. Im darauffolgenden Februar trafen Eastwood und Spielberg bei den Academy Awards aufeinander und unterhielten sich über das Thema. Am nächsten Morgen schlug Spielberg vor, dass Eastwood das Projekt übernehmen soll. Eastwood beauftragte daraufhin Paul Haggis damit, das Drehbuch zu schreiben. Haggis fand schließlich einen Weg, drei Geschichten – im Film durch die drei verschiedenen Zeitebenen dargestellt – parallel zu erzählen.²⁰⁵ In einem In- terview meinte Haggis diesbezüglich: „I wanted to talk about the toll it takes on a

²⁰⁵ Halbfinger, David M. 2006. „The power of an image drives film by Eastwood“. *The New York Times*, 21. Sep. 2006; <https://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21flag.html> (Zugriff: 27.01.2020).

man, on a person, when they're labeled a hero, and how that can destroy a person".²⁰⁶ Haggis Drehbuch spiegelte letztlich Eastwoods Vision für den Film wider.²⁰⁷

In Hinblick auf das Heldenthema bietet sich eine kurze nähere Betrachtung des Regisseurs Clint Eastwood und seiner filmischen Karriere an, schließlich bedienen seine Filme oft ähnliche Themen, Motive und Charaktertypen. Der 1930 geborene Clint Eastwood hat eine lange Karriere in Hollywood hinter sich und ist zum Zeitpunkt des Schreibens dieser Arbeit im stolzen Alter von 90 Jahren noch immer in der Filmbranche aktiv. Der International Movie Database ist zu entnehmen, dass er als Schauspieler in kleineren und größeren Rollen in insgesamt 72 TV- und Filmproduktionen vor der Kamera tätig war, bei 42 Filmen Regie geführt hat und Produzent von 51 Filmen war.²⁰⁸ Seine Karriere im Filmbusiness begann er als Nebendarsteller in Low-Budget TV-Western und B-Movies. Nach seiner Verkörperung des Rowdy Yates in der populären Westernserie *Rawhide* (1959) folgte Mitte der 1960er-Jahre sein großer Durchbruch mit der Rolle „des Fremden“ in Sergio Leones Italowestern *Dollar-Trilogie* (*A Fistful of Dollars*, *For a Few Dollars More* und *The Good, the Bad and the Ugly*), welcher dem Outlaw-Heldentypus entspricht und in den Filmen als Antiheld auftritt. Seine Darstellung des Fremden verhalf Eastwood nicht nur zu globalem Ruhm und Bekanntheit, sie etablierte auch seine Leidenschaft dafür, Antihelden zu porträtieren. Dies spiegelt sich auch in seiner Filmographie wider, beispielsweise in seiner berühmten Rolle als der brutale und eiskalte Inspektor Harry Callahan in den *Dirty Harry*-Filmen (*Dirty Harry*, *Magnum Force*, *The Enforcer*, *Sudden Impact*, *The Dead Pool*).²⁰⁹

Joe Queenan beschreibt die Komponenten eines klassischen Eastwood-Actionfilms (als Beispiele nennt er hier: *Dirty Harry*, *Pale Rider*, *Sudden Impact* und *Unforgiven*)

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Eastwood über den Film: „It is an interesting story because (the government) decided after they had that famous photograph, which became the most famous photograph of World War II, to grab as many of the flag raisers that were alive and send them on a bond tour. It's sort of an exploitation of making celebrities of people who didn't feel they deserved to be celebrities. In other words, these guys came back and did the best they could, but they had tremendous guilt feelings about the loss of life over there. They felt those guys were the real heroes. So it's a story that has a lot of conflict that way. ... It's just not a war picture out and out, though we do have some of the fighting quite prominently shown.“, zitiert nach: Bryne, Bridget. 2006. „Eastwood makes war“. *Variety*, 25. Jan. 2006; <https://variety.com/2006/film/awards/eastwood-makes-war-1117936859/> (Zugriff: 27.01.2020).

²⁰⁸ „Clint Eastwood“. *IMDb*. <https://www.imdb.com/name/nm0000142/#director> (Zugriff: 17.11.2020).

²⁰⁹ Braun, Stuart, & Kürten, Jochen. 2020. „Clint Eastwood: Hollywood's paradoxical superstar turns 90“. *Deutsche Welle*. 29. Mai 2020; <https://www.dw.com/en/clint-eastwood-hollywoods-paradoxical-superstar-turns-90/a-53618354> (Zugriff: 17.11.2020).

wie folgt: „there are bad people out there and eventually I’m [bezieht sich auf die jeweilige Hauptfigur des Filmes gespielt von Eastwood] going to kill them. Just don’t rush me“.²¹⁰ In Bezug auf die Figur des Harry Callahans kommentiert Queenan, dass seine Werte jene unzufriedener, rechtsgerichteter weißer Männer reflektieren, welche 1969 Richard Nixon ins Präsidentenamt gewählt haben und deren Werte sich 47 Jahre später noch immer nicht geändert hätten, wie sich an der Wahl von Donald Trump 2016 zum Präsidenten zeigt.²¹¹ Anders als diese Männer passte sich die Filmfigur des Harry Callahan über die Jahre hinweg jedoch zögerlich dem Zeitgeist an, „reluctantly coming to terms with feminism and minorities as the series progressed“.²¹² Eine ähnliche Veränderung lässt sich auch in *Gran Torino* wiederfinden, wo der von Eastwood gespielte rassistische, fremdenfeindliche Koreakrieg-Veteran Walt Kowalski seine Vorurteile überwindet und schließlich seinen asiatischen Immigrantennachbarn hilft.²¹³

Für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse sind jedoch eine Handvoll von Eastwoods Regiewerken aus den letzten fünfzehn Jahren. Hier lässt sich Eastwoods Präferenz für einen ganz anderen Heldentypus – abseits der von ihm selbst porträtierten stoischen Western- und Actionhelden – erkennen. Nathanael Hood beschreibt diesen anderen Heldentypus als sogenannten „zufälligen Helden“ (*accidental hero*). Diesen Helden findet man bei Eastwood in Filmen wieder, die auf realen Begebenheiten basieren und meistens auch in das Genre der Biopics fallen und für die Eastwood im neuen Millennium scheinbar ebenfalls eine Vorliebe entwickelt hat. In seinem Artikel über den „zufälligen Helden“ bezieht sich Hood vor allem auf folgende Filme: *Flag of our Fathers* (2006), *American Sniper* (2014) und *Sully* (2016). Hood wirft in seinem Artikel die Frage auf, was die Protagonisten dieser Filme in Eastwoods Augen zu Helden macht und argumentiert, dass

a central aspect of their heroism [is] that of implicit professionalism in the face of danger. [...] Eastwood’s characters have no inherent desire for heroism or attention. They aren’t champions ordained by Olympian gods; they’re specialists who stumble into jobs beyond their pay grade.²¹⁴

²¹⁰ Queenan, Joe. 2017. „The meaning of Clint: what watching 40 Eastwood films has taught me“. *The Guardian*, 3. Aug. 2017; <https://www.theguardian.com/film/2017/aug/03/clint-eastwood-what-watching-40-films-box-set-taught-me> (Zugriff: 17.11.2020).

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Hood, Nathanael. 2018. „Clint Eastwood’s Accidental Heroes“. *RobertEbert.com*. 13. Feb. 2018; <https://www.rogerebert.com/features/clint-eastwoods-accidental-heroes> (Zugriff: 17.11.2020).

So erfüllen die in *Flags of Our Fathers* und *American Sniper* dargestellten Soldaten eigentlich nur ihre Pflicht und werden erst von Außenstehenden zu Helden erhoben. Das trifft etwa auch auf den Piloten Chesley „Sully“ Sullenberger zu, der 2009 nach seiner erfolgreichen Notlandung im Hudson River von den Medien als Held gefeiert wurde, obwohl er selbst der Ansicht war, nur seinen Job verrichtet zu haben. Eine weitere Gemeinsamkeit dieser „zufälligen Helden“ ist, so Hood, dass die Protagonisten dieser drei Filme alle während Krisenzeiten in der amerikanischen Geschichte auf der Bildfläche erschienen sind: die Flaggenhisser aus *Flags of Our Fathers* während des Zweiten Weltkriegs, Chris Kyle aus *American Sniper* während des Irakkriegs und Sully aus dem gleichnamigen Film während der Wirtschaftskrise von 2008. Hood meint, dass Amerika vor allem in tragischen und unsicheren Zeiten immer nach Heldenfiguren giert, da sie einer verzweifelten amerikanischen Bevölkerung Hoffnung verleihen sollen. Für ihren Heldenstatus bezahlen die Helden aber oft mit ihrem psychischen Wohlbefinden, wie sich an Chris Kyles PTSB (Posttraumatische Belastungsstörung) oder Ira Hayes irrationalem Verhalten erkennen lässt. Und hierin unterscheiden sie sich laut Hood auch signifikant von den Heldentypen die Eastwood selbst auf der Filmleinwand verkörpert hat. Denn weder die Flaggenhisser noch Chris Kyle oder Sully können wie der typische Westernheld einfach in den Sonnenuntergang reiten und damit aus der Geschichte verschwinden bzw. zu einer anonymen Legende werden. Keiner von ihnen lebt in einer fiktionalen Welt ohne Konsequenzen, wo niemand ihre Motive und Handlungen hinterfragt. Diese zu Helden emporgehobenen realen Männer müssen sich den Bürden des Informationszeitalters stellen „where one’s actions are inescapable“.²¹⁵ Dies gilt vor allem für Chris Kyle und Sully, aber auch die Flaggenhisser aus der Zeit vor dem Internet können dem Medienwirbel nicht entgehen – ein Medienwirbel, mit dem sich der klassische Westernheld nie hat herumschlagen müssen.²¹⁶

5.1.3. Rezeption

Die Einspielergebnisse von *Flags of Our Fathers* und von seinem Schwesternfilm *Letters from Iwo Jima* unterscheiden sich deutlich. So spielte *Flags of Our Fathers* in den USA rund 33,6 Millionen Dollar und international rund 30 Millionen Dollar an den

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

Kinokassen ein, machte also weltweit einen Kinokassenumsatz von rund 63,6 Millionen Dollar.²¹⁷ *Letters from Iwo Jima* dagegen spielte in den USA „nur“ rund 13,7 Millionen Dollar an den Kinokassen ein, international dafür aber rund 54,1 Millionen Dollar, insgesamt weltweit also rund 67,8 Millionen Dollar.²¹⁸

Aus diesen Zahlen wird ersichtlich, dass *Flags of Our Fathers* in den USA mehr Zuschauer angesprochen hat als *Letters from Iwo Jima*, welcher dafür international mehr Zuspruch erfahren hat. Die unterschiedlichen Verkaufszahlen lassen sich durchaus erklären. *Flags of Our Fathers* erzählt eine für die USA und ihr Selbstverständnis immens bedeutende Geschichte, die den US-Patriotismus stärkt. *Letters from Iwo Jima* hingegen stellt schon aufgrund seiner Struktur für ein US-Publikum eine Herausforderung dar. Der Film wurde in japanischer Sprache gedreht und erschien mit englischen Untertiteln. Zudem wird der Zweite Weltkrieg hier aus der Sicht des damaligen Feindes dargeboten. Eine derartige Perspektive ist für den US-amerikanischen Film eher ungewöhnlich. Das US-Publikum wird bei *Letters from Iwo Jima* dazu aufgefordert, sich mit der gegnerischen Sichtweise auseinander zu setzen, wobei der einstige Feind ebenso menschliche Züge trägt und ein entsprechend positives Identifikationspotential bietet.²¹⁹ Die Gegenüberstellung der Ereignisse von der Schlacht um Iwo Jima in den beiden Filmen erschwert es dem Zuschauer perfektionierte Hollywoodhelden innerhalb der Narrative auszumachen. Vielmehr wird die menschliche Seite der Soldaten gezeigt – ihr alltägliches Leben, ihre Kriegserfahrungen, ihre Taten und ihre Beweggründe für jene Taten.

Die kritische Rezeption der beiden Filme unterscheidet sich ebenfalls. Obwohl beide Filme von den Kritikern recht positiv bewertet wurden, wird *Letters of Iwo Jima* oft als der bessere der beiden Filme angesehen. Auf Rotten Tomatoes besitzt *Flags of Our Fathers* auf dem „Tomatometer“, welches die gesammelten Meinungen der Filmkritiker widerspiegelt, ein Rating von 73% (143 Kritiker gaben dem Film eine insgesamt positive Bewertung, 53 eine negative) und eine Durchschnittsbewertung von 7,01

²¹⁷ „Flags of our Fathers (2006)“. *The Numbers*. <https://www.the-numbers.com/movie/Flags-of-Our-Fathers#tab=summary> (Zugriff: 11.11.2020).

²¹⁸ „Letters from Iwo Jima (2006)“. *The Numbers*. <https://www.the-numbers.com/movie/Letters-from-Iwo-Jima#tab=summary> (Zugriff: 11.11.2020)

²¹⁹ Hier sei jedoch noch anzumerken, dass *Letters from Iwo Jima* innerhalb der USA nur eine limitierte Veröffentlichung (*limited release*) hatte und sich daher nicht genau sagen lässt, ob der Film im Falle einer normalen Veröffentlichung (*wide release*) nicht vielleicht bessere Einspielergebnisse in den USA gehabt hätte. Allerdings verweist die Entscheidung den Film nur in den begrenzten Verleih zu übernehmen darauf, dass man sich von Seiten der Produktion unsicher war, ob sich der Film auf dem US-amerikanischen Markt bewähren würde.

von 10 Punkten.²²⁰ *Letters from Iwo Jima* dagegen verfügt über ein Rating von 91% (184 positive Bewertungen, 18 negative) und hat damit eine Durchschnittsbewertung von 8,2 von 10 Punkten.²²¹ Obwohl eine Gegenüberstellung der Kritiken zu den beiden Filmen durchaus interessant wäre, werde ich mich an dieser Stelle nur jenen von *Flags of Our Fathers* im Detail widmen, da der Fokus dieser Arbeit auf diesem Film liegt.

Flags of Our Fathers erhielt von den Kritikern vor allem Lob für die kritische Auseinandersetzung mit dem Thema Heldentum und für die reale Darstellung der Rolle der Medien bei diesem Idealisierungsprozess.²²² So lobt beispielsweise Chuck O'Leary den Film dafür mit folgenden Worten:

So many war films have been made over the years that it's a challenge to come up with any kind of fresh angle on the subject. However, the Clint Eastwood-directed, Steven Spielberg-produced **Flags of Our Fathers** does manage to explore a unique aspect of war. Namely, the selling of war to the public through manufactured, exaggerated or sanitized feel-good stories.²²³

O'Leary erläutert weiters, dass ihn der Film an die Geschichte der US-Soldatin Jessica Lynch erinnert hatte,²²⁴ welche nach ihrer erfolgreichen Rettung 2003 aus dem Irak von den amerikanischen Medien zu einer „wahren amerikanischen Heldin“ hochstilisiert wurde. Allerdings wurden viele Details ihrer Geschichte für Propagandazwe-

²²⁰ „Flags of our Fathers“. *Rotten Tomatoes*. https://www.rottentomatoes.com/m/flags_of_our_fathers (Zugriff: 10.11.2020).

²²¹ „Letters from Iwo Jima“. *Rotten Tomatoes*. https://www.rottentomatoes.com/m/letters_from_iwo_jima (Zugriff: 10.11.2020).

²²² „[...] Clint Eastwood's timely film is a smart and deeply moving deconstruction of heroism and the uses/abuses of war heroes. [...] this is a powerful, important and, in the end, profoundly poignant movie dedicated to the lives of men and women who fight wars and shoulder the burden of becoming 'heroes' to help the rest of us make sense of what remains incomprehensible.“ Siehe: Fox, Ken. „Flags of our Fathers“. *TV Guide*. <https://www.tvguide.com/movies/flags-of-our-fathers/review/283578/> (Zugriff: 11.11.2020).; „At its best, *Flags of our Fathers* is eye opening and thought provoking. The battle scenes are raw and energetic, while the post-Iwo Jima segments question our established ideas about heroism. The word 'hero' has been used often following 9/11, so it's interesting to hear the characters in this movie question what it means to bear that label and whether they consider themselves worthy of it.“ Siehe: Berardinelli, James. „Flags of Our Fathers (United States, 2006)“. *REEL VIEWS*. <https://www.reelviews.net/reelviews/flags-of-our-fathers> (Zugriff: 11.11.2020).; „Flags of Our Fathers' is a tremendous film about the very beginning of celebrity worship, and our need to invent and memorialize brave men. It is a deeply heartfelt and highly original war movies that takes times to get your head around – days, weeks, or months.“ Siehe: Smithey, Cole. 20. Okt. 2011; https://filmcritic1963.typepad.com/reviews/2006/10/flags_of_our_fa.html (Zugriff: 11.11.2020).

²²³ O'Leary, Chuck. „Flags of Our Fathers (Theatrical Film Review)“. *Fulvue Drive-in*. [http://www.fulvuedrive-in.com/review/4432/Flags%20Of%20Our%20Fathers%20\(Theatrical%20Film%20Review\)](http://www.fulvuedrive-in.com/review/4432/Flags%20Of%20Our%20Fathers%20(Theatrical%20Film%20Review)) (Zugriff: 11.11.2020), Hervorhebung aus dem Original übernommen.

²²⁴ Ebd.

cke überdramatisiert.²²⁵ O’Leary war nicht der Einzige, der in seiner Kritik Bezüge zur damals aktuellen Lage herstellte. Der Film kam im Oktober 2006 in die Kinos, als sich die USA gerade mitten im zweiten Irakkrieg (2003-2011) befanden. Peter Rainer etwa merkt in seiner Rezension an, dass „[c]learly Eastwood wants the story of what happened to these men to resonate as much for our own era as for theirs. It’s a movie about the toll that heroism extracts in a wartime culture ready-made for heroes”.²²⁶ Doch die von Eastwood intendierte Analogie zwischen der Heroisierung der Flaggenhissler während des Zweiten Weltkriegs und jener von Jessica Lynch während des Irakkriegs falle, laut Rainer, flach aus, da die Prozesse hinter der Heldenentstehung und Mythisierung viel komplexer seien, als dass der Film diese darstellen könnte.²²⁷ Andrew Sarris schreibt in seiner Rezension, dass die propagierte Botschaft des Rosenthal-Fotos eine für den Sieg zusammenarbeitende Gesellschaft voller Helden sei – unterstrichen durch die Anonymität der abgebildeten Soldaten, da ihre Gesichter auf dem Foto nicht zu sehen sind. Der Zuschauer versetzt sich nicht in die Rolle der Helden, sondern wird Teil der jubelnden Massen bei den PR-Events:

It is not “us” up there in the photo; it is, as always, a select few who are chosen to transcend their own “us-ness” so that the rest of us can live in peace. This is truer today than it was back in 1945, when a larger percentage of us were physically and emotionally involved in a major war on five continents. The memory of Pearl Harbor may have been a greater inspiration than the memory of 9/11, but if *Flags of Our Fathers* has any contemporary kick at all, it is because Mr. Eastwood, Mr. Broyles Jr. and Mr. Haggis [...] have managed to make most of us see ourselves not in the six men who raised the flag, but in the throngs of cheering noncombatants and well-heeled well-wishers—all with very short memories.²²⁸

Obwohl die erwähnten Filmkritiken immer wieder das Zusammenspiel zwischen dem filmischen Inhalt und der Entstehungszeit des Films ansprechen, wird darauf in den meisten Fällen nicht im Detail eingegangen. Der Essay *The Image as History: Clint Eastwood’s Unmaking of an American Myth* von David J. Morris befasst sich dagegen etwas näher mit diesem Wechselspiel, wobei Morris dem Film positiv gegenübersteht. Morris schreibt, dass in unserer „Post-9/11 Welt“ die Grenzen zwischen

²²⁵ Feuerherd, Peter. 2019. „How American Soldier Jessica Lynch Became a Symbol”. *JSTOR Daily*. 1. Apr. 2019; <https://daily.jstor.org/how-american-soldier-jessica-lynch-became-a-symbol/> (Zugriff: 11.11.2020).

²²⁶ Rainer, Peter. 2006. „An ode to Iwo Jima’s conflicted heroes”. *The Christian Science Monitor*. 20. Okt. 2006; <https://www.csmonitor.com/2006/1020/p11s02-almo.html> (Zugriff: 11.11.2020).

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Sarris, Andrew. 2006. „Curiously Timely Flags Is Ego-Lite, Except for Eastwood”. *Observer*. 23. Okt. 2006; <https://observer.com/2006/10/curiously-timely-iflagsi-is-egolite-except-for-eastwood/> (Zugriff: 11.11.2020).

„Gut“ und „Böse“ immer mehr verschwimmen, die Menschen Halt verlieren und sich daher Symbolen, Rhetoriken und Bildern zuwenden, die eine klar definierte Welt präsentieren. Je mehr der Irakkrieg die Amerikaner dazu zwingt, sich mit ihren Schattenseiten auseinanderzusetzen und diese zu akzeptieren, desto mehr versuchen sie sich in Erzählungen und Bildern aus dem Zweiten Weltkrieg zu flüchten. Auf diese Weise würden sie kurzweilig ihrer verwirrenden und beängstigenden Realität entkommen. Der Zweite Weltkrieg stelle nämlich für die meisten Amerikaner eine Zeit dar, in der alles klar definiert war – allen voran, dass die Amerikaner unbestritten auf Seiten der Guten kämpften und sich immer nobel verhielten. Nicht ohne Grund wird in den USA der Zweite Weltkrieg gerne als der „Gute Krieg“ (*Good War*) bezeichnet.²²⁹ Morris schreibt, dass *Flags of Our Fathers* zwar per se kein Anti-Kriegsfilm ist, aber sehr wohl als ein „anti-World War II movie“²³⁰ gesehen werden kann.²³¹ Morris führt an, dass Clint Eastwood in Interviews erklärt habe, keinerlei Parallelen zwischen den Ereignissen des Films und jenen des 2006 tobenden Irakkriegs intendiert zu haben,

but the very structure of the film puts the lie to this idea as it insistently demonstrates how the past can come to haunt and even transcend the present, and over the course of the film we are repeatedly reminded of the degree to which certain accidental images have come to define America and her wars.²³²

In Hinblick auf den Irakkrieg bezieht sich Morris hier vor allem auf die Bilder von Abu Ghraib,²³³ welche 2004 an die Öffentlichkeit gelangten und die brutale Behandlung der Gefängnisinsassen durch das amerikanische Militär ans Tageslicht brachten. Morris schreibt, dass jene Bilder „seem to mock the wholesome culture that the Rosenthal photo celebrates. They are the antipode of the idealized American citizen-soldier that we have come to associate with World War II [...]“²³⁴ Morris merkt an, dass Ereignisse des Zweiten Weltkriegs und Ideen über diesen Krieg, die dem *Good War*-Narrativ widersprechen, gerne unter den Teppich gekehrt werden um letztlich in Vergessenheit zu geraten. Daher begrüße er Eastwoods Film über die Entstehung

²²⁹ Morris, David J. 2007. „The image as history: Clint Eastwood’s unmaking of an American myth”. *Virginia Quarterly Review* 83(2), S. 96.

²³⁰ Ebd., S. 101.

²³¹ Ebd., S. 101.

²³² Ebd., S. 104.

²³³ Hilal, Maha. 2017. „Abu Ghraib: The legacy of torture in the war on terror”. *Aljazeera*. 1. Okt. 2020; <https://www.aljazeera.com/opinions/2017/10/1/abu-ghraib-the-legacy-of-torture-in-the-war-on-terror/> (Zugriff: 11.11.2020).

²³⁴ Morris. 2007. „The image as history”, S. 106.

des Rosenthal-Fotos: „While paying homage to the sacrifices of the soldiers, they [Bradley and Eastwood] are pulling back the curtain and showing us a side of history that had been hidden behind a seductive image”²³⁵.

Der größte Kritikpunkt in den Rezensionen zu *Flags of Our Fathers* ist, dass die Filmmacher sich zu viel vorgenommen hätten²³⁶ und dass die Entscheidung, die Ereignisse in Form einer Durchmischung von drei separaten Narrativstränge zu erzählen, zu verwirrend sei.²³⁷ Die Zuschauer hätten kaum Zeit, sich mit den dargestellten Ereignissen und Charakteren tiefer auseinanderzusetzen,²³⁸ weswegen die Figuren dazu tendieren, zweidimensional zu sein.²³⁹ In Bezug auf die Heldenthematik bietet Ken Hanke eine interessante Einschätzung, die der von Peter Rainer geäußerten Kritik in Hinblick auf die Heldendarstellung ähnelt:

The film purports to set out to deconstruct the entire concept of heroes, using as its base the men who raised the flag atop Mount Suribachi on Iwo Jima during World War II. [...] It's a good base from which to work. [...] As a concept

²³⁵ Ebd., S. 107.

²³⁶ „Flags’ is also brutal, elegiac, caustic, noble, sentimental – a World War II film that tries to be all things to all Americans. That may be a fine way to win elections but it’s hard on good filmmaking. You come out of the theater impressed by the scope of Eastwood’s reach and frustrated by how little remains in his grasp. As gifted as this filmmaker is, this isn’t the sort of thing he does best. The chief flaw of the film is structural [...]. There are three movies here, in other words, and two of them are ‘Saving Private Ryan.’ Siehe: Burr, Ty. 2006. „The photo and the facts: Clint Eastwood focuses on too many elements in epic story of World War II image”. *The Boston Globe*. 20. Okt. 2006; http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2006/10/20/the_photo_and_the_facts/ (Zugriff: 11.11.2020).

²³⁷ „Flags of our Fathers,’ the latest from Clint Eastwood, is an attempt to make the ultimate movie about war and its aftermath. But, alas, he can’t quite get that flag up the mountain. Eastwood does his best to depict the horror of battle, the true nature of what we call heroism and the real and thoroughly unromantic difficulty of postwar readjustment. But he’s saddled with a screenplay that never finds its way to a compelling narrative.” Siehe: LaSalle, Mick. 2012 [2006]. „They survived the war, but Iwo Jima marked them for life”. *SFGATE*. 11. Jan. 2012 [20. Okt. 2006]; <https://www.sfgate.com/movies/article/They-survived-the-war-but-Iwo-Jima-marked-them-2467948.php#photo-2500142> (Zugriff: 11.11.2020).

²³⁸ „The upshot of these disparate views of three stories – far-away combat, the national mood, and brief reminiscences – is that there is a lack of probing in any. The nature of heroism, post-traumatic stress disorder or shell shock, manipulation by cynical publicists, racial intolerance and even a bit of spotlight posturing, diverge in too many directions. Thus, the intriguing rumored revelation of an inadvertently staged, second flag-raising, does not have the impact it might, while sequences fade into the pack and make it difficult to differentiate one player from the others, much less remember them after the lights go up.” Siehe: Levit, Donald. „Rally ‘Round the Flag, Boys and Girls!’”. *ReelTalk*. <http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=3143> (Zugriff: 11.11.2020).

²³⁹ „The film’s biggest problem is that the lead characters are fairly two-dimensional. The actors try like crazy to flesh out these characters, but the screenplay will have none of it.” Siehe: Lessing, U.J. 2007. „Flags of our Fathers”. 14. Jan. 2007; <https://www.efilmcritic.com/review.php?movie=15263&reviewer=396> (Zugriff: 11.11.2020).

worth exploring, Eastwood couldn't have found a much better one. Unfortunately, he doesn't explore it so much as simply present it [...].²⁴⁰

Wie die Heldenthematik nun tatsächlich im Film aufgegriffen wird und was sich aus dem Film über das Konzept des Helden herauslesen lässt, wird in den nachfolgenden Kapiteln erläutert.

5.2. Held-sein in *Flags of Our Fathers*

Die Frage, was denn einen Helden ausmacht, taucht in *Flags of Our Fathers* immer wieder auf und schon in den ersten Minuten des Filmes werden die Zuschauer darauf aufmerksam gemacht, dass der Film nicht daran interessiert ist, eine einfache Antwort auf diese Frage zu geben. Das zeigt sich etwa an der Voiceover-Narration durch den von Bradleys Sohn (Tom McCarthy) interviewten Joe Rosenthal deutlich: „We like things nice and simple, good and evil, heroes and villains. There's always plenty of both. Most of the time, they are not who we think they are.“ Das Voiceover setzt nach kurzer Unterbrechung, in der wir einen alten Bradley zusammenbrechen sehen, fort:

Most guys I knew would never talk about what happened over there. Probably 'cause they're still trying to forget about it. They certainly didn't think of themselves as heroes. They died without glory. Nobody has taken their pictures. Only their buddies knew what they did.

Dass die gefeierten Helden sich selbst nicht als solche sahen und sich in der Rolle nicht wohlfüllten, wird im Film besonders durch Bradleys (Ryan Phillippe) und Hayes' (Adam Beach) Handlungen und Reaktionen während der War Bond Tour immer wieder verdeutlicht. Vor allem Hayes wollte nie im Rampenlicht stehen. Als der dritte Soldat – Gagnon (Jesse Bradford) – ihn auf das Foto anspricht und erzählt, dass er nach der Identität der Flaggenhisser gefragt worden sei, wobei er sich an Hayes erinnert hat, bedroht Hayes Gagnon mit seinem Jagdmesser und warnt Gagnon davor, seine Identität preiszugeben.

In Zusammenhang mit dem zuvor zitierten Voiceover ist eine Erinnerung von Hayes zu sehen, die sich bei ihm infolge eines Galaabends einstellt, bei dem die Mütter der verstorbenen Flaggenhisser eingeladen sind. Hayes sinkt in den Armen von Mikes

²⁴⁰ Hanke, Ken. 2006. „Flags of Our Fathers“. *MountainXpress*. 25. Okt. 2006; <https://mountainx.com/movies/reviews/flagsfourfathers-php/> (Zugriff: 11.11.2020).

Mutter nieder und erleidet einen emotionalen Zusammenbruch. Als er später allein in seinem Hotelzimmer sitzt und aus dem Fenster starrt, wird er durch den Lärm und das Blitzlicht eines tobenden Gewitters plötzlich an eine Frontbegebenheit erinnert. Es ist eine Erinnerung an Mike (Barry Pepper). Wir sehen wie Hayes gemeinsam mit Mike und einigen anderen Soldaten nachts in einem Schlachtfeldtrichter in Deckung ist. Für einen Moment scheint alles ruhig, bis Hayes plötzlich drei angreifende japanische Soldaten in der Dunkelheit ausmacht. Hayes macht Mike auf den Angriff aufmerksam und obwohl die beiden schnell reagieren, gelingt es den feindlichen Soldaten dennoch, die im benachbarten Trichter liegenden amerikanischen Soldaten zu töten. Zu spät eröffnen Hayes und Mike das Feuer. Ein japanischer Soldat wird schließlich getroffen, die zwei anderen stechen mit ihren Bajonetten weiter auf die anderen amerikanischen Soldaten ein. Hayes schafft es, den zweiten Japaner zu treffen, gibt aber zur Sicherheit noch einige Schüsse ab. Währenddessen springt Mike in den Trichter und fällt brutal über den letzten feindlichen Soldaten her. Er schlägt mit dem Gewehrkolben mehrmals brutal auf den Japaner ein, bis dieser stirbt. Anschließend zückt er sein Messer und sticht wiederholt auf den von Hayes angeschossenen anderen Soldaten ein. Hayes steht währenddessen am Trichterrand und beobachtet die Szene. Die Nahaufnahme lässt uns auf Hayes Gesicht verweilen. Überraschung, vielleicht auch ein Stück Verständnis für Mikes von unbändiger Wut geleitetes brutales Verhalten, zeichnet sich auf seinem Gesicht ab.

Sowohl Hayes als auch Mikes Verhalten thematisieren die Auswirkungen, die eine Teilnahme an aktiven Kampfhandlungen auf die Psyche eines Soldaten haben kann und die bei klassischen Heldendarstellungen oft wegfällt. So sind vor allem Hayes', aber auch Bradleys Flashbacks, im Film ein Indikator dafür, dass beide mitunter an einer Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS, eng. *PTSD*) leiden. Die American Psychiatric Association beschreibt die Symptome von PTBS wie folgt:

People with PTSD have intense, disturbing thoughts and feelings related to their experience that last long after the traumatic event has ended. They may relive the event through flashbacks or nightmares; they may feel sadness, fear or anger; and they may feel detached or estranged from other people. People with PTSD may avoid situations or people that remind them of the traumatic event, and they may have strong negative reactions to something as ordinary as a loud noise or an accidental touch.²⁴¹

²⁴¹ Torres, Felix. 2020. „What Is Posttraumatic Stress Disorder?“. *American Psychiatric Association*. Aug. 2020; <https://www.psychiatry.org/patients-families/ptsd/what-is-ptsd> (Zugriff: 16.11.2020).

All diese Symptome lassen sich sowohl bei Hayes als auch Bradley im Film wiederfinden. So versucht Hayes aktiv dem gesamten Medienrummel zu entkommen, der ihn in all seinen Auswüchsen und Re-Inszenierungen – vom Pappmachéberg bis hin zur aus Speiseeis nachgestellten Flaggenhissung – immer wieder ungewollt an seine Schlachtfelderlebnisse erinnert. Doch es sind nicht nur die Re-Inszenierungen die Erinnerungen hervorrufen, sondern eben auch laute Geräusche und Gewitterblitzlicht. Bradley indes leidet vor allem unter Alpträumen, die ihn immer wieder an seinen gefallenen Kameraden Iggy erinnern, für dessen Tod er sich selbst die Schuld gibt.

Mikes überraschend aggressives Verhalten hingegen könnte sich als eine situationsbezogene Stressreaktion erklären lassen, da er im Film ansonsten als guter Soldat und kompetenter Anführer dargestellt wird. Matthew Talbert und Jessica Wolfendale schreiben beispielsweise, dass solche Überreaktionen meist durch eine Kombination von physischen und psychologischen Stressfaktoren während der Kampfhandlungen ausgelöst werden. Eben diese Faktoren können dazu beitragen, die kognitiven Fähigkeiten der betroffenen Person soweit zu vermindern, dass diese mit höherer Wahrscheinlichkeit zu moralisch unververtretbaren Gewaltakten im Stande sind.²⁴² John M. Doris und Dominic Murphy beschreiben wiederum die sensorischen Überlastungen denen Soldaten auf dem Schlachtfeld (*combat environment*) ausgesetzt sind. Diese Stressfaktoren beeinträchtigen letztlich die kognitiven Kapazitäten der Soldaten.²⁴³ So tragen verwirrende, sensorisch überlastende Schlachtfeldsituationen dazu bei, ein angemessenes moralisches Verhalten zu beeinträchtigen, denn „[m]orally appropriate behavior requires an accurate interpretation of circumstances; the more difficult the interpretation, the more difficult it is to behave appropriately“²⁴⁴.

Ein wichtiger Faktor bei der beschriebenen Filmszene ist auch, dass der überraschende Angriff nachts stattfindet – dies erschwert die visuelle Wahrnehmung der Soldaten. Man kann zudem annehmen, dass Mike und seine Kameraden kaum geschlafen haben und schon stark ermüdet sind. Sie sitzen wartend in einem Schlachtfeldtrichter. Doris und Murphy führen Erschöpfung als einen weiteren ausschlaggebenden Stressfaktor an, der sich auf das Verhalten der Soldaten auswirken kann.

²⁴² Talbert, Matthew, & Wolfendale, Jessica. 2018. *War Crimes: Causes, Excuses, and Blame*. New York, NY: Oxford UP, Kapitel 1.3.1.

²⁴³ Zu diesen Stressfaktoren zählen beispielsweise der Schlachtfeldlärm (Schüssen und Explosionen), die unhygienische Umgebung, in der sich Soldaten oft über längere Zeit aufhalten müssen, und vor allem auch ein Mangel an Schlaf. Siehe: Doris, John M., & Murphy, Dominic. 2007. „From My Lai to Abu Ghraib: The Moral Psychology of Atrocity“. *Midwest Studies in Philosophy* 31(1), S. 36f.

²⁴⁴ Ebd., S. 35.

Schlafmangel hat Konzentrationsschwierigkeiten zur Folge, aber auch Unachtsamkeit, Reizbarkeit oder exzessive physiologische Reaktionen.²⁴⁵ Eine andere mögliche Erklärung für Mikes Überreaktion könnte der sogenannte „beserking effect“ sein. Dieser tritt auf, wenn Soldaten beobachten müssen, wie ihre eigenen Kameraden getötet werden und die Trauer über den Verlust sich in unkontrollierbare Wut umwandelt, die in gewaltsamen Handlungen gegen den feindlichen Angreifer ausarten.²⁴⁶

Obwohl Hayes dabei zugesehen hat, wie Mike zwei Japaner brutal erschlagen und niedergestochen hat, sieht er in Mike noch immer einen Helden und einen guten Menschen, wie sich an der nachfolgenden Gesprächsszene zwischen Hayes und Technical Sergeant Keyes Beech (John Benjamin Hickey), welcher die drei „Helden“ auf ihrer Tour als ein Vertreter der Militärführung begleitet, erkennen lässt:

HAYES: I can't take them calling me a hero. All I did was try not to get shot. Some of the things I saw done, things I did, they weren't things to be proud of, you know? Mike... Mike was a hero. You ever meet him?

BEECH: No.

HAYES: Best Marine I ever met.

BEECH: You know, Chief, I think if Mike was sitting here instead of you, he'd be saying the same thing about himself, not being a hero.

HAYES: Maybe. He was a good guy.

Abgesehen von der zuvor beschriebenen Szene, wird Mike im Film auch recht sympathisch porträtiert. Er ist ein guter Truppenführer, der von seiner Mannschaft respektiert wird. Das Wohlergehen seiner Leute liegt ihm stark am Herzen. Zudem ist er sehr loyal. Dies wird vor allem zu Beginn des Films deutlich – er lehnt eine Beförderung ab, weil er seinen Männern versprochen hat, an ihrer Seite zu bleiben. Auch bittet Mike darum, den schwächer wirkenden Gagnon als Kurier einzusetzen, um ihn so von den schlimmsten Kämpfen fernzuhalten. In den Augen seiner Kameraden besitzt Mike also eigentlich alle Qualitäten eines Kriegshelden, wie sie auch bei Wansink, Payne und van Ittersum²⁴⁷ (siehe dazu Kapitel 2.5.1.) besprochen werden. Diese ambivalente Darstellung Mikes macht deutlich, was schon zu Beginn des Films im Voiceover erklärt wird: Die Welt besteht nicht nur aus „Schwarz“ und „Weiß“, jeder

²⁴⁵ Ebd., S. 37.

²⁴⁶ Fontana, Alan, & Rosenheck, Robert. 1999. „A Model of War Zone Stressors and Posttraumatic Stress Disorder“. *Journal of Traumatic Stress* 12(1), S. 123.

²⁴⁷ Wansink, Payne & van Ittersum. 2008. „Profiling the heroic Leader“, S. 547-555.

Mensch hat Licht- und Schattenseiten, zu jeder Situation gibt es unterschiedliche Perspektiven.

Neben dem Widerspruch in der öffentlichen und privaten Wahrnehmung der Soldaten (Held oder einfacher Soldat), verweist der Film auch auf die Kurzlebigkeit des Ruhms und auf die Verklärung des Helden.

Die Kurzlebigkeit des Ruhms wird vor allem anhand der Erzählungen über Hayes' und Gagnons Leben nach dem Krieg gut illustriert. Obwohl Hayes zuvor ein gefeierter Kriegsheld war und gehofft hatte, dass sich die soziale Lage der Ureinwohner Amerikas durch deren Beteiligung am Krieg verbessern wird, findet er sich in der Nachkriegszeit als verarmter Feldarbeiter wieder. Hin und wieder posiert er mit einer ramponierten Miniaturflagge für Touristen, die ein Erinnerungsfoto machen wollen. Gagnon, der während der War Bond Tour mehrere Jobangebote erhalten hat, ergeht es nicht besser. Er versucht seine Kontakte aus der Kriegszeit zu nutzen, um einen besseren Job zu bekommen, doch er wird von allen abgewiesen und arbeitet schließlich als Hausmeister. In der Friedenszeit ist die Welt an den Kriegshelden nicht mehr interessiert. Treffend formuliert es James Bradleys Voiceover als der resignierende Gagnon nach einem erfolglosen Gespräch den Telefonhörer auflegt und eine inzwischen wertlose Visitenkarte in der Schublade verschwinden lässt: „René tried to take advantage of those offers he'd received on the bond tour. [...] But he was yesterday's hero.“

Der Aspekt der Heldenverklärung wird im Film besonders deutlich als die drei Hauptcharaktere – Bradley, Hayes und Gagnon – zum ersten Mal auf den Organisator der War Bond Tour, Bud Gerber (John Slattery), treffen. Zu diesem Zeitpunkt war das berühmte Rosenthal-Foto schon in allen Zeitungen gemeinsam mit den Namen der beteiligten Flaggenhissler zu sehen. Doch es stellt sich heraus, dass einer der ursprünglich identifizierten Soldaten, Hank Hanson, in Wahrheit nicht auf dem Foto ist. Hank war beim Hissen der ersten – der richtigen – Flagge dabei. Es ist Harlon Block, der auf dem publizierten Foto zu sehen ist. Obwohl die drei Soldaten versuchen, Gerber klar zu machen, dass Hank nicht auf dem Foto ist, will Gerber nichts davon wissen, denn die Öffentlichkeit hat sich schon auf eine eigene Version der Geschichte festgelegt. Es zählt nicht unbedingt wer auf dem Bild ist, sondern viel mehr, was das Bild aussagt. Es ist ein Bild der Hoffnung. Daher ist Bradleys Einwurf, dass die Flagge am fünften Tag der Schlacht gehisst wurde, die Schlacht jedoch

noch weitere 35 Tage andauerte, für Gerber wenig von Belang. Solche Details – vor allem der Umstand, dass es zwei Flaggen gab – würden den Verkauf der Kriegsanleihen negativ beeinflussen. Gerber macht den drei Soldaten klar, dass ihre Propaganda-Rolle als Helden einen ernsten Hintergrund hat. Die Vereinigten Staaten können sich den Krieg nicht mehr leisten und sind daher auf den Kauf der Kriegsanleihen angewiesen. Und seit das berühmte Iwo Jima-Foto in den Zeitungen erschienen ist, zeigt sich die zuvor schon recht kriegsmüde Bevölkerung auf einmal wieder gewillt zu zahlen und damit die Kriegsindustrie zu unterstützen.

5.3. Darstellungen von Männlichkeit

Die drei Hauptcharaktere des Films, Bradley, Hayes und Gagnon stehen keinesfalls für ein perfektes heldenhaftes Männlichkeitsideal. Das ist gar nicht als Kritik gemeint. Der Film steht dem Heldenkonzept insgesamt kritisch gegenüber. Die drei Protagonisten stellen auch ganz unterschiedliche Männer- bzw. Soldatentypen dar.

James E. Mueller bietet eine gute Charakterzeichnung der drei Soldaten, wobei er diese in Verbindung zu deren Heldenstatus setzt. Er erkennt in Gagnon den am wenigsten heldenhaften, dafür aber den eitelsten Marine. Diese Selbstverliebtheit zeigt sich schon zu Beginn des Filmes als Gagnon von einem anderen Marine gefragt wird, wieso er denn zu den Marines gegangen sei und Gagnon daraufhin antwortet: „No sense in being a hero if you don't look like one.“ Mueller führt aus, dass Gagnon rein äußerlich am ehesten dem öffentlichen Bild eines Helden gleicht. Er trägt seine Uniform immer perfekt, legt Wert auf seine Frisur, nimmt immer eine korrekte, aufrechte Körperhaltung ein. Äußerlich wird er oft als Gegenteil zu Hayes (unordentliche Aufmachung) und Bradley (legere Aufmachung) präsentiert. Doch Gagnons selbstbewusstes Auftreten und sein ordentliches Aussehen verbergen seine eigentlich recht unheroische Wesensart. Gagnon scheint mehr für die öffentliche Heldeninszenierung geeignet, weniger für heldenhafte Taten. Das Publikum an der Heimatfront liebt ihn, aber seine Kameraden beim Militär sehen hinter seine Maske. So bittet Mike seinen Vorgesetzten darum, Gagnon lieber als Kurier einzusetzen. Infolge dieser Aufgabenzuteilung findet sich Gagnon durch einen glücklichen Zufall vor Ort als das berühmte Iwo Jima-Foto aufgenommen wird. Ihm kommt in seiner Rolle als Kurier die Aufgabe zu, die Ersatzflagge zum Mount Suribachi zu bringen. Später, als für PR-Zwecke nach den Soldaten auf dem Bild gesucht wird, macht Gagnon darauf auf-

merksam, dass er auch auf dem Foto ist. Er hilft in der Folge auch bei der Identifizierung der anderen fünf Soldaten. Er verspricht Hayes dessen Namen nicht preiszugeben. Doch letztlich nennt er auch Hayes Namen, um seine Chance, bei der PR-Kampagne dabei zu sein, nicht zu gefährden.²⁴⁸ Gagnons Verhaltensweisen werden typischerweise nicht mit einem Helden in Verbindung gebracht: Eitelkeit, Vertrauensbruch und offen demonstrierte Sorge um das eigene Wohlergehen auf Kosten des Wohlergehens anderer. Gagnon ist auch der Einzige der drei Helden, der keine Erinnerungsflashbacks hat, der somit scheinbar weniger unter den Kriegserlebnissen zu leiden hat.

Auch Hayes wird nicht als eine typische Heldenfigur gezeichnet oder wie Mueller es formuliert: „[...] his portrayal is the antithesis of the classic hero. Hayes is a broken man“.²⁴⁹ Dies ist evident in Hayes' Alkoholsucht und seiner öffentlich demonstrierten Emotionalität. Hayes versucht durch seinen Alkoholkonsum die Erinnerungen an die Gräueltaten des Schlachtfelds, wie auch seine Schuldgefühle gegenüber seinen gefallenen Kameraden, zu verdrängen. Seine Emotionalität zeigt sich vor allem während des Galadinner für die Mütter der gefallenen Soldaten, bei dem er weinend in den Armen von Mikes Mutter zusammenbricht und diese sich in der seltsamen Position der Tröstenden anstelle der zu Tröstenden Person wiederfindet.²⁵⁰ Hayes' Emotionalität zeigt sich auch in seinem Wutausbruch auf offener Straße, nachdem ihm ein Barbesitzer den Ausschank eines Getränks aufgrund seiner ethnischen Herkunft verweigert hat. Die Szene, die seine emotionale und verwundete Seite wohl am besten zum Ausdruck bringt, ist jene, in der er von Beech mitgeteilt bekommt, dass er zurück an die Front geschickt wird. Hayes und Beech sprechen über Mike. Für Hayes war und ist Mike der wahre Held. Während dieser Teil des Gesprächs durchaus sehr gefühlsbetont ist, sind es folgende Worte die Hayes' emotionale Verwundbarkeit am besten verdeutlichen: „Think I could see my ma before they ship me off?“ Hayes' Verwundbarkeit und seine Sehnsucht nach einem familiären Hort werden hier offensichtlich.

Genau wie Hayes, kämpft auch Bradley mit dem Schuldgefühl der Überlebenden (*survivor's guilt*). Doch anders als Hayes, verbirgt Bradley seine Gefühle gekonnt. Nur in seinen Flashbacks und seinen Träumen offenbaren sich seine Schuldgefüh-

²⁴⁸ Mueller & Fuse. 2009. „Created heroes, humanized soldiers, and superior Western values“, S. 46.

²⁴⁹ Ebd., S. 47.

²⁵⁰ Ebd., S. 46.

le.²⁵¹ Mit seiner eher ruhigen und introvertierten Art kommt Bradley in seiner Verhaltensweise noch am ehesten dem „typischen männlichen Helden“ gleich.

Im Hinblick auf männliche Heldenkonstruktionen ist Bradleys Funktion im Heer von Interesse. Bradley arbeitet als Sanitäter. In seinem Artikel über Genderstereotypen innerhalb des Heeres, beschreibt Gerard DeGroot, dass – historisch gesehen – Frauen lange Zeit für die Versorgung der am Schlachtfeld Verwundeten zuständig waren und sich dies erst mit der Professionalisierung des Militärs im 19. und 20. Jahrhundert geändert hat. Grundsätzlich verrichteten Frauen viele wichtige und unterstützende Aufgaben („[...] such as nursing, cooking, carrying water, removing the wounded [...]“²⁵²), welche oft als eine „logische Erweiterung ihrer häuslichen Pflichten“ angesehen wurden. Folglich wurden Frauen auch nicht als vollwertige Mitglieder des Militärs angesehen. Diese Sichtweise änderte sich jedoch, als im Zuge der Professionalisierung des Militärs diese Aufgaben zunehmend von Männern übernommen und so aufgewertet wurden. Ein Mann, der im Ersten und Zweiten Weltkrieg als Munitionsbeschaffer, Sanitäter oder Koch tätig war, wurde trotzdem als Soldat angesehen. Frauen wurden nicht als Teil des Militärs wahrgenommen. Eine soldatische Identität kam nur Männern zu. Sie befähigte den Mann theoretisch an Kampfhandlungen teilnehmen zu können, selbst wenn er dies in der Praxis nie tat. Weil Männer töten konnten, waren sie Soldaten. Weil Frauen nicht töten sollten, konnten sie nie Soldaten sein.²⁵³

Doch die Aufgabe eines Sanitäters kann ebenso „heldenhaft“ und riskant sein wie die anderer Militärangehöriger. In *Flags of Our Fathers* sehen wir Bradley oft während der Kampfhandlungen mitten auf dem Schlachtfeld beim Versuch Verletzten zu helfen. Wie gefährlich diese Aufgabe für den Sanitäter selbst ist, zeigt sich als Bradley durch Geschoßsplitter am Bein verletzt wird. In dieser Szene wird uns Bradleys auch heldenhaft präsentiert. Obwohl er verletzt ist und er von einem Kameraden angewiesen wurde, sich nicht von der Stelle zu rühren bis er mit Hilfe zurückkommt, kriecht Bradley nach kurzem Zögern unter Schmerzen zu einem anderen verletzten Soldaten, der nach Hilfe ruft. Bradley verarztet diesen, obwohl er sich damit selbst in Lebensgefahr bringt und droht an zu hohem Blutverlust zu sterben. Diese Szene wird

²⁵¹ Ebd., S. 47.

²⁵² DeGroot, Gerard J. 2001. „A few good women: Gender stereotypes, the military and peacekeeping“. *International Peacekeeping* 8(2), S. 25.

²⁵³ Ebd., S. 25.

vom Voiceover des gealterten Kameraden begleitet, der Bradleys Sohn von dessen Vater erzählt:

Vets'll tell you about being hit but not wanting to leave their buddies. Usually, they're lying. You'll take any excuse to get out of there. But it happens. You get the feeling; you're letting them down. I could see that in your dad's face. He wanted to go; he'd seen enough. But he didn't want to leave us. Now, he was a hell of a good man, your dad.

Das Voiceover illustriert den Zwiespalt der Soldaten. Sie haben Angst, fürchten um ihr Leben, wollen ihre Kameraden aber auch nicht im Stich lassen. Diese Beobachtung findet sich auch in Chris Hedges' Buch *What Every Person Should Know About War* wieder, in dem sich Hedges mit einer Vielzahl an Fragen rund um das Thema Krieg auseinandersetzt. In Bezug auf die Heldenthematik und das zuvor genannte Filmzitat ist die Antwort auf die Frage „Will I be willing to risk my life in combat?“²⁵⁴ von Interesse. Hedges beantwortet die Frage damit, dass die Bereitschaft im Kampf sein Leben zu riskieren dann sehr hoch ist, wenn man seine Kameraden beschützen will. Während eines Kampfes haben Soldaten weniger Angst davor sich selbst zu verletzen, als potenzielle Verletzungen ihrer Kameraden zu riskieren oder diese im Stich zu lassen. Selten entscheiden sich Soldaten aktiv für Tapferkeit und (Helden-)Mut. Personen, die eine heldenhafte Tat vollbracht haben, sollen im Nachhinein oft behauptet haben, dass sie eine Art außerkörperliche Erfahrung erfahren haben, indem sie ihre Tat so wahrgenommen hätten, als würden sie sich selbst gerade in einem Film zuschauen.²⁵⁵ J. Glenn Gray bietet für diese Art der spontanen Opferbereitschaft von Soldaten auf dem Schlachtfeld folgende treffende Beschreibung:

Dying for one's comrades [...] is a phenomenon occurring in every war and can hardly be thought of as an act of superhuman courage. The impulse to self-sacrifice is an intrinsic element in the association of organized men in pursuit of a dangerous and difficult goal.²⁵⁶

Diese besondere Art von Selbstaufopferung (*self-sacrifice*) sehen wir im Film beispielsweise eben in der zuvor beschriebenen Szene mit dem verletzten Bradley. Dass seine Tat wenig mit Heldenmut, sondern mehr mit einem Pflicht- aber auch Mitgefühl zu tun hatte, wird von dem zitierten Voiceover des gealterten Kameraden

²⁵⁴ Hedges, Chris. 2003. *What Every Person Should Know About War*. New York, NY: Free Press, S. 78.

²⁵⁵ Ebd., S. 78.

²⁵⁶ Gray, J. Glenn. 1998 [1959]. *The Warriors: Reflections on Men in Battle*. Lincoln: University of Nebraska Press, S. 52.

unterstrichen. Auf diese Weise zeigt uns *Flags of Our Fathers* keine strahlenden Helden, sondern reale Menschen mit schwachen Seiten.

5.4. Rolle der Frauen

Frauen spielen in *Flags of Our Fathers* eine untergeordnete Rolle und werden eigentlich fast ausschließlich in Szenen gezeigt, die in der Heimat spielen. Man sieht sie als Sängerinnen während der War Bond Tour, als begeisterte Bewunderinnen der Helden, wie beispielsweise während der Zugfahrt als Gagnon von zwei Frauen um ein Autogramm gebeten wird, als romantische (zukünftige Ehe-)Partnerinnen, aber vor allem als besorgte Mütter.

Den Müttern von Hank Hanson und Harlon Block wird im Film besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Beide verlieren ihre Söhne auf Iwo Jima und klammern sich in ihrer Trauer an das berühmte Rosenthal-Foto, welches ihnen zumindest etwas Trost zu schenken scheint und von der Tatsache ablenkt, dass ihre Söhne eigentlich einen sinnlosen Tod gestorben sind. Das Foto gibt dem Leben und Tod ihrer Söhne „Sinn“, sie sind nicht einfach nur zwei weitere vergessene tote Soldaten, die ein viel zu kurzes Leben gelebt haben, sondern Helden, die in der Erinnerung vieler Menschen weiterleben werden. Wie wichtig diese „Sinnhaftigkeit“ des Todes für die Mütter ist, zeigt sich beim Galaabend für die „Gold Star Mothers“, wie die Mütter der verstorbenen Flaggenhisser genannt werden.

Beim Galaabend spricht Hanks Mutter Bradley auf ihren Sohn und dessen Rolle bei der Hissung der Flagge an. Man erkennt an ihrem Gesichtsausdruck, wie wichtig ihr ist, dass Hank auf dem Foto zu sehen ist und ihre Worte an Bradley unterstreichen dies: „When I got the telegram, I... I don't know what I'm trying to say here. Knowing he was with you that day and seeing him in that photograph, I don't know why it makes me feel better, but it does. It's so silly, isn't it?“ Bradley versichert ihr, dass das durchaus verständlich ist. Nach kurzem Zögern zeigt er Hanks Mutter, welche ihn mit großen Augen flehentlich anstarrt, wo sich ihr Sohn auf dem Foto befinden soll. Doch in Wahrheit zeigt er auf Harlon.

Einen symbolischen Charakter hat Gagnons Hochzeit, die der Öffentlichkeit Hoffnung vermitteln soll. Die Nachricht von Gagnons Verlobung trifft mit dem Abschied von Hayes zusammen. Hayes wird zurück an die Front geschickt, nachdem sein destrukt-

tives Verhalten das perfekte Heldenimage und damit den Erfolg der War Bond Tour gefährdet hat. Der gealterte Beech erklärt James Bradley im Interview: „We always told the press that Ira insisted that he was going back to fight with his unit, which was at least partially true, but that isn't what got the headlines“. Tatsächlich ist niemand an Hayes' Rückkehr an die Front interessiert. Die Frontereignisse werden zurückgedrängt, ein hoffnungsvolles Ereignis steht hingegen im Zentrum. Die Menschen scheinen die Vision von einer besseren Zukunft zu brauchen, um mit der Fortführung des Krieges besser zurecht zu kommen. Happy Ends sprechen eine von Krieg und Verlust geprägte Gesellschaft besonders an – Sicherheit und Rückzug werden geboten. Die Hochzeit symbolisiert gewissermaßen ein Sich-Niederlassen und Wurzeln schlagen. Der Held darf heimkehren. Der Soldat hat seine Pflicht getan. Somit eröffnet sich auch eine hoffnungsvolle Perspektive für jene Soldaten, die noch im Kriegseinsatz sind.

Eine weitere Auffälligkeit in Bezug auf Frauen im Film ist die komplette Abwesenheit von Töchtern. Obwohl der Film *Flags of Our Fathers* heißt, geht der Film eigentlich nur auf die Beziehung zwischen Vater und Sohn ein – dargestellt im Film durch die Recherchearbeit von Bradleys Sohn, welcher zu rekonstruieren versucht, was 1945 auf Iwo Jima passiert ist und wie diese Geschehnisse und Erlebnisse seinen Vater geprägt haben und in weiterer Folge auch die Beziehung zwischen ihm und seinem Vater. Da die im Film dargestellte Geschichte auf wahren Ereignissen und zum Teil auch auf John Bradleys Buch basiert, könnte man argumentieren, dass die Abwesenheit von Töchtern im Narrativ daher rührt. Im Fall von Gagnon und Hayes würde dies auch zutreffend sein, da Gagnon nur einen Sohn²⁵⁷ hatte und Hayes gar keine Kinder.²⁵⁸ Bradley dagegen hatte acht Kinder, sechs Söhne und zwei Töchter.²⁵⁹ Es wäre interessant gewesen zu sehen, wie Bradleys Töchter mit der Vergangenheit ihres Vaters umgehen. Das Hervorheben der Vater-Sohn-Beziehung im Film kann möglicherweise auch darauf zurückgeführt werden, dass Gespräche über Kriegserlebnisse aus stereotypischer Sicht eher zwischen Vater und Sohn als zwischen Vater und Tochter stattfinden, da eine größere Wahrscheinlichkeit besteht, dass Söhne auch Erfahrungen beim Militärdienst gemacht haben und daher die Kriegserlebnisse

²⁵⁷ „Rene Gagnon“. *Wikipedia*. 12. Oct 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Rene_Gagnon (Zugriff: 4.11.2020).

²⁵⁸ „Ira Hayes“. *Wikipedia*. 24. Okt. 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Ira_Hayes (Zugriff: 4.11.2020).

²⁵⁹ „John Bradley“. *Military History of the Upper Great Lakes*. 12. Okt. 2015; <https://ss.sites.mtu.edu/mhugl/2015/10/11/john-bradley/> (Zugriff: 4.11.2020)

und Emotionen ihrer Väter besser verstehen können – vor allem, wenn man dies auf die Kindergeneration der im Film dargestellten „Helden“ umlegt, die in einer eher konservativen Zeit innerhalb der amerikanischen Geschichte mit klar definierten Rollenbildern aufgewachsen sind. Heutzutage würde diese Argumentation natürlich nicht mehr so halten, da Frauen beim Militär inzwischen auch jede Position besetzen können und sich somit, im Gegensatz zu den während des Zweiten Weltkriegs beim Militär angestellten Frauen, aktiv an vorderster Front an Kampfgeschehnissen beteiligen können und dürfen.

5.5. Ira Hayes: Ein amerikanischer Ureinwohner beim Militär

Bei der Veröffentlichung des Films wurde Kritik laut, weil keine afro-amerikanischen Soldaten berücksichtigt worden seien.²⁶⁰ Daraufhin erklärte Clint Eastwood, dass zwar eine kleine Anzahl schwarzer Einheiten als Teil der Munitionskompanie auf Iwo Jima im Einsatz waren, „but they didn’t raise the flag. The story is *Flags of Our Fathers*, the famous flag-raising picture, and they didn’t do it. If I go ahead and put an African-American actor in there, people’d go, ‘This guy’s lost his mind.’ I mean, it’s not accurate“.²⁶¹ In seinem Artikel *Were African-Americans at Iwo Jima?* stellt Alex Altman die Argumente der Kritiker dem zitierten Statement Eastwoods gegenüber und kommt zu dem Schluss, dass beide Seiten gute Argumente für ihre jeweilige Position in Hinblick auf die fehlende Inklusion afro-amerikanischer Soldaten vorbringen. So hat Spike Lee, welcher als erster bezüglich dieser Thematik Kritik an Eastwoods Film äußerte, recht, dass Afro-Amerikaner sehr wohl einen wichtigen Beitrag zum Sieg von der Schlacht um Iwo Jima geleistet haben. Diese etwa 700 bis 900 afro-amerikanische Soldaten waren trainierte Marines, welche jedoch in einem separaten Bootcamp in Montford Point in North Carolina ausgebildet worden waren.²⁶² Sie durften zwar nicht direkt an den aktiven Kampfhandlungen an der Front teilnehmen, dafür erfüllten sie aber wichtige nichtkämpferische Aufgaben:

Under enemy fire, they piloted amphibious truck units during perilous shore landings, unloaded and shuttled ammunition to the front lines, helped bury the

²⁶⁰ vlg.: Lewis, Paul. 2008. „Spike Lee gets in Clint Eastwood’s line of fire“. *The Guardian*, 6. Jun. 2008; <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/06/usa.race> (Zugriff: 27.01.2020).

²⁶¹ Dawson, Jeff. 2008. „Dirty Harry comes clean“. *The Guardian*, 6. Jun. 2008; <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/06/usa.race> (Zugriff: 21.09.2020).

²⁶² Altman, Alex. 2008. „Were African-Americans at Iwo Jima?“. *TIME*, 9. Jun. 2008; <http://content.time.com/time/nation/article/0,8599,1812972,00.html> (Zugriff: 21.09.2020).

dead, and weathered Japanese onslaughts on their positions even after the island had been declared secure.²⁶³

Obgleich der Tatsache, dass bei der Schlacht um Iwo Jima also doch afro-amerikanische Soldaten anwesend waren, räumt Altman Eastwoods Konterargument ebenfalls Validität ein. Da sich der Film auf die Geschichte der Flaggenhisser fokussiert und bei der Entstehung des berühmten Rosenthal-Fotos keine schwarzen Soldaten anwesend waren, sei deren Absenz im Film nicht unbedingt historisch inkorrekt. Auch hätte, so Altman, Eastwood recht, dass afro-amerikanische Soldaten nur eine sehr kleine Gruppe innerhalb der gesamten nach Iwo Jima entsandten US-Streitkräfte ausmachten. Dieser Aussage stellt Altman jedoch nachfolgend noch ein Argument von Yvonne Latty, einer Professorin an der New York University und Autorin eines Buches über afro-amerikanische Veteranen, entgegen. So meint Latty, dass schwarze Soldaten den gefährlichsten Job während der Landung auf Iwo Jima innehatten und dass, wenn die Landung im Film schon so detailliert nachinszeniert wurde, man sich doch wenigstens die Mühe hätte machen können, ein paar afro-amerikanische Soldaten auf dem Strand zu zeigen.²⁶⁴

Abseits der Debatte um die fehlende Inklusion afro-amerikanischer Soldaten, beschäftigt sich der Film selbst sehr wohl auch mit der Thematik eines ethnisch vielfältigen Militärs, denn bei der Flaggenhissung war der Vertreter einer anderen ethnischen Gruppe anwesend: Ira Hayes, ein amerikanischer Ureinwohner (*Native American*) vom Stamm der Pima. Während er beim Militär von seinen Kameraden keinesfalls eine Abwertung erfährt, wird er an der Heimatfront immer wieder als Außenstehender behandelt. Daher sind zwei Schlüsselszenen markant, welche die mangelnde Gleichbehandlung Hayes' verdeutlichen – und im weiteren Sinne, jene aller Native Americans die im Zweiten Weltkrieg auf Seiten der Alliierten im US-Militär gekämpft haben.

Die erste Schlüsselszene ist jene, in welcher Bradley Hayes zur Hilfe eilen muss, als dieser kurz vor der Festnahme durch die Polizei steht. Während Hayes einen Sessel in der Hand hält wird er von zwei Polizisten aus einer Bar herausgezerrt. Er reißt sich los und beginnt den Sessel wild vor sich her zu schwingen, um die Polizisten von sich fernzuhalten. Bradley eilt zu den Polizisten und versucht alle Beteiligten zu be-

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd.

ruhigen. Er redet auf Hayes ein – die Polizisten würden nur ihre Arbeit verrichten. Bradley erklärt einem der Polizisten, um wen es sich bei Hayes eigentlich handelt. Neben dem Eingang zu der Bar hängt ein Werbeplakat für die siebte Kriegsanleihe mit dem berühmten Rosenthal-Foto. Bradley zeigt darauf und erklärt, dass Hayes auf dem Bild ist. Der Polizist weist Bradley schließlich an, Hayes wegzuschaffen. Bradley eilt zu Hayes, packt ihn grob am Arm seiner Uniform und zieht ihn von der Straße. Bradley möchte wissen, warum Hayes den Streit begonnen hat. Daraufhin deutet Hayes auf den Barbesitzer, welcher mit verschränkten Armen und herablassendem Blick am Bareingang steht. Hayes erklärt, dass dieser ihm den Ausschank von Getränken verweigert hat. Der Barbesitzer antwortet darauf gleichgültig: „I don't make the rules. We don't serve Indians“. Die Szene endet damit, dass Bradley Hayes in ein Taxi verfrachtet und den Fahrer anweist, sie zum Soldier's Field zu bringen. Sie sind auf dem Weg zur großen Nachstellung der Flaggenhissung, wo Hayes gemeinsam mit Bradley und Gagnon von den Massen bejubelt wird. Diese Abfolge von Ereignissen verdeutlicht die schwierige Lage, in der sich Hayes – zurück an der Heimatfront – befindet. Er war vom Schlachtfeld heimgeholt worden, um für PR-Zwecke eingesetzt zu werden. Er wird als Held gefeiert, obwohl er sich selbst nicht als ein solcher sieht. Vielmehr wird er von schweren Schuldgefühlen geplagt, welche er im Alkohol zu ertränken versucht. Kurz zuvor haben die drei „Helden“ erfahren, dass sie die Flaggenhissung auf einem Berg aus Pappmaché nachstellen sollen. Die zwei bereits verstorbenen Kameraden und deren Position beim Bild sollen sie genau imaginieren, um eine möglichst getreue Nachstellung zu gewährleisten. Für Hayes stellt diese Reinszenierung eine große Belastung dar. Er will sich in der Bar betrinken. Eben dort wird er als „Native American“ nicht bedient und offen diskriminiert. Bald darauf – bei der Reinszenierung des Fotos – wird er dann wieder als Kriegsheld bejubelt.²⁶⁵

Die zweite Schlüsselsequenz ist jene, die Hayes' Leben nach dem Krieg beschreibt. Wir sehen wie Hayes eine kurze Ansprache auf dem „Congress of American Indians“ hält und vor einem etwas skeptisch wirkenden Publikum seine Hoffnung äußert, dass die „Native Americans“ eine gesellschaftliche Gleichstellung erfahren: „Because of

²⁶⁵ Die Szene hilft nicht nur den Kontrast zwischen Ira Hayes, dem Helden, und Ira Hayes, dem Native American, herzustellen, sondern bietet mit der Darstellung der Ausschankverweigerung zugleich auch einen Hinweis auf die allgemeine Behandlung von Native Americans innerhalb der amerikanischen Gesellschaft, die vor allem in den Augen der amerikanischen Regierung einer Art Eltern-Kind-Beziehung beziehungsweise einer Vormund-Mündel-Beziehung (*guardian-ward relationship*) ähnelt. Dabei fungiert die Regelung bezüglich des Zugangs von Native Americans zu Alkohol als Druckmittel und Verhaltensregulator. Siehe dazu: Martin, Jill E. 2003. „'The Greatest Evil' Interpretations of Indian Prohibition Laws, 1832-1953“. *Great Plains Quarterly* 23(1), S. 50-51.

the war white men will understand Indians a lot better. And it's going to be a better world.“ Doch wie die Voiceover Stimme von Bradleys Sohn vermittelt (und wie nachfolgend zu sehen ist), hatte das Leben andere Pläne für Hayes. Obwohl er während der letzten Kriegsmonate als Held gefeiert worden war, findet sich Hayes nach dem Krieg als einfacher Feldarbeiter wieder, der hin und wieder mit einer ramponierten Miniflagge gegen eine kleine monetäre Entschädigung für ein Foto mit Touristen posiert. Die Ironie, dass ein bekannter Held auf einem Feld schwer arbeitet und gegen Trinkgeld für Fotos posiert, geht dabei an der im Film gezeigten Familie, die um ein Foto bittet, vollkommen vorbei. Ein „Heldendasein“ stellt man sich anders vor und doch erklärt der Familienvater: „That's a hero, kids!“ Später sieht man Ira im Gefängnis sitzen, erfährt jedoch nicht, wieso er dort gelandet ist. Ein Polizist teilt ihm mit, dass er einen Besucher hat. Hayes dreht sich hoffnungsvoll zu ihm. Da blitzt plötzlich die Kamera eines Reporters hinter dem Kopf des Polizisten auf. Enttäuschung ist in Hayes' Gesicht zu lesen. Wieder ist die Presse hinter ihm her. Obwohl auch der weitere Lebensweg von Gagnon kein erfolgreicher ist, scheint das Leben für Hayes besonders tragisch. Hayes' ethnische Herkunft und damit einhergehende Diskriminierungen werden immer wieder aufgegriffen. Als „Native American“ scheint er noch weniger Chancen zu haben als seine Kameraden.

In der Darstellung von Hayes lässt sich, vor allem in den beiden beschriebenen Szenen, eine Vielfalt an Details über das Leben von Native Americans beim US-Militär zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs und danach ablesen. Zum einen erkennt man deutlich, dass im Gegensatz zu afro-amerikanischen Soldaten, Native Americans sehr wohl in gemischten Einheiten mit weißen Soldaten gemeinsam dienen durften – hier kam also keine rassistisch motivierte Segregation zum Einsatz. Martin Edwin Andersen führt diesen Umstand darauf zurück, dass obwohl es in der dominanten weißen US-Bevölkerung durchaus Vorurteile gegenüber Native Americans gab, diese im Gegensatz zu den Vorurteilen gegenüber Afro-Amerikanern, weniger auf rassistischen sondern mehr auf kulturellen Grundlagen beruhten.²⁶⁶ Obwohl Native Americans die US-Staatsbürgerschaft bis nach dem Ersten Weltkrieg verweigert wurde, dienten Native Americans schon im 19. Jahrhundert oft helfend bei US-Konflikten im US-Militär.²⁶⁷

²⁶⁶ Andersen, Martin E. 2013. „Flags of our stepfathers? Race and culture in the context of military service and the fight for citizenship“. In: Schubart Rikke, & Gjelsvik, Anne (eds.) *Eastwood's Iwo Jima: Critical engagement with Flags of our Fathers and Letters from Iwo Jima*. New York, NY: Wallflower, S.59.

²⁶⁷ Ebd., S.60.

Im kulturellen Gedächtnis der weißen US-Amerikaner wurden die Native Americans lange als „natürliche“ Feinde des Cowboys, des amerikanischen Heldentypen schlechthin, angesehen. Aus dieser Perspektive standen sie der Verbreitung der europäischen Siedler auf dem amerikanischen Kontinent entgegen. Trotzdem dienten sie freiwillig im Militär der „Eroberer“, welche über lange Zeit aktiv versuchten, ihre Kultur auszulöschen. Die Webseite des Smithsonian National Museum of the American Indian bietet folgende Antwort auf die Frage, wieso Native Americans im US-Militär dienten und noch immer dienen:

For thousands of years, American Indians have protected their communities. A warrior's customary role, however, involved more than fighting. Warriors cared for families in need and helped during difficult times. They did anything to ensure their people's survival, including laying down their lives. Many American Indians view service in the U.S. Armed Forces as a continuation of the customary role.²⁶⁸

Diese Antwort stellt die Beweggründe jedoch stark vereinfacht dar und lässt vor allem außer Acht, dass neben den im Zitat angeführten noblen Beweggründen (Tradition und Patriotismus) durchaus auch rein pragmatische Motivationsfaktoren in den Entscheidungsprozess hineinspielten. In seinem Artikel *Indigenous Experiences of War (USA)* führt Matthias Voigt eine etwas ausführlichere Liste an Beweggründen auf – zwar bezieht er sich hier vor allem auf die Motivation bezüglich der militärischen Teilnahme von Native Americans am Ersten Weltkrieg, jedoch lassen sich jene Gründe auch gut auf den Zweiten Weltkrieg ausweiten. Voigt beschreibt drei wichtige Beweggründe: Erstens, soziokulturelle Motivation, welche jener im zuvor angeführten Zitat entspricht. Zweites, assimilatorische und akkulturierende Einflüsse wie beispielsweise Zugang zu westlicher Bildung, Arbeitsplätzen, Status, besserem Einkommen und militärischer Einberufung. Hinzu kommt hier der Umstand, dass das Aufkommen der modernen Kriegsindustrie die Abwanderung von Native Americans von Reservaten in urbane Zentren beförderte und ihnen so einen besseren Zugang zum aktiven Austausch mit der weißen Gesellschaft und deren Kultur ermöglichte. Und drittens, spielte natürlich auch Patriotismus eine wichtige Rolle – im Falle der Native Americans war dies oft eine duale Form des Patriotismus. Zum einen wollten

²⁶⁸ „Cultures of War“. *Smithsonian National Museum of the American Indian*.
<https://americanindian.si.edu/why-we-serve/topics/cultures-of-war/> (Zugriff: 19.01.2021).

sie ihre eigenen Stammesangehörigen und ihr eigenes Land verteidigen, zum anderen natürlich auch die Vereinigten Staaten von Amerika und deren Staatsbürger.²⁶⁹

Im Hinblick auf die Kriegsbeteiligung der Native Americans ist bemerkenswert, dass „[n]o group that participated in World War II made a greater per capita contribution, and no group was changed more by the war“.²⁷⁰ Um die 44.500 Native American Männer, aus einer Bevölkerung von etwas weniger als 350.000 Native Americans, dienten zwischen 1941 und 1945 beim US-Militär²⁷¹ und erhielten dafür sogar eine Reihe verschiedener Auszeichnungen und Medaillen.²⁷² Zusätzlich verdienten sich einige Männer auch hohe militärische Ränge während des Krieges.²⁷³ Der Wunsch seitens der Native Americans sich für das Militär verpflichten zu lassen war sehr groß. So zitiert Thomas D. Morgan Daten des „Selective Service Systems“, der Behörde die für die Aufzeichnung, Auskunft und Einberufung wehrfähiger Männer zuständig ist, aus dem Jahr 1942, die zeigen, dass fast 99 Prozent aller gesunden wehrfähigen Native American Männer zwischen 21 und 44 Jahren für die Einberufung registriert waren. Allerdings wurden viele kampfbereite Native American Männer auch als untauglich eingestuft, da ihr jahrelanges Leben in Armut in den Reservaten einen hohen Tribut von ihnen gefordert hatte. Dies äußerte sich beispielsweise darin, dass viele Native Americans Analphabeten waren und oft in einem schlechten gesundheitlichen Zustand waren.²⁷⁴ Doch nicht nur der Andrang bei den Native American Männern war groß, auch viele Native American Frauen meldeten sich freiwillig zum Dienst beim Women’s Army Corps (WACS), beim Women Accepted for Volunteer Emergency Service (WAVES) und dem Army Nurse Corps.²⁷⁵ Auch verließen mehr als 40.000 Native Americans ihre Reservate, um in urbanen Zentren in der Kriegsindustrie auszuhelfen. Zusätzlich kauften Native Americans Kriegsanleihen – wie beispielsweise auch die von den Flaggenhissern im Film beworbene siebte

²⁶⁹ Voigt, Matthias. 2019. „Indigenous Experiences of War (USA)“. *1914-1918-online: International Encyclopedia of the First World War*. 9. Dez. 2019; https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/indigenous_experiences_of_war_usa (Zugriff: 30.10.2020).

²⁷⁰ Morgan, Thomas D. 1995. „Native Americans in World War II“. *Army History* 5, S. 22.

²⁷¹ Andersen. 2013. „Flags of our stepfathers?“, S. 65.

²⁷² „World War II & American Indians: Serving in the Military“. *Native American Netroots*. 29. Jul. 2010; <http://nativeamericannetroots.net/diary/604> (Zugriff: 31.10.2020).

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Morgan. 1995. „Native Americans in World War II“, S.23.; Morgen führt hier zwei Beispiele von abgewiesenen Bewerbern an, die deren Enthusiasmus an den Kampfhandlungen teilnehmen zu dürfen sowie deren Unverständnis über ihre Abweisung gut zum Ausdruck bringen: „A Chippewa Indian was furious when rejected because he had no teeth. ‘I don’t want to bite ‘em,’ he said, ‘I just want to shoot ‘em!’ Another Indian, rejected for being too fat to run, said that he had not come to run, but to fight.“ Siehe: Ebd., S. 23.

²⁷⁵ Ebd., S. 23.

Kriegsanleihe – im Wert von mehr als 50 Millionen Dollar.²⁷⁶ Diese aktive Beteiligung am Krieg seitens der Native Americans wurde von der amerikanischen Bevölkerung als ein großer Akt der Loyalität angesehen „and many Indian recruits were affectionately called ‘chiefs‘“.²⁷⁷ Dieses Detail kommt auch im Film vor, in dem Hayes von seinen Kameraden oft als „Chief“ angesprochen wird.

Innerhalb des US-Militärs kam im Zweiten Weltkrieg vor allem den Navajo-Codesprechern eine besondere Rolle zu und ihre Erfahrungen spiegeln zudem die zum Teil recht widersprüchliche Behandlung der Native Americans in Amerika wider. Schon im Ersten Weltkrieg kamen Native American Codesprecher aus zehn verschiedenen Stämmen zum Einsatz, am bekanntesten darunter jene vom Stamm der Choctaw.²⁷⁸ Da das Konzept der Übermittlung geheimer Nachrichten mithilfe verschiedener Native American Sprachen im Ersten Weltkrieg große Erfolge nach sich zog, beschloss man diese Übermittlungsart im Zweiten Weltkrieg fortzusetzen. Man rekrutierte dafür Männer aus 23 verschiedenen Native American Stämmen, wobei diesmal die Männer aus dem Stamm der Navajo mit circa 420 Mann die Mehrheit darstellten und dafür auch später als die sogenannten „Navajo Code Talker“ bekannt wurden.²⁷⁹ Im Mai 1942 beriefen die Marines 29 Navajo-Männer ein und bedachten sie mit der Aufgabe, einen neuen militärischen Code basierend auf ihrer Muttersprache zu entwickeln. Die Navajo-Sprache erschien den US-militärischen Führungskräften als ideale Basis für den neuen Code, da die Sprache selbst über keine schriftliche Niederschreibung verfügt und daher auch nur eine Handvoll Personen ohne Navajo-Abstammung überhaupt in der Lage waren die Sprache zu sprechen.²⁸⁰ Zynischerweise waren viele der Navajo-Codesprecher vor dem Krieg dafür bestraft worden, wenn sie in der Schule untereinander in ihrer Sprache gesprochen hatten.²⁸¹ Man hatte versucht, sie durch den Besuch spezieller Internate und regierungsgeförderter Schulen zu „reformieren“ und damit ihre Assimilation zu erzwingen.²⁸²

²⁷⁶ Andersen. 2013. „Flags of our stepfathers?“, S. 65.

²⁷⁷ Morgan. 1995. „Native Americans in World War II“, S. 23.

²⁷⁸ „Patriot Nations: World War I & World War II“. *Smithsonian National Museum of the American Indian*. <https://americanindian.si.edu/static/patriot-nations/world-wars.html> (Zugriff: 1.11.2020).

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ „Navajo Code Talkers and the Unbreakable Code“. *Central Intelligence Agency*. 16. Nov. 2016 [6. Nov. 2008]; <https://www.cia.gov/news-information/featured-story-archive/2008-featured-story-archive/navajo-code-talkers/> (Zugriff: 3.11.2020).

²⁸¹ „World War II & American Indians: Serving in the Military“. *Native American Netroots*. 29. Jul. 2010; <http://nativeamericannetroots.net/diary/604> (Zugriff: 3.11.2020).

²⁸² Voigt. 2019. „Indigenous Experiences of War (USA)“. https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/indigenous_experiences_of_war_usa (Zugriff: 3.11.2020).; Peyton, Dave. 2019.

Die Codesprecher waren ein fixer Bestandteil jeder wichtigen Mission der Marines im Pazifikkrieg. Ihr unknackbarer Code spielte eine bedeutende Rolle bei der sicheren Übertragung geheimer Informationen. Während der Schlacht um Iwo Jima beispielsweise übermittelten sechs Navajo-Codesprecher Marines mehr als 800 Nachrichten erfolgreich und fehlerfrei. Die Führungskräfte der Marines merkten nach der Schlacht an, dass die Codesprecher von großer Bedeutung für den Sieg auf Iwo Jima waren. Für ihren gefährlichen Job und ihre herausragenden Leistungen wurde den Navajo-Codesprechern von ihren Marines-Kameraden Respekt gezollt.²⁸³ Allerdings wurde die harte Arbeit der Codesprecher aus Sicherheitsgründen erst 1968 offiziell anerkannt. 1982 erklärte US-Präsident Ronald Reagan den 14. August zum „Navajo Code Talkers Day“. Und im Juli 2001 verlieh US-Präsident George W. Bush den letzten vier noch lebenden Codesprechern die Goldene Ehrenmedaille des Kongresses, nachdem US-Präsident Bill Clinton im Jahr zuvor ein Gesetz unterschrieben hatte, das den ursprünglichen 29 Navajo-Codesprechern diese besondere Medaille zusicherte.²⁸⁴

Doch obwohl Native Americans beim Militär durchaus geschätzt und – im Gegensatz zu anderen ethnischen Gruppen – relativ fair behandelt wurden, sah ihr Leben an der Heimatfront nicht gar so rosig aus, vor allem wenn sie in Reservaten lebten. So wurden beispielsweise in Arizona, Hayes' Heimatstaat, von der amerikanischen Bundesregierung 1942 zwei Internierungslager für Amerikaner mit japanischer Abstammung auf dem Gebiet von zwei Reservaten eingerichtet, nämlich in der „Gila Indian Reservation“ und der „Colorado River Indian Reservation“. Die Native American-Stämme (Mohave und Chemehuevi), die in den Reservaten lebten, wurden dabei nicht um ihr Einverständnis gebeten. In Bezug auf die „Colorado River Indian Reservation“ versprach die Regierung, dass sie den Stämmen ihr Land nach dem Krieg, in einem für die landwirtschaftliche Nutzung verbesserten Zustand, zurückgeben würde. Die

„Code Talkers overcame racism to help US“. *AP News*. 23. Jan. 2019; <https://apnews.com/article/e2a78bc2a26f413c99fef69d1f19459b> (Zugriff: 3.11.2020).; Der Artikel *Native Americans and the Federal Government* von Andrew Boxer bietet einen guten Überblick über den Ursprung der differenzierten Behandlung von Native Americans gegenüber anderen Minderheiten in Amerika und wie sich dieser auf das Leben der Native Americans bis heute ausgewirkt. Boxer erläutert unter anderem auch die verschiedenen Assimilationsmaßnahmen der Regierung, von denen die zuvor angeführte Assimilation durch das Bildungssystem nur eine von vielen Maßnahmen war. Siehe dazu: Boxer, Andrew. 2009. „Native Americans and the Federal Government“. *History Review* 64, S. 7-12.

²⁸³ „Navajo Code Talkers and the Unbreakable Code“. *Central Intelligence Agency*. 16. Nov. 2016 [6. Nov. 2008]; <https://www.cia.gov/news-information/featured-story-archive/2008-featured-story-archive/navajo-code-talkers/> (Zugriff: 3.11.2020).

²⁸⁴ Ebd.

Stämme waren zwar gegen die Errichtung des Internierungslagers, beugten sich aber schließlich dem Willen der Regierung, da sie wussten, dass sie ansonsten ihr Land komplett verlieren würden.²⁸⁵ Die Ländereien der Native American Reservate wurden allerdings nicht nur für Internierungslager verwendet, sondern unter anderem auch für militärische Trainingslager (z.B. Camp Gruber in Oklahoma), etwaige Schieß- und Bombenübungsplätze, Testgelände für Nuklearwaffen oder Flugplätze.²⁸⁶ Des Weiteren verschlechterte sich ab 1942 die medizinische Versorgung der Native Americans in den Reservaten, da ein Großteil des medizinischen Personals für die Versorgung des Militärs abwanderte beziehungsweise abgezogen wurde.²⁸⁷ Wie bereits angemerkt, verließen viele Native Americans ihre Reservate auch, um sich in den Städten an der aufkommenden Kriegsindustrie zu beteiligen. Viele arbeiteten als temporäre Aushilfskräfte oder als Saisonarbeiter und -arbeiterinnen, um so ihre Reservate als ihren Heimatstandort beizubehalten. Allerdings verdienten sie für die gleiche Arbeit weniger Geld als Nicht-Native Americans.²⁸⁸

Das folgende Zitat, welches sich auf das Leben der Native Americans nach dem Zweiten Weltkrieg bezieht, fasst die zwiespältige Situation der Native Americans, insbesondere der zurückkehrenden Soldaten, gut zusammen:

World War II changed both the Indians and the reservation. Following the war, veterans returned to their reservations. In many cases they returned as warriors, victorious warriors, and unwilling to accept the secondary status assigned to them by the larger society. They faced discrimination in housing, employment, education, land rights, water rights, and voting.²⁸⁹

Obwohl die Native Americans einen unsagbar großen Beitrag zu den amerikanischen Kriegsanstrengungen beigetragen haben, müssen sie dennoch weiter für ihre Rechte kämpfen – zum Teil bis zum heutigen Tag.²⁹⁰

²⁸⁵ „World War II & American Indians: The Home Front”. *Native American Netroots*. 1. Aug. 2010; <http://nativeamericannetroots.net/diary/609> (Zugriff: 8.11.2020).

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ „World War II & American Indians: After the War”. *Native American Netroots*. 7. Aug. 2010; <http://nativeamericannetroots.net/diary/623> (Zugriff: 8.11.2020).

²⁹⁰ Noch heute haben Native Americans innerhalb der amerikanischen Gesellschaft mit vielen Herausforderungen zu kämpfen, wie beispielsweise mit Armut, Arbeitslosigkeit, mit der Bedrohung von Frauen und Kindern, schlechteren Bildungschancen, schlechterer Gesundheitsversorgung und der Ausbeutung ihrer natürlichen Ressourcen. Für mehr Information bezüglich der heutigen Lebenslage von Native Americans, siehe: „Native American Issues Today: Current Problems & Struggles 2020”. *PowWows.com*. 6. Nov. 2020 [7. Sep. 2019]; <https://www.powwows.com/issues-and-problems-facing-native-americans-today/> (Zugriff: 8.11.2020).

5.6. Sinnstiftungsfunktion der Heldendarstellung

Direkte religiöse Aspekte finden sich in *Flags of Our Fathers* nicht. Sehr wohl wird aber der Aspekt der Sinnhaftigkeit des Krieges, des Heldentodes immer wieder aufgegriffen.

Diese Suche nach der Sinnhaftigkeit (etwa des Kriegsgeschehens) kommt in einem Statement des Fotografen Joe Rosenthal (Voiceover) zum Ausdruck: „We like things nice and simple, good and evil, heroes and villains. [...] What we see and do in war, the cruelty, is unbelievable. But somehow, we gotta make some sense of it. To do that, we need an easy to understand truth and damn few words.“ Und Bilder sagen ja bekanntlich mehr als tausend Wörter. Und eben dieses berühmte Bild von Iwo Jima steht symbolisch für die Suche nach der Sinnhaftigkeit des Krieges, des Heldentodes. Die Entstehungsgeschichte der Fotografie wird verklärt. Die Öffentlichkeit interessiert es letztlich nicht, dass das Foto zu Beginn der Schlacht um Iwo Jima aufgenommen worden war. Zum Aufnahmezeitpunkt war der Sieg Amerikas noch ungewiss. Immerhin dauerte die Schlacht nach der berühmt gewordenen Flaggenhissung noch weitere 35 Tage an. Wichtig ist die Botschaft des Bildes, das gemeinsame Aufrichten des Fahnenmasts. Es ist ein Bild der Hoffnung. Ein Bild, welches symbolisiert, dass die unzähligen während des Krieges gefallenen Soldaten keinen sinnlosen Tod gestorben sind, sondern durch ihren Militärdienst einen wichtigen Beitrag zum Sieg geleistet haben. Über diese sinnstiftende Idee versuchen die Mütter der gefallenen Soldaten Trost zu finden.

Mueller macht in seinem Aufsatz eine ähnliche Beobachtung, wobei er sich auf die sinnstiftende Funktion von Helden bezieht. Er meint, dass wir Helden(geschichten) brauchen, um das Unverständliche erklären zu können.²⁹¹ Dabei bezieht er sich auf die finalen Worte von Bradleys Sohn in *Flags of Our Fathers*:

JAMES BRADLEY: Maybe there's no such thing as heroes. Maybe there are just people like my dad. I finally came to understand why they were so uncomfortable being called heroes. Heroes are something we create, something we need. It's a way for us to understand what is almost incomprehensible, how people could sacrifice so much for us.

²⁹¹ Mueller & Fuse. 2009. „Created heroes, humanized soldiers, and superior Western values“, S. 49.

6. Gegenüberstellung und Diskussion

In der folgenden Gegenüberstellung der beiden zuvor einzeln analysierten Filme wird nun auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Heldendarstellung eingegangen. Dabei liegt der Fokus vor allem auf den folgenden vier Themenbereichen: die Auswirkungen der verwendeten Erzähltechniken, die Darstellung der Heldencharaktere, die Funktion der Frauen in der Konzeption der Helden und die Idee eines ethnisch inklusiven Amerikas.

6.1. Rolle der Narrationstechnik

Die Art und Weise wie in beiden Filmen die Heldengeschichte und die Entstehung des Heldenmythos erzählt wird, spiegelt deutlich die Unterschiede zwischen der Wiedergabe einer fiktionalen und einer auf wahren Begebenheiten basierenden Heldengeschichte. Während *Captain America: The First Avenger* den Werdegang eines (fast) selbstbestimmten Helden präsentiert, stellt *Flags of Our Fathers* dar, wie normale Menschen ungewollt in eine Heldenrolle versetzt und narrativ darin verankert werden.

Captain Americas Geschichte folgt innerhalb ihrer Binnenhandlung einer linearen Narration, welche es dem Zuschauer ermöglicht die Stadien von Steves Heldenreise nach und nach mitzuverfolgen. Dabei trägt die lineare Erzähltechnik auch zur Entwicklung von Steves Charakter bei. Vorerst nimmt er eine sehr passive Rolle ein – vor allem während der Werbetour für die Kriegsanleihen. Im Verlauf des Films gewinnt er immer mehr eigenständige Handlungsmacht, bis er am Ende vollkommen autonome Entscheidungen treffen kann.

Im Gegensatz dazu steht die komplexe Narration in *Flags of Our Fathers*, welche drei verschiedene Zeitstränge ineinanderfließen lässt. Mit dieser Erzähltechnik gelingt es, die komplexe, widersprüchliche und letztlich öffentlich inszenierte Geschichte rund um die Entstehung des berühmten Fotos atmosphärisch zu vermitteln. Das Zusammenspiel der drei verschiedenen Zeitstränge visualisiert auch, dass die im Film gefeierten Helden eigentlich keinen Einfluss auf die Erzählung des Mythos hatten. Wir sehen, wie sie von der Presse zu Helden gemacht werden, während wir gleichzeitig widersprüchliche Einblicke in die wahren Kampfgeschehnisse erhalten.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Narration ist die Inklusion sowie die Exklusion der Feindgeschichte. Die Inklusion von Red Skulls Geschichte in *Captain America: The First Avenger* bietet dem Titelhelden die Möglichkeit sich zu profilieren. Den Zuschauern wird die heimtückische Natur des Feindes von Captain America vor Augen geführt. Damit wird die Grundlage für Captain Americas heldenhafte Taten gelegt. Red Skull will die Welt vernichten, darum braucht es einen Helden, um ihn aufzuhalten. Die Exklusion der Feindgeschichte innerhalb von *Flags of Our Fathers* hingegen sorgt dafür, dass wir nur eine Seite der Heldengeschichte zu sehen bekommen. Dies spiegelt die Einseitigkeit von Heldennarrativen und oft auch von Geschichtsnarrativen wider. Durchaus berechtigt scheint die Redewendung: Die Sieger schreiben die Geschichte – und sie definieren damit auch wer der Held und wer der Schurke ist. Umso erstaunlicher ist es, dass *Flags of Our Fathers* über ein filmisches Pendant (*Letters from Iwo Jima*) verfügt, das die Erlebnisse der Feindesseite dokumentiert und die japanischen Soldaten dabei gleichfalls als einfache Menschen, mit ähnlichen Gefühlen und Ängsten wie die Amerikaner, darstellt. Schließlich deutet die unterschiedliche Darstellung und Behandlung des Feindes in *Captain America: The First Avenger* und *Flags of Our Fathers* darauf hin, dass der Superheld in einer auf schwarz-weiß Malerei basierender Welt immer auf der klar definierten guten Seite steht. Reale Helden hingegen agieren in einer vielschichtigen Welt, in der der Heldenstatus von verschiedenen zeitlichen, lokalen, politischen, kulturellen und sozialen Faktoren bestimmt wird.

6.2. Heldencharaktere: Das Zusammenspiel von Aussehen und Taten

Was die Helden in beiden Filmen gemeinsam haben ist, dass ihr Heldenstatus stark von ihrer äußerlichen Präsentation abhängt. In *Captain America: The First Avenger* ist dies recht deutlich durch die Transformation von Steve Rogers zu erkennen. Der schwächliche Steve muss erst den idealen, muskulösen männlichen Körperbau erlangen, bevor er ansatzweise daran denken kann, heldenhafte Taten zu vollbringen. Außerdem trägt die Abänderung seines Kostüms, vom knalligen Showkostüm zum bodenständig-praktikablen Superheldenkostüm dazu bei, dass er die Heldenrolle für sich beanspruchen darf. In *Flags of Our Fathers* wird der Heldenstatus von Bradley, Hayes und Gagnon an der Heimatfront durch ihre gepflegte Präsentation und ihr Auftreten in ihrer Ausgehuniform dargestellt. Ironischerweise ergibt sich aus dieser Zu-

schreibung des Heldenstatus' in *Flags of Our Fathers*, dass Gagnon als das Ebenbild eines Helden auftritt, dabei aber in Wahrheit, der am wenigsten heldenhafte der drei gefeierten Männer ist.

Dass das Aussehen allein aber noch lange keinen Helden macht, wird ebenfalls in beiden Filmen aufgegriffen. In beiden Filmen werden die Helden für das Bewerben von Kriegsanleihen herangezogen und in beiden Fällen sehen die Männer diese Tätigkeit als nicht heldenhaft an. Mit Ausnahme von Gagnon würden sie lieber an der Kriegsfront kämpfen und ihren Beitrag zum Sieg leisten. Was die beiden Filme jedoch unterscheidet, ist der Zeitpunkt, zu dem die Werbetour innerhalb des Helden-narratives stattfindet. In *Captain America: The First Avenger* findet die Werbetour vor Steves erstem richtigen Einsatz an der Kriegsfront statt. Er wird als Held gefeiert, noch bevor er die Chance gehabt hat sich durch Taten als solcher zu beweisen. Da die Werbetour zu Beginn seiner Heldenreise stattfindet, bekommt Steve die Chance, seiner voreilig zugeschriebenen Heldenrolle am Ende doch noch gerecht zu werden. Dies spiegelt sich auch darin wider, dass Steve als Captain America „wahre“ heldenhafte Taten vollbringt, das heißt er handelt über seine soldatischen Pflichten hinaus. In diesem Sinne rettet er Bucky und dessen Kameraden. Am Ende des Films opfert er sein Leben, um die Bombardierung amerikanischer Großstädte zu verhindern.

In *Flags of Our Fathers* findet die Werbetour hingegen nach dem Fronteinsatz der gefeierten Helden statt, weshalb die Helden ihrem Heldenstatus nach und nach nicht mehr gerecht werden können. Dies hat zur Folge, dass vor allem Bradley und Hayes nicht als Helden gefeiert werden wollen. Denn in ihren Augen sind sie selbst keine Helden, sondern nur einfache Soldaten, die ihren Job verrichtet haben und zufälligerweise zur richtigen Zeit am richtigen Ort waren. Hinzukommt, dass der heldenhafte Akt des Flaggenhissens – für den sie gefeiert werden – in Wahrheit alles andere als heldenhaft war. Erstens handelte es sich um das Hissen einer Ersatzfahne, zweitens stießen sie auf keinerlei Widerstand während sie den Gipfel erklommen haben und drittens stellte das Hissen der Fahne nicht das Ende der Kampfhandlungen dar, sondern fand schon am vierten Tag einer 36-tägigen Schlacht statt.

6.3. Frauen in der Heldendarstellung

Da die Haupthandlung beider Filme zur Zeit des Zweiten Weltkriegs spielt und beide Filme dem Kriegsfilmgenre zuzurechnen sind, ist es nicht allzu verwunderlich, dass die heldenhaften Charaktere alle männlich sind. Dies liegt auch daran, dass in beiden Filmen der Handlungsraum für heldenhafte Taten auf das Kampfgeschehen an der Kriegsfrent begrenzt ist und amerikanische Frauen historisch gesehen während des Zweiten Weltkriegs nicht aktiv an den unmittelbaren Kriegsfrenten eingesetzt wurden.

Allerdings zeigt sich im Vergleich der Funktionen, die Frauen innerhalb der Helden-narrative beider Filme erfüllen, eine interessante Gemeinsamkeit. Frauen werden als Indikator für das Ende der Heldenreise verwendet. In *Flags of Our Fathers* markiert Bradleys Hochzeitsantrag gleich nach seiner Rückkehr in die Heimat, das Ende seiner Soldaten- und Heldenkarriere. Ähnlich auch die Funktion von Gagnons Hochzeit, deren mediale Berichterstattung die Nachrichten über die Rückkehr von Hayes an die Kriegsfrent überschattete. In *Captain America: The First Avenger* wird Steve am Ende seine Rückkehr zu Peggy verwehrt, da seine Heldenreise noch nicht beendet ist, sondern gerade eben erst begonnen hat. Acht Jahre später, in *Captain Americas* letztem Auftritt innerhalb des Marvel Cinematic Universe in *Avengers: Endgame*, darf Steve seine Heldenreise endlich beenden und heimkehren. Das Ende seiner Heldenreise wird dabei durch seine Rückkehr an Peggys Seite symbolisiert, wo die beiden endlich ihren in *Captain America: The First Avenger* versprochenen Tanz nachholen.

6.4. Vielfältiges und inklusives Amerika

Beide Filme enthalten Elemente ethnischer Inklusivität in Bezug auf die amerikanische Gesellschaft und ihre Helden. Eine idealisierte amerikanische Gesellschaft steht den realen Gegebenheiten gegenüber.

In *Captain America: The First Avenger* versucht man sich in der Darstellung eines inklusiven Amerikas. Innerhalb der Truppen gibt es keinerlei Segregation zwischen schwarzen und weißen Soldaten. In Caps Eliteeinheit finden sich zudem ein afro-amerikanischer Soldat und ein Soldat mit japanischen Wurzeln. Allerdings, wie schon in Kapitel 4.5. angemerkt, reicht die ethnische Gleichberechtigung nicht bis zur Besetzung der zentralen Heldenrolle aus, da im Film nur weiße Soldaten in der Trai-

ningssequenz für das Super-Soldier-Programm gezeigt werden. Ein Umstand, der acht Jahre später in *Avengers: Endgame* eine interessante Wendung erfährt, als ein pensionierter Steve sein Captain America-Schild an seinen afro-amerikanischen Kameraden Sam Wilson übergibt und ihn so zu seinem Nachfolger als neuer Captain America macht.

Obwohl es, wie in Kapitel 5.5. bereits angesprochen, beim Erscheinen von *Flags of Our Fathers* eine kleinere Kontroverse bezüglich der Exklusion schwarzer Soldaten im Film gab, zeichnet sich der Film dadurch aus, dass er eine Mischung an Helden präsentiert, die aus verschiedenen kulturellen Hintergründen und geographischen Lagen stammen. Dies hat der Film aber zum Teil auch seinem Quellenmaterial zu verdanken, da die filmische Erzählung auf wahren Begebenheiten basiert. Bezüglich der realen historischen Begebenheit merkt Lance Bertelsen an, dass

Hollywood central casting could not have picked a more representative or geographically diverse group; a Pima Indian from Arizona, a Kentucky mountaineer, a central Pennsylvanian of Czech heritage, a Navy man from Wisconsin, a French-Canadian from New Hampshire, and a south Texan.²⁹²

Diese glückliche, vielfältige Mischung an Soldaten zum Zeitpunkt der Entstehung des berühmten Fotos von Iwo Jima ermöglichte es der amerikanischen Kriegspropaganda, das Militär (und im weiteren Sinn, Amerika selbst) als ein Model des Egalitarismus darzustellen.²⁹³ Wie im Film aber deutlich anhand von Hayes' Geschichte gezeigt wird, war die amerikanische Gesellschaft alles andere als egalitär. Obwohl in einem Moment als nationaler Held von den Massen gefeiert, wird Hayes im nächsten Augenblick der Ausschank in einer Bar nur aufgrund seiner ethnischen Herkunft verwehrt. In diesem Sinne zeigt *Flags of Our Fathers* in seiner Heldendarstellung die Realität einer auf Rassismus basierenden amerikanischen Gesellschaft.

²⁹² Bertelsen, Lance. 1989. „Icons on Iwo“. *Journal of Popular Culture* 22(4), S. 93f.

²⁹³ Westwell, Guy. 2016. „Flag-raising on Iwo Jima (1945) and the Hollywood war film“. *Screen* 57(3), S. 346.

7. Conclusio

Wie sich im Laufe der Arbeit gezeigt hat ist der Versuch zu definieren, was einen Helden ausmacht kein leichtes Unterfangen. Je nach Forschungsinteresse und Zugang zur Thematik ergeben sich verschiedene Schwerpunktsetzungen und Antworten. Das Forschungsinteresse, welches der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, war es herauszufinden, was einen amerikanischen Helden ausmacht. Dafür wurden zwei amerikanische Spielfilme zur systematischen Filmanalyse herangezogen, um diese in ihrer Heldendarstellung auf Gemeinsamkeiten und Differenzen zu untersuchen. Besonderes Augenmerk lag hier darauf, welche Botschaften innerhalb der Filme zu den folgenden Themen vermittelt wurden: (1) Heldentum und Darstellung von Männlichkeit; (2) die Rolle der Frauen in den Heldenerzählungen; (3) die *racial implications* bezüglich des Wesens und (erlaubten) Verhaltens der Heldenfigur(en); (4) und die religiösen Bezüge innerhalb der Heldendarstellung sowie die gesellschaftliche Funktion von Helden.

Anhand der beiden Filmanalysen hat sich gezeigt, dass in der medialen Heldendarstellung in Bezug auf Männlichkeit von den Heldencharakteren noch immer ein Bild von starker, auf den Körper und das Aussehen bezogene Männlichkeit in den Vordergrund gerückt wird. Zwar bekommen wir als Zuschauer auch die vulnerablen und emotionalen Seiten der Heldencharaktere in beiden Filmen zur Schau gestellt, aber ultimativ vermitteln beide Filme, dass um von der breiten Öffentlichkeit als verlässlicher Held angesehen werden zu können, sich die betreffenden Männer den dominanten Heldenvorstellungen ihrer Gesellschaft und den damit verbundenen Männlichkeitsvorstellungen anpassen müssen – ob sie wollen oder nicht.

Verbunden mit den Männlichkeitsvorstellungen, die die Heldendarstellung in den Filmen leiten, sind aber auch die Rolle der Frauen innerhalb der Heldenerzählungen sowie die *racial implications* bezüglich des Wesens und (erlaubten) Verhaltens der Heldenfiguren. So kommt Frauen im Narrativ nur eine unterstützende Funktion als romantische Partnerin oder Mutter zu – wahre heldenhafte Taten werden ihnen narrativ gesehen verweigert, wie besonders gut am Beispiel von Peggy Carter in *Captain America: The First Avenger* zu erkennen ist. Gleichfalls ergeht es den nicht-weißen Akteuren innerhalb der Narrative, wie beispielsweise Gabe Jones und Jim Morita aus Captain Americas Elitekommando. Zwar kann argumentiert werden, dass in *Flags of Our Fathers* Ira Hayes aus denselben Gründen wie seine weißen Kame-

raden zum Helden auserkoren wird – nämlich, weil er bei der Flaggenhissung dabei war. Dennoch zeigt sich, dass sein Heldenstatus als etwas Außergewöhnliches angesehen wird – fast so als ob man es von jemandem wie ihm nicht erwartet hätte.

Ein besonders interessantes Detail, das sich durch die Analyse in Bezug auf die *racial implications* herauskristallisiert hat, ist, dass beide Filme in ihrer Heldendarstellung den Mythos eines ethnisch inklusiven Amerikas thematisieren – allerdings auf komplett verschiedene Art. Während in *Captain America: The First Avenger* ein fast schon harmonisches, segregationsloses Amerika dargestellt wird, zeigt *Flags of Our Fathers* wie dieser Mythos zu Propagandazwecken verwendet wird und keinerlei Vorteile, sondern vielmehr Nachteile für die Betroffenen mit sich bringt. In diesem Fall bieten die beiden Filme eine gute Gegenüberstellung zwischen Wunschvorstellung und Realität.

In Hinblick auf die religiösen Bezüge haben sich keinerlei Gemeinsamkeiten bzw. Differenzen finden lassen, da sich in *Flags of Our Fathers*‘ Heldendarstellung keinerlei offensichtlich erkenntlichen religiöse Bezüge finden. Was sich jedoch aus beiden Filmen herauslesen lässt ist eine gemeinsame, von den Helden erfüllte, gesellschaftliche Funktion. In beiden Filmen lässt sich eine motivierende Funktion herausfiltern – die Helden sollen dazu beitragen, den Kampfgeist der Bevölkerung zu beflügeln. Dies ist nicht verwunderlich, wenn man die Entstehungszeit der Filme sowie die ihres Quellenmaterials bedenkt. *Captain America* als Heldenfigur geht zurück auf die Vorkriegszeit des Zweiten Weltkriegs (aus amerikanischer Sicht) und sollte als Motivationsstoß fungieren dem Kriegsgeschehen beizutreten. Der 2011 erschienen Spielfilm kam zu einem Zeitpunkt heraus zu dem Amerika erstmals von einem nicht-weißen Präsidenten regiert wurde und spiegelte vor allem in der Darstellung seiner ethnisch inklusiven Gesellschaft den damaligen Zeitgeist wider – ein hoffnungsvoller Zeitgeist der Inklusivität, wie er heute in Amerika nach 4 Jahren Donald Trump nur sehr schwer vorstellbar ist. Während die Heldenfigur des *Captain America* die amerikanische Bevölkerung dazu beflügeln sollte, endlich dem Zweiten Weltkrieg beizutreten, so sollten die Helden des *Flaggenfotos von Iwo Jima* eine schon kriegsmüde Bevölkerung dazu motivieren, durchzuhalten und weiterzukämpfen. Der auf ihrer Geschichte basierende 2006 veröffentlichte Film sollte die Zuschauer dagegen motivieren, sich kritischer mit von Medien geschaffenen Heldengeschichten auseinanderzu-

setzten – etwas, dass in unserer heutigen, vom Internet und vor allem von Social Media bestimmten Welt, noch wichtiger geworden ist.

Seit der Veröffentlichung der beiden in dieser Arbeit analysierten Filme sind nun schon gut zehn Jahre (*Captain America: The First Avenger*) bzw. 15 Jahre (*Flags of Our Fathers*) vergangen, weshalb an dieser Stelle festzuhalten sei, dass einige Aspekte und Antworten darauf, was einen amerikanischen Helden laut den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit ausmachen mitunter nicht mehr dem aktuellen Stand der gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft entsprechen. Von Seiten der Unterhaltungsmedien hat sich seit der Veröffentlichung der beiden Filme in der Heldendarstellung durchaus einiges getan und eröffnet damit den Weg für neue Fragestellungen, die erforscht werden könnten.

So haben erstmals mit DCs *Wonder Woman* (2017) und Marvels *Captain Marvel* (2019) weibliche Superheldinnen ihren eigenen Spielfilm bekommen. Nicht länger müssen sich Frauen in der Heldendarstellung hintenanstellen, sondern dürfen die Hauptrolle übernehmen. Ähnlich verhält es sich auch mit nicht-weißen Helden – man denke hier nur an den massiven Erfolg von Marvels *Black Panther* (2018) und möglicherweise einer nicht-weißen Fortsetzung der *Captain America*-Figur nach den Ereignissen von *Avengers: Endgame* (2019). Es bleibt allerdings abzuwarten, ob sich die ethnische Inklusivität innerhalb der Heldendarstellung auf afro-amerikanische Helden konzentriert oder ob in Zukunft auch andere Ethnien eine heldenhafte Hauptrolle einnehmen dürfen.

In Bezug auf reale Helden würde eine Analyse des Einflusses von Social Media und dem Internet einen interessanten Forschungsbereich bieten. Vor allem wie nationale Helden von einer global vernetzten Welt aufgenommen und verarbeitet werden, könnte hier eine leitende Fragestellung sein. In einer Welt, in der wir dank des Internets und verschiedener Streaming Plattformen tagtäglich Zugang zu Filmen aus aller Welt haben, könnte man erforschen, wie sich die Darstellung „heroischer Amerikaner“ international unterscheidet. Welche Aspekte „des amerikanischen Charakters“ werden als positiv, welche als negativ angesehen? Wie sehr spiegelt sich das internationale Ansehen Amerikas in den Darstellungen amerikanischer Heldencharaktere innerhalb internationaler Filme wider?

Gleichsam interessant wäre eine Analyse der Entwicklung der *Captain America*-Figur innerhalb des Marvel Cinematic Universe. Die vorliegende Arbeit hat nur die Helden-

darstellung innerhalb seines ersten Solofilms analysiert und dabei seine Charakterentwicklung nicht zur Beantwortung der Forschungsfrage miteinbezogen. Wer die Entwicklung des von Chris Evans verkörperten Steve Roger in den 8 Jahren zwischen seinem ersten Auftritt 2011 in *Captain America: The First Avenger* und seinem letzten Auftritt 2019 in *Avengers: Endgame* mitverfolgt hat wird bemerkt haben, wie stark sich der Charakter verändert und auch dem Zeitgeist angepasst hat. Die Möglichkeit auf Wachstum, Anpassung und Veränderung wurde dem Charakter durch das von Marvel ins Leben gerufene kinematische Universum, dessen Narrativ und Welt sich synchron mit unserer realen Zeit weiterentwickeln und wachsen, gegeben und eröffnet damit die Möglichkeit einer Analyse, wie der Heldencharakter den Zeitgeist und die Zeitgeschichte Amerikas zwischen 2011 und 2019 widergespiegelt hat.²⁹⁴

Wie diese Arbeit hoffentlich gezeigt hat sind Darstellungen von Helden in amerikanischen Spielfilmen von Gemeinsamkeiten, aber auch Differenzen geprägt, welche oft den Zeitgeist ihrer Entstehungszeit und deren Gesellschaft wiedergeben, aber auch deren Hoffnungen und Wunschvorstellungen für eine bessere Zukunft – wie beispielsweise ein ethnisch inklusives Amerika. Es bleibt abzuwarten, welche Helden Darstellungen die neu angebrochene und jetzt schon von einer globalen Krise heimgesuchte Dekade der 2020er-Jahre für uns bereit hält und wie es nach dem Amtsantritt von Joe Biden in einem gesellschaftlich und politisch stark gespaltenen Amerika weitergehen wird.

²⁹⁴ Der Charakter des Captain Americas hat in seiner Comicbuchform ähnliche Anpassungen an den amerikanischen Zeitgeist erfahren. Siehe dazu beispielsweise: Kern, Louis J. 2006. „Captain America: from iconic American super soldier to antiheroic, conflicted embodiment of super power“. In: Hölbling, Walter W.; Rieser, Klaus; Rieser, Susanne (eds.). *US icons and iconicity*. Vienna: LIT Verlag, 277-297.; Dittmer, Jason. 2012. „Captain America in the news: changing mediascapes and the appropriation of a superhero“. *Journal of Graphic Novels and Comics* 3(2), S. 143-157.; Dubose, Mike S. 2007. „Holding out for a hero: reaganism, comic book vigilantes, and Captain America“. *The Journal of Popular Culture* 40(6), S. 915-935.

8. Quellen und Literaturverzeichnis

8.1. Filme und Serien

A Fistful of Dollars (IT/ES/DE 1964, R: Sergio Leone).
American Sniper (US 2014, R: Clint Eastwood).
Avengers: Endgame (US 2019, R: Anthony Russo & Joe Russo).
Black Panther (US 2018, R: Ryan Coogler).
Captain America: Civil War (US 2016, R: Anthony Russo & Joe Russo).
Captain America: The First Avenger (US 2011, R: Joe Johnston).
Captain America: The Winter Soldier (US 2014, R: Anthony Russo & Joe Russo).
Captain Marvel (US 2019, R: Anna Boden & Ryan Fleck).
Dirty Harry (US 1971, R: Don Siegel).
Flags of our Fathers (US 2006, R: Clint Eastwood).
For a Few Dollars More (IT/ES/DE 1965, R: Sergio Leone).
Gran Torino (US 2008, R: Clint Eastwood).
Hellboy (US 2004, R: Guillermo del Toro).
Hellboy II: The Golden Army (US 2008, R: Guillermo del Toro).
Hidalgo (US 2004, R: Joe Johnston).
Indiana Jones and the Temple of Doom (US 1984, R: Steven Spielberg).
Iron Man (US 2008, R: Jon Favreau).
Letters from Iwo Jima (US 2006, R: Clint Eastwood).
Magnum Force (US 1973, R: Ted Post).
October Sky (US 1999, R: Joe Johnston).
Pale Rider (US 1985, R: Clint Eastwood).
Raiders of the Lost Ark (US 1981, R: Steven Spielberg).
Rawhide (US 1959-1966)
Sudden Impact (US 1983, R: Clint Eastwood).
Sully (US 2016, R: Clint Eastwood).
Superman Returns (US 2006, R: Bryan Singer).
The Dead Pool (US 1988, R: Buddy Van Horn).
The Enforcer (US 1976, R: James Fargo).
The Good, the Bad and the Ugly (IT/ES/DE 1966, R: Sergio Leone).
The Rocketeer (US 1991, R: Joe Johnston).
Unforgiven (US 1992, R: Clint Eastwood).
Wonder Woman (US 2017, R: Patty Jenkins).

8.2. Video

Kehr, Dave. „HOW TO SEE – Westerns: Is the Genre Dead?“ *The Museum of Modern Art*, 23. März 2018. Web.

<https://www.youtube.com/watch?v=TOeMHxBgShs&t=621s> (Zugriff: 27.07.2020).

8.3. Internetseiten

„#keinheldohnemaske“. <https://keinheldohnemaske.com/> (Zugriff: 31.08.2020).

„Black Lives Matter“. <https://blacklivesmatter.com/about/> (Zugriff: 4.10.2020).

- „Captain America: The First Avenger“. *Rotten Tomatoes*.
https://www.rottentomatoes.com/m/captain_america_the_first_avenger (Zugriff: 22.09.2020).
- „Clint Eastwood“. *IMDb*. <https://www.imdb.com/name/nm0000142/#director> (Zugriff: 17.11.2020).
- „Cultures of War“. *Smithsonian National Museum of the American Indian*.
<https://americanindian.si.edu/why-we-serve/topics/cultures-of-war/> (Zugriff: 19.01.2021).
- „Daniel Boone (1734-1820)“. *The State Historical Society of Missouri: Historic Missourians*. <https://historicmissourians.shsmo.org/historicmissourians/name/b/booned/> (Zugriff: 29.11.2020).
- „Flags of our Fathers (2006)“. *The Numbers*. <https://www.the-numbers.com/movie/Flags-of-Our-Fathers#tab=summary> (Zugriff: 11.11.2020).
- „Flags of our Fathers“. *Rotten Tomatoes*.
https://www.rottentomatoes.com/m/flags_of_our_fathers (Zugriff: 10.11.2020).
- „Held, der“. *Duden*. https://www.duden.de/rechtschreibung/Held_Held_Recke (Zugriff: 20.12.2019).
- „Heldin, die“. *Duden*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heldin> (Zugriff: 20.12.2019).
- „hero, n.“. *OED Online*. <https://www-oed-com.uaccess.univie.ac.at/view/Entry/86297#eid1772292> (Zugriff: 20.12.2019).
- „heroine, n.“. *OED Online*. <https://www-oed-com.uaccess.univie.ac.at/view/Entry/86311#eid1775088> (Zugriff: 20.12.2019).
- „Hegemoniale Männlichkeit“. *Wikipedia*. 21. Dez 2020; https://de.wikipedia.org/wiki/Hegemoniale_M%C3%A4nnlichkeit (Zugriff: 5.01.2020).
- „Ira Hayes“. *Wikipedia*. 24. Okt. 2020; https://en.wikipedia.org/wiki/Ira_Hayes (Zugriff: 4.11.2020).
- „John Bradley“. *Military History of the Upper Great Lakes*. 12. Okt. 2015;
<https://ss.sites.mtu.edu/mhugl/2015/10/11/john-bradley/> (Zugriff: 4.11.2020).
- „Letters from Iwo Jima (2006)“. *The Numbers*. <https://www.the-numbers.com/movie/Letters-from-Iwo-Jima#tab=summary> (Zugriff: 11.11.2020).
- „Letters from Iwo Jima“. *Rotten Tomatoes*.
https://www.rottentomatoes.com/m/letters_from_iwo_jima (Zugriff: 10.11.2020).
- „Native American Issues Today: Current Problems & Struggles 2020“. *PowWows.com*. 6. Nov. 2020 [7. Sep. 2019];
<https://www.powwows.com/issues-and-problems-facing-native-americans-today/> (Zugriff: 8.11.2020).
- „Navajo Code Talkers and the Unbreakable Code“. *Central Intelligence Agency*. 16. Nov. 2016 [6. Nov. 2008]; <https://www.cia.gov/news-information/featured-story-archive/2008-featured-story-archive/navajo-code-talkers/> (Zugriff: 3.11.2020).
- „Nisei“. *Encyclopædia Britannica*. 11. Sep. 2017;
<https://www.britannica.com/topic/Nisei> (Zugriff: 5.10.2020).
- „Patriot Nations: World War I & World War II“. *Smithsonian National Museum of the American Indian*. <https://americanindian.si.edu/static/patriot-nations/world-wars.html> (Zugriff: 1.11.2020).
- „Rene Gagnon“. *Wikipedia*. 12. Okt. 2020;
https://en.wikipedia.org/wiki/Rene_Gagnon (Zugriff: 4.11.2020).
- „World War II & American Indians: After the War“. *Native American Netroots*. 7. Aug. 2010; <http://nativeamericannetroots.net/diary/623> (Zugriff: 8.11.2020).
- „World War II & American Indians: Serving in the Military“. *Native American Netroots*. 29. Jul. 2010; <http://nativeamericannetroots.net/diary/604> (Zugriff: 3.11.2020).

- „World War II & American Indians: The Home Front”. *Native American Netroots*. 1. Aug. 2010; <http://nativeamericannetroots.net/diary/609> (Zugriff: 8.11.2020).
- Altman, Alex. 2008. „Were African-Americans at Iwo Jima?”. *TIME*, 9. Jun. 2008; <http://content.time.com/time/nation/article/0,8599,1812972,00.html> (Zugriff: 21.09.2020).
- Axelrod, Josuha. 2019. „This Japanese-American Army unit is the reason we celebrate National ‚Go For Broke’ day”. *ArmyTimes*, 5. Apr. 2019; <https://www.armytimes.com/news/your-army/2019/04/05/this-japanese-american-army-unit-is-the-reason-we-celebrate-national-go-for-broke-day/> (Zugriff: 5.10.2020).
- Berardinelli, James. „Flags of Our Fathers (United States, 2006)”. *REELVIEWS*. <https://www.reelviews.net/reelviews/flags-of-our-fathers> (Zugriff: 11.11.2020).
- Braun, Stuart, & Kürten, Jochen. 2020. „Clint Eastwood: Hollywood’s paradoxical superstar turns 90”. *Deutsche Welle*. 29. Mai 2020; <https://www.dw.com/en/clint-eastwood-hollywoods-paradoxical-superstar-turns-90/a-53618354> (Zugriff: 17.11.2020).
- Bryne, Bridget. 2006. „Eastwood makes war”. *Variety*, 25. Jan. 2006; <https://variety.com/2006/film/awards/eastwood-makes-war-1117936859/> (Zugriff: 27.01.2020).
- Burr, Ty. 2006. „The photo and the facts: Clint Eastwood focuses on too many elements in epic story of World War II image”. *The Boston Globe*. 20. Okt. 2006; http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2006/10/20/the_photo_and_the_facts/ (Zugriff: 11.11.2020).
- Cheung, Helier. 2020. „George Floyd death: Why US protests are so powerful this time”. *BBC News*, 8. Jun. 2020; <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52969905> (Zugriff: 4.10.2020).
- Curley, Michael. 2019. „‚Captain America: The First Avenger’ stands out in a glut of comic book films”. *popMATTERS*, 11. Jan. 2019; <https://www.popmatters.com/captain-america-first-avenger-johnston-2618867621.html?rebelltitem=1#rebelltitem1> (Zugriff: 26.01.2020).
- Dawson, Jeff. 2008. „Dirty Harry comes clean”. *The Guardian*, 6. Jun. 2008; <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/06/usa.race> (Zugriff: 21.09.2020).
- Feuerherd, Peter. 2019. „How American Soldier Jessica Lynch Became a Symbol”. *JSTOR Daily*. 1. Apr. 2019; <https://daily.jstor.org/how-american-soldier-jessica-lynch-became-a-symbol/> (Zugriff: 11.11.2020).
- Fox, Ken. „Flags of our Fathers”. *TV Guide*. <https://www.tvguide.com/movies/flags-of-our-fathers/review/283578/> (Zugriff: 11.11.2020).
- Gibbs, Ed. 2011. „A superpower restored”. *The Sunday Morning Herald*, 31. Jul. 2011; <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/a-superpower-restored-20110730-1i4v2.html> (Zugriff: 30.09.2020).
- Giroux, Jack. 2011. „Interview: Director Joe Johnston Brings Sincerity and Universality to ‚Captain America: The First Avenger’”. *Filmschoolrejects*, 18. Jul. 2011; <https://filmschoolrejects.com/interview-director-joe-johnston-brings-sincerity-and-universality-to-captain-america-the-first-221f62a65e57/> (Zugriff: 21.09.2020).
- Greenspan, Rachel E. 2019. „Here Are the Highest Grossing Marvel Movies”. *TIME*, 21. Jul. 2019 [20. Feb. 2019]; <https://time.com/5523398/highest-grossing-marvel-movies/> (Zugriff: 21.09.2020).
- Halbfinger, David M. 2006. „The power of an image drives film by Eastwood”. *The New York Times*, 21. Sep. 2006; https://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21_flag.html (Zugriff: 27.01.2020).

- Hanke, Ken. 2006. „Flags of Our Fathers”. *MountainXpress*. 25. Okt. 2006; <https://mountainx.com/movies/reviews/flagsfourfathers-php/> (Zugriff: 11.11.2020).
- Heinemann, Martina. 2020. „Davidstern: Das ist die Bedeutung des Symbols“. *Focus Online*, 17. Aug. 2020; https://praxistipps.focus.de/davidstern-das-ist-die-bedeutung-des-symbols_120905 (Zugriff: 20.09.2020).
- Hilal, Maha. 2017. „Abu Ghraib: The legacy of torture in the war on terror”. *Aljazeera*. 1. Okt. 2020; <https://www.aljazeera.com/opinions/2017/10/1/abu-ghraib-the-legacy-of-torture-in-the-war-on-terror/> (Zugriff: 11.11.2020).
- Hodges Jr., Robert. 2018. „How the ‘Buffalo Soldiers’ helped turn the tide in Italy during World War II”. *MilitaryTimes*, 14. Feb. 2018; <https://www.militarytimes.com/military-honor/black-military-history/2018/02/14/how-the-buffalo-soldiers-helped-turn-the-tide-in-italy-during-world-war-ii/> (Zugriff: 5.10.2020).
- Honeycutt, Kirk. 2011. „‘Captain America: The First Avenger’: Film Review”. *The Hollywood Reporter*, 7. Jul. 2011; <https://www.hollywoodreporter.com/review/captain-america-first-avenger-film-213287> (Zugriff: 22.09.2020).
- Hood, Nathanael. 2018. „Clint Eastwood’s Accidental Heroes”. *RobertEbert.com*. 13. Feb. 2018; <https://www.rogerebert.com/features/clint-eastwoods-accidental-heroes> (Zugriff: 17.11.2020).
- Horgen, Tom. 2011. „‘Captain America’ is Captain Obvious”. 25. Jul. 2011; <https://www.startribune.com/captain-america-is-captain-obvious/125966248/> (Zugriff: 22.09.2020).
- LaSalle, Mick. 2012 [2006]. „They survived the war, but Iwo Jima marked them for life”. *SFGATE*. 11. Jan. 2012 [20. Okt. 2006]; <https://www.sfgate.com/movies/article/They-survived-the-war-but-Iwo-Jima-marked-them-2467948.php#photo-2500142> (Zugriff: 11.11.2020).
- Lessing, U.J. 2007. „Flags of our Fathers”. 14. Jan. 2007; <https://www.efilmcritic.com/review.php?movie=15263&reviewer=396> (Zugriff: 11.11.2020).
- Levit, Donald. „Rally ‘Round the Flag, Boys and Girls!’. *ReelTalk*. <http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=3143> (Zugriff: 11.11.2020).
- Lewis, Paul. 2008. „Spike Lee gets in Clint Eastwood’s line of fire”. *The Guardian*, 6. Jun. 2008; <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/06/usa.race> (Zugriff: 27.01.2020).
- McEuen, Melissa A. 2016. „Women, gender, and World War II”. *Oxford Research Encyclopedia of American History*, Jun. 2016; <https://oxfordre.com/americanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-55> (Zugriff: 26.01.2020).
- McLaughlin, Elliott C. 2020. „How George Floyd’s death ignited a racial reckoning that shows no signs of slowing down”. *CNN*, 9. Aug. 2020; <https://edition.cnn.com/2020/08/09/us/george-floyd-protests-different-why/index.html> (Zugriff: 4.10.2020).
- Mirando, Simon. 2011. „Nation’s pride – Captain America: The First Avenger Review”. *Quickflix*, 27. Jul. 2011; <https://www.quickflix.com.au/News/Article/7797> (Zugriff: 30.09.2020).
- Morris, Wesley. 2011. „Captain America: The First Avenger“. *The Boston Globe*, 22. Jul. 2011; http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2011/07/22/captain_america_pack

- s_a_powerful_but_predictable_patriotic_punch/?rss_id=Boston.com+--+Movie+news (Zugriff: 22.09.2020).
- O'Leary, Chuck. „Flags of Our Fathers (Theatrical Film Review)”. *Fulvue Drive-in*. [http://www.fulvuedrive-in.com/review/4432/Flags%20Of%20Our%20Fathers%20\(Theatrical%20Film%20Review\)](http://www.fulvuedrive-in.com/review/4432/Flags%20Of%20Our%20Fathers%20(Theatrical%20Film%20Review)) (Zugriff: 11.11.2020).
- Peyton, Dave. 2019. „Code Talkers overcame racism to help US”. *AP News*. 23. Jan. 2019; <https://apnews.com/article/e2a78bc2a26f413c99fef69d1f19459b> (Zugriff: 3.11.2020).
- Punter, Jennie. 2011. „Captain America: Marvel Comic's final piece of the Avenger puzzle”. *The Globe and Mail*, 22. Jul. 2011. <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/captain-america-marvel-comics-final-piece-of-the-avenger-puzzle/article629449/> (Zugriff: 22.09.2020).
- Queenan, Joe. 2017. „The meaning of Clint: what watching 40 Eastwood films has taught me”. *The Guardian*, 3. Aug. 2017; <https://www.theguardian.com/film/2017/aug/03/clint-eastwood-what-watching-40-films-box-set-taught-me> (Zugriff: 17.11.2020).
- Quinn, Anthony. 2011. „Captain America: The First Avenger (12A)”. *Independent*, 29. Jul. 2011; <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/captain-america-the-first-avenger-12a-2327648.html> (Zugriff: 30.09.2020).
- Rainer, Peter. 2006. „An ode to Iwo Jima's conflicted heroes”. *The Christian Science Monitor*. 20. Okt. 2006; <https://www.csmonitor.com/2006/1020/p11s02-almo.html> (Zugriff: 11.11.2020).
- Ray, Michael. 2018. „Executive Order 9066”. *Encyclopædia Britannica*. 19. Jun. 2018; <https://www.britannica.com/topic/Executive-Order-9066> (Zugriff: 11.12.2020).
- Rickey, Carrie. 2011. „From weakling to pumped-up patriot”. *The Philadelphia Inquirer*, 21. Jul. 2011; https://www.inquirer.com/philly/entertainment/movies/20110722_From_weakling_to_pumped-up_patriot.html (Zugriff: 30.09.2020).
- Sarris, Andrew. 2006. „Curiously Timely Flags Is Ego-Lite, Except for Eastwood”. *Observer*. 23. Okt. 2006; <https://observer.com/2006/10/curiously-timely-iflags-is-egolite-except-for-eastwood/> (Zugriff: 11.11.2020).
- Sciretta, Peter. 2011. „Interview: Director Joe Johnston Talks 'Captain America'”. *Slashfilm*, 20. Jul. 2011; <https://www.slashfilm.com/joe-johnston-interview/> (Zugriff: 21.09.2020).
- Smith, Kyle. 2011. „'America' the beautiful”. *New York Post*, 22. Jul. 2011; <https://nypost.com/2011/07/22/america-the-beautiful-2/> (Zugriff: 30.09.2020).
- Smithey, Cole. 2006. „Flags of Our Fathers: Eastwood Deconstructs Heroism”. *ColeSmithey.com*. 20. Okt. 2011; https://filmcritic1963.typepad.com/reviews/2006/10/flags_of_our_fa.html (Zugriff: 11.11.2020).
- Svetkey, Benjamin. 2008. „Barack Obama: Celebrity in chief”. *Entertainment Weekly*, 21. Nov. 2008; <https://ew.com/article/2008/11/21/barack-obama-celebrity-chief/> (Zugriff: 6.10.2020).
- Tookey, Chris. 2011. „Captain America I salute you... The plot's preposterous but this superhero deserves all the glory”. *MailOnline*, 29. Jul. 2011; <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-2019942/Captain-America-review-The-plot-preposterous-superhero-deserves-glory.html> (Zugriff: 30.09.2020).

- Torres, Felix. 2020. „What Is Posttraumatic Stress Disorder?”. *American Psychiatric Association*. Aug. 2020; <https://www.psychiatry.org/patients-families/ptsd/what-is-ptsd> (Zugriff: 16.11.2020).
- Travers, Peter. 2011. „Captain America: The First Avenger”. *Rolling Stone*, 21. Jul. 2011; <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/captain-america-the-first-avenger-128060/> (Zugriff: 30.09.2020).
- Tyler, Bonnie (Interpretin). 1984. *Holding Out for a Hero*. Geschrieben von Steinman, Jim, & Pitchford, Dean. <https://genius.com/Bonnie-tyler-holding-out-for-a-hero-lyrics> (Zugriff: 27.01.2020).
- Voigt, Matthias. 2019. „Indigenous Experiences of War (USA)”. *1914-1918-online: International Encyclopedia of the First World War*. 9. Dez. 2019; https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/indigenous_experiences_of_war_usa (Zugriff: 30.10.2020).
- Woodend, Dorothy. 2011. „„Captain America: The First Avenger””. *The Tyee*, 29. Jul. 2011; <https://thetyee.ca/ArtsAndCulture/2011/07/29/CaptainAmerica/> (Zugriff: 23.09.2020).

8.4. Edierte Quellen und Literatur

- Adams, Jon Robert. 2008. *Male armor: The soldier-hero in contemporary American culture*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Andersen, Martin E. 2013. „Flags of our *step*fathers? Race and culture in the context of military service and the fight for citizenship”. In: Schubart Rikke, & Gjelsvik, Anne (eds.) *Eastwood's Iwo Jima: Critical engagement with Flags of our Fathers and Letters from Iwo Jima*. New York, NY: Wallflower, S. 57-77.
- Augoustakis, Antony, & Raucci, Stacie (eds.). 2018. *Epic Heroes on Screen*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Berkenkamp, Katrin. 2004. *Die Konstruktion und Demontage des amerikanischen Helden: Männlichkeitsentwürfe in Westernliteratur und -film*. (2. Ausgabe). Stuttgart.
- Bertelsen, Lance. 1989. „Icons on Iwo”. *Journal of Popular Culture* 22(4), S. 79-95.
- Boxer, Andrew. 2009. „Native Americans and the Federal Government”. *History Review* 64, S. 7-12.
- Brown, Jeffrey A. 2016. „The superhero film parody and hegemonic masculinity”. *Quarterly Review of Film and Video* 33(2), S. 131-150.
- Campbell, Joseph. 2004 [1949]. *The hero with a thousand faces*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Carlyle, Thomas. 2001 [1841]. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. London: Electric Book.
- Cheng, Nancy Shui-Yen. 2009. *Getriebene Melancholiker: Helden – Körper – Action in Hollywood*. Frankfurt: Peter Lang.
- Christensen, Paul. 2008. „The ‚Wild West’: The life and death of a myth”. *Southwest Review* 93(3), S. 310-325.
- Coogan, Peter. 2006. *Superhero: The secret origin of a genre*. Austin, TX: Monkey-Brain Books.
- Cruz, Gabriel Arnoldo. 2018. „Superheroes & Stereotypes: A Critical Analysis of Race, Gender, and Social Issues within Comic Book Material.” Dissertation, Bowling Green State University.
- Csábi, Szilvia. 2001. „The concept of America in the Puritan mind”. *Language and Literature* 10(3), S. 195-209.

- D'Olimpio, Laura, & Levine, Michael P. 2019. „Reluctant Heroes and Itchy Capes: The Ineluctable Desire to Be the Savior”. *The Journal of Aesthetic Education* 53(4), S. 71-85.
- Davie, Gavin. 2011. „The hero soldier: Portrayals of soldiers in war films”. MA Thesis, Department of Mass Communications, University of South Florida.
- DeGroot, Gerard J. 2001. „A few good women: Gender stereotypes, the military and peacekeeping”. *International Peacekeeping* 8(2), S. 23-38.
- Dittmer, Jason. 2011. „American exceptionalism, visual effects, and the post-9/11 cinematic superhero boom”. *Environment and Planning D: Society and Space* 29, S. 114-130.
- Dittmer, Jason. 2012. „Captain America in the news: changing mediascapes and the appropriation of a superhero”. *Journal of Graphic Novels and Comics* 3(2), S. 143-157.
- Doris, John M., & Murphy, Dominic. 2007. „From My Lai to Abu Ghraib: The Moral Psychology of Atrocity”. *Midwest Studies in Philosophy* 31(1), S. 25-55.
- Dubose, Mike S. 2007. „Holding out for a hero: reaganism, comic book vigilantes, and Captain America”. *The Journal of Popular Culture* 40(6), S. 915-935.
- Düllffer, Jost. 2006. „Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges: Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945“. *Zeithistorische Forschungen* 3, S. 247-272.
- Fontana, Alan, & Rosenheck, Robert. 1999. „A Model of War Zone Stressors and Posttraumatic Stress Disorder”. *Journal of Traumatic Stress* 12(1), S. 111-126.
- Franco, Zeno E., & Zimbardo, Philip. 2006. „The banality of heroism”. *Greater Good* Fall/Winter, S. 30-35.
- Franco, Zeno E.; Allison, Scott T.; Kinsella, Elaine L.; Kohen, Ari; Langdon, Matt, & Zimbardo, Philip G. 2018. „Heroism research: A review of theories, methods, challenges, and trends”. *Journal of Humanistic Psychology* 58(4), S. 382-396.
- Franco, Zeno E.; Blau, Kathy, & Zimbardo, Philip G. 2011. „Heroism: A conceptual analysis and differentiation between heroic action and altruism”. *Review of General Psychology* 15(2), S. 99-113.
- Frisk, Kristian. 2019. „What makes a hero? Theorizing the social structuring of heroism”. *Sociology* 53(1), S. 87-103.
- Goethals, George R., & Allison, Scott T. 2012. „Making heroes: The construction of courage, competence, and virtue”. In: Olson, J.M., & Zanna, M.P. (eds.). *Advances in Experimental Social Psychology*. Vol. 46. San Diego, CA: Elsevier, S. 183-235.
- Goffman, Erving. 1986 [1963]. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York, NY: Touchstone.
- Gray, J. Glenn. 1998 [1959]. *The Warriors: Reflections on Men in Battle*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gray, Richard J., II & Kaklamanidou, Betty (eds.). 2011. *21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Jefferson, NC: McFarland.
- Gutmann, Hans-Martin. 2020. „Die Reise des Helden – aus und vorbei?“. In: Eckhardt, Simon; Gutmann, Hans-Martin; Sengelmann, Julian; & Veit, Anna Lena (eds.). *Gott in Serie: Theologische Rezeption populärer Narrationen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 3-6.
- Hankins, Sarah Russell. 1983. „Archetypal alloy: Reagan's rhetorical image”. *Central States Speech Journal* 33(1), S. 33-43.
- Hayton, Christopher J., & Albright, David L. 2009. „O Captain! My Captain!”. In: Weiner, Robert G. (ed.). *Captain America and the struggle of the superhero: Critical essays*. Jefferson, NC: McFarland, S. 15-23.

- Hedges, Chris. 2003. *What Every Person Should Know About War*. New York, NY: Free Press.
- Hodgson, Godfrey. 2009. *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven: Yale UP.
- Howells, Richard. 2011. „Heroes, saints and celebrities: the photograph as holy relic.“ *Celebrity Studies* 2(2), S. 112-130.
- Jarvis, Christina Sharon. 2000. „The male body at war: American masculinity and embodiment during World War II“. PhD thesis, The Pennsylvania State University.
- Jewett, Robert, & Lawrence John Shelton. 1977. *The American monomyth*. Garden City, NY: Anchor Press.
- Jung, Carl G. 1964. „Approaching the unconscious“. In: Jung, Carl G., & von Franz, Marie-Louise (eds.). *Man and his symbols*. New York, NY: Doubleday, S. 18-103.
- Kern, Louis J. 2006. „Captain America: from iconic American super soldier to antiheroic, conflicted embodiment of super power“. In: Hölbling, Walter W.; Rieser, Klaus; Rieser, Susanne (eds.). *US icons and iconicity*. Vienna: LIT Verlag, S. 277-297.
- Kimmel, Michael. 2001. „Masculinities and Femininities“. In: Smelser, Neil J. & Baltes, Paul B. (eds.). *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Oxford: Pergamon, S. 9318-9321.
- Kinsella, Elaine L.; Ritchie, Timothy D., & Igou, Eric R. 2015. „Zeroing in on heroes: A prototype analysis of hero features“. *Journal of Personality and Social Psychology* 108(1), S. 114-127.
- Koikari, Mire. 2010. „Japanese Eyes, American Heart: Politics of race, nation, and masculinity in Japanese American veterans' WWII narratives“. *Men and Masculinities* 12(5), S. 547-564.
- Korte, Barbara; Wendt, Simon, & Falkenhayner, Nicole (eds.). 2019. *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture*. New York, NY: Routledge.
- Korte, Helmut. 2004. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. (3. Ausgabe). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kozlovic, Anton K. 2016. „Superman as Christ-Figure: The American pop culture movie messiah“. *Journal of Religion & Film* 6(1), Artikel 5, S. 1-33.
- Lang, Jeffrey S., & Trimble Patrick. 1988. „Whatever happened to the Man of Tomorrow? An examination of the American monomyth and the comic book superhero“. *Journal of Popular Culture* 22, S. 157-173.
- LoCicero, Don. 2008. *Superheroes and Gods: A Comparative Study from Babylonia to Batman*. Jefferson, NC: McFarland.
- Martin, Jill E. 2003. „'The Greatest Evil' Interpretations of Indian Prohibition Laws, 1832-1953“. *Great Plains Quarterly* 23(1), S. 35-53.
- McSweeney, Terence. 2018. *Avengers Assemble! Critical perspectives on the Marvel Cinematic Universe*. New York, NY: Wallflower.
- Milford, Mike. 2017. „Veiled intervention: Anti-Semitism, allegory, and Captain America“. *Rhetoric & Public Affairs* 20(4), S. 605-634.
- Morgan, Thomas D. 1995. „Native Americans in World War II“. *Army History* 5, S. 22-27.
- Morris, David J. 2007. „The image as history: Clint Eastwood's unmaking of an American myth“. *Virginia Quarterly Review* 83(2), S. 94-107.
- Mueller, James E., & Fuse, Koji. 2009. „Created heroes, humanized soldiers, and superior Western values: Fantasy theme analysis of *Flags of our Fathers* and *Letters from Iwo Jima*“. In: Haridakis, Paul M.; Hugenberg, Barbara S., &

- Wearden, Stanley T. (eds.). *War and the media: Essays on news reporting, propaganda and popular culture*. Jefferson, NC: McFarland, S. 41-56.
- Nagel, Elizabeth; Kalish, Rachel, & Kimmel, Michael. 2015. „Masculinity, Scripts of”. In: Wright, James D. (ed.). *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. London: Elsevier, S. 685-689.
- Nama, Adilifu. 2011. *Super Black: American Pop Culture and Black Superheroes*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Neimeyer, Charles P. 2019. „Black sand and blood: The 36-day Battle for Iwo Jima, 19 February – 26 March 1945”. In: Robertson, Breanne (ed.) *Investigating Iwo: The Flag Raisings in Myth, Memory, & Esprit de Corps*. Quantico, VA: Marine Corps History Division, S. 5-26.
- O'Brien, Wesley J. 2009. „Ghosts of Vietnam: Filmic Representations of Unconsummated American Heroism in the Beginning of the Twenty-First Century”. In: Haridakis, Paul M.; Hugenberg, Barbara S., & Wearden, Stanley T. (eds.). *War and the media: Essays on news reporting, propaganda and popular culture*. Jefferson, NC: McFarland, S. 57-74.
- O'Reilly, Julie D. 2005. „The Wonder Woman precedent: Female (super)heroism on trial”. *The Journal of American Culture* 28(3), S. 273-283.
- Perry, Samuel P. 2012. „Douglas MacArthur as Frontier Hero: Converting frontiers in MacArthur's farewell to Congress”. *Southern Communication Journal* 77(4), S. 263-286.
- Piasecki, Stefan. 2019. „Moderne Kriegshelden: Kritik an einem Pop-Phänomen”. *Communicatio Socialis* 52(3), S. 284-297.
- Rankin, Lindsay E., & Eagly, Alice H. 2008. „Is his heroism hailed and hers hidden? Women, men, and the social construction of heroism”. *Psychology of Women Quarterly* 32, S. 414-422.
- Reitberger, Reinhold, & Fuchs, Wolfgang. 1972. *Comics: Anatomy of a mass medium*. Boston: Little, Brown and Company.
- Sadri, Houman. 2014. „The super-heroine's journey: Comics, gender and the monomyth”. *3rd Global Conference of The Graphic Novel, 3-5 September 2014, Mansfield College, Oxford University*.
- Sayed, Lima. 2019. *Weißer Helden im Film: Der „White Savior Complex“ – Rassismus und Weißsein im US-Kino der 2000er Jahre*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Smyth, Bryan. 2017. „Hero versus saint: Considerations from the phenomenology of embodiment”. *Journal of Humanistic Psychology* 58(5), S. 479-500.
- Stabile, Carol A. 2009. „Sweetheart, this ain't gender studies: Sexism and superheroes”. *Communication and Critical/Cultural Studies* 6(1), S. 86-92.
- Stevanović, Lada. 2008. „Human or superhuman: the concept of hero in Ancient Greek religion and/in politics”. *Glasnik Etnografskog Instituta SANU* 56(2), S. 7-23.
- Talbert, Matthew, & Wolfendale, Jessica. 2018. *War Crimes: Causes, Excuses, and Blame*. New York, NY: Oxford UP.
- Taylor, Aaron. 2007. „He's gotta be strong, and he's gotta be fast, and he's gotta be larger than life: Investigation the engendered superhero body”. *Journal of Popular Culture* 40(2), S. 344-360.
- Tigges, Wim. 2017. „A woman like you? Emma Peel, Xena: Warrior Princess, and the empowerment of female heroes on the silver screen”. *Journal of Popular Culture* 50(1), S. 127-146.
- Turner, Frederick Jackson. 2014 [1921]. *The Frontier in American History*. Auckland: The Floating Press. Epub.

- Wansink, Brian; Payne, Collin R., & van Ittersum, Koert. 2008. „Profiling the heroic Leader: Empirical Lessons from combat-decorated Veterans of World War II”. *The Leadership Quarterly* 19, S. 547-555.
- Weltzien, Friedrich. 2005. „Masque-*ulinities*: Changing dress as a display of masculinity in the superhero genre”. *Fashion Theory* 9(2), S. 229-250.
- Westwell, Guy. 2016. „Flag-raising on Iwo Jima (1945) and the Hollywood war film”. *Screen* 57(3), S. 343-352.
- Wynn, Neil. 2010. *The African American Experience during World War II*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

9. Abstract

Was ein Held ist und was einen Helden ausmacht lässt sich allgemein nur schwer definieren, dafür genügt schon der Blick auf die unterschiedlichen Forschungsbereiche innerhalb der wissenschaftlichen Heldenforschung. Diese Arbeit beschäftigt sich daher mit der Frage, wie amerikanische (Kriegs-)Helden in den beiden Filmen *Captain America: The First Avenger* (US 2011, R: Joe Johnston) und *Flags of Our Fathers* (US 2006, R: Clint Eastwood) dargestellt werden. Dabei wird die systematische Filmanalyse nach Helmut Korte angewandt und die Filme werden einander gegenübergestellt. Im Hinblick auf die Heldendarstellung wird ein besonderes Augenmerk auf folgende vier Bereiche gelegt: (1) Heldentum und Darstellung von Männlichkeit; (2) die Rolle der Frauen in den Heldenerzählungen; (3) die *racial implications* bezüglich des Wesens und (erlaubten) Verhaltens der Heldenfigur(en); (4) und die religiösen Bezüge innerhalb der Heldendarstellung sowie die gesellschaftliche Funktion von Helden.