

Bachelorarbeit

WE WERE SOLDIERS – Ein spätes Beispiel medialer/filmischer Sinnbildung in der Folge des amerikanischen Vietnamkrieges

vorgelegt von: Lisa-Samira Henke
Franz-Mehring-Str. 56
17489 Greifswald
Matrikel-Nr. 20103240

vorgelegt am: 15.10.2013

Erstprüfer: Prof. Dr. Berthold Petzinna
Zweitprüfer: Prof. Dr. Renatus Schenkel

INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis	3
Einleitung	6
Erster Teil.....	9
1 WIR WAREN HELDEN – Der Film.....	9
1.1 Der Plot.....	10
1.2 Produktionsnotizen.....	11
1.2.1 Regisseur – Drehbuchautor – Produzent.....	11
1.2.2 Mel Gibson.....	13
1.2.3 Produktionspartner US-Army	14
1.3 Vergleich zur Buchvorlage.....	15
2 Realhistorische Einordnung.....	18
2.1 Vorgeschichte des Vietnamkriegs.....	18
2.2 Der Auslöser für den Vietnamkrieg	20
2.3 Die Schlacht im Ia-Drang Tal 1965	20
2.4 Kriegsverlauf bis 1972	22
2.5 Politische Debatte in den USA	24
3 Filmgeschichtliche Einordnung	26
3.1 Das Filmgenre	26
3.1.1 Filmgenre: Kriegsfilm	27
3.1.2 Filmgenre: Melodram / Drama	29
3.1.3 Filmgenre: Anti-Kriegsfilm	30
3.1.4 Filmgenre: Vietnamkriegsfilm.....	32
3.2 Phasen des Vietnamkriegs im Film.....	33
3.3 Das Filmgenre von WIR WAREN HELDEN	36
3.3.1 WIR WAREN HELDEN – ein Anti-Kriegsfilm?.....	38
3.3.2 Anwendungsbeispiel für das Genre Vietnamkriegsfilm?	38
3.4 Kriegsfilme zwischen Pentagon und Hollywood	39

Zweiter Teil	41
4 Handlungsanalyse.....	44
4.1 Exposition	45
4.2 Konfrontation	47
4.3 Auflösung.....	49
5 Figurenanalyse	51
5.1 Lieutenant Colonel Hal Moore.....	51
5.2 Die Soldaten der 7. Kavallerie	54
5.2.1 Sergeant Major Basil L. Plumley	54
5.2.2 „Snakeshit“ and „Too Tall“ – Soldaten der Luftstreitkräfte	57
5.2.3 2nd Lieutenant Jack Geoghegan	58
5.2.4 Weitere Soldaten.....	59
5.3 Julie Moore und die Soldatenfrauen	60
5.4 Reporter Joe Galloway und die Medien.....	62
5.5 Lt. Col. An und die Nordvietnamesische Armee	64
6 Analyse der Filmgestaltung.....	68
6.1 Filmmusik und die musikalische Inszenierung	68
6.2 Kinematografische Gestaltung und audiovisuelle Montage	71
7 Analyse ausgewählter Bildsymboliken	76
7.1 Der Indochina Krieg – die Vorgeschichte des Vietnamkriegs.....	77
7.2 7. Kavallerie und der Mythos um „Garry Owen“	78
7.3 Heroisierung und die Inszenierung von Patriotismus	80
8 Analyse der Normen, Werte und Ideologien	82
8.1 Die Vorstellung von Männlichkeit.....	82
8.2 Die Darstellung der Vietnamesen und das konstruierte Feindbild	84
8.3 Die Inszenierung der Frau und die Bedeutung von Familie.....	86
8.4 Das Idealbild der Presse	88
8.5 Das Christentum als Zeichen von westlicher Zivilisation	90
Schlussbetrachtung	93

Abbildungsverzeichnis.....	95
Abkürzungsverzeichnis.....	96
Literaturverzeichnis	97
Quellenverzeichnis	100
Audiovisuelles Medienverzeichnis	102
Anlagenverzeichnis.....	104
Anlagen.....	105
Selbstständigkeitserklärung	156

EINLEITUNG

Der Vietnamkrieg ist Amerikas unerträgliche Vergangenheit. Noch immer sprechen Politiker nur ungern über die Ereignisse in Vietnam. Es ist die Scham über den verlorenen Krieg. Bis dahin galt Amerika als das Land ohne militärische Niederlage, doch der Vietnamkrieg mit der aktiven Beteiligung Amerikas 1964 veränderte alles. Der Krieg war ein Mediendesaster, ein Krieg nach dem die Soldaten und die Armee ihr Ansehen verloren. Das Land versucht bis heute die Geschichte zu beschönigen. Die Schuld sehen Politiker nicht bei sich selbst, sondern bei dem fehlenden Rückhalt der Bevölkerung sowie bei den Medienvertretern, die der Gesellschaft ein verzerrtes Bild der Geschehnisse geliefert haben sollen. Bereits während des Krieges und kurz nach Amerikas erster Kriegsniederlage beginnt die Aufarbeitung der Geschehnisse mit den Mitteln des Films. Während eines Aufschwungs des Genres wird der Krieg im Vietnamkriegsfilm verarbeitet. Diesem Boom bis in die 80er Jahre hinein folgt, weit ab der vermeintlichen Filmepoche über den Vietnamkrieg, eine erneute Hollywood-Produktion: WE WERE SOLDIERS¹.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Analyse des Films mit dem deutschen Titel WIR WAREN HELDEN von Randall Wallace. Die dafür gewählte Form entspricht der strukturalen Filmanalyse nach Faulstich². Die Filmanalyse setzt sich schlussendlich mit der filmischen Darstellungsweise des Vietnamkriegs auseinander. Dafür wird die Inszenierung der amerikanischen Gesellschaft, des US-Militärs, des nordvietnamesischen Feindes sowie der Medien besonders beleuchtet.

Bevor das genannte Ergebnis dieser Arbeit zu erreichen ist, gliedert sie sich in zwei gleichwertige Ebenen. Mit einer Vorstellung des im Jahre 2001 produzierten Films wird die Arbeit eröffnet. Eine Zusammenfassung des Filminhalts sowie Informationen zur Produktion ermöglichen auch Nicht-Sachkundigen einen Eindruck über den Film und eine Besprechungsgrundlage (siehe Kap. 1). Darin enthalten sind eine kurze Vorstellung des Regisseurs und Drehbuchautors Randall Wallace sowie Hintergrundinformationen zum Hauptdarsteller Mel Gibson. Darauf folgend wird, vergleichend zum Film, das Buch „We were Soldiers Once... and Young“ kurz vorgestellt, welches die Grundlage für das Drehbuch von Randall Wallace lieferte. Dieses bietet Einblicke in Wallace' filmische Absichten. Dabei stellt sich die Frage, in

¹ R: Randall Wallace: We Were Soldiers (Wir waren Helden), USA, 2001.

² Faulstich, 1995, S. 16-29; Faulstich, 2013, S. 65-217.

welchem Rahmen die künstlerische Freiheit bei einer auf einer *wahren* Begebenheit beruhenden Verfilmung gerechtfertigt ist.

Auf die allgemeine Filmvorstellung folgt die realhistorische Einordnung von WIR WAREN HELDEN. Zum besseren Verständnis der filmischen Ereignisse wird kurz der historische Kontext beschrieben (siehe Kap. 2). Darin werden die Vorgeschichte sowie die Entstehung des Konflikts in Vietnam aufgezeigt. Des Weiteren setzt sich das Kapitel mit dem Kriegsverlauf zwischen Amerika und Vietnam auseinander und behandelt die politische Debatte, die in den USA über den Krieg geführt wurde. Dabei spielt vor allem auch die Polarisierung der US-Öffentlichkeit Ende der 60er Jahre eine Rolle. Die Ereignisse im Ia-Drang Tal 1965, die den zentralen Hintergrund von WIR WAREN HELDEN darstellen, werden ebenfalls kurz vorgestellt.

Nach der Einordnung in den realhistorischen Kontext des Films wird WIR WAREN HELDEN in den filmgeschichtlichen Kontext eingegliedert (siehe Kap. 2). Enthalten ist eine verkürzte Vorbemerkung zur Genretheorie mit der Vorstellung verschiedener Genres. Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Genre Drama/Melodram, Kriegsfilm, Anti-Kriegsfilm und Vietnamkriegsfilm werden aufgezeigt. Dies ermöglicht eine vergleichende Besprechung über die Filmgenres *Kriegsfilm* und *Antikriegsfilm* sowie eine Charakterisierung des neu ernannten Filmgenres *Vietnamkriegsfilm*. Auf die, wenn auch kurze, Informationsbeschaffung folgt ein knapper Rückblick auf die Filmografie über den Vietnamkrieg. Die Vorstellung der verschiedenen Phasen lässt die Entwicklung vom Kritik- und Kunstfilm bis hin zum Popcornkino erkennen. Der etwas abseits der aufgezeigten Phasen liegende Film WIR WAREN HELDEN wird in Folge dessen selbst im Hinblick auf seine Genrezugehörigkeit analysiert. Mit einem Exkurs zur Zusammenarbeit zwischen Pentagon und Hollywoodproduktionen (siehe Kap. 3.4) enden das Kapitel sowie die erste Hälfte der Arbeit.

Der zweite Bereich der Arbeit setzt sich mit der strukturalen Filmanalyse nach Faulstich auseinander. Beginnend mit der Handlungsanalyse soll diese Aufschluss über den filmischen Handlungsverlauf, mitsamt seinen Abschnitten und Phasen, geben (siehe Kap. 4). Dabei wird das herausgearbeitete Handlungsmuster von WIR WAREN HELDEN zu den strukturellen Eigenschaften des Kriegsfilmgenres in Beziehung gesetzt.

Folgend steht die Figurenanalyse im Mittelpunkt (siehe Kap. 5). In dieser werden die Handlungsrollen in Beziehung auf ihre Funktion, ihre Darstellung und Bedeutung im realhistorischen Kontext analysiert. Hier konzentriert sich die Arbeit auf fünf ausgewählte Handlungsrollen, die im Film eine zentrale Rolle spielen: der Protagonist

Harold Moore (siehe Kap. 5.1), die Soldaten der 7. Kavallerie (siehe Kap. 5.2), die Frauen (siehe Kap. 5.3), die Medien (siehe Kap. 5.4) und schlussendlich die Nordvietnamesen (siehe Kap. 5.5). Es folgt die Analyse der filmgestalterischen Mittel, d.h. der musikalischen und kinematografischen Gestaltung (siehe Kap. 6) sowie die Bildanalyse ausgewählter Symboliken (siehe Kap. 7).

Die Analyse der behandelten Normen, Werte und Ideologien des Films, bilden den letzten Teil der Analyse (siehe Kap. 8). Einige Thematiken und Dimensionen des Films bieten Verweise zu sowohl realhistorischen-, als auch filmgeschichtlichen Hintergründen. Diese werden aufgezeigt und bieten einen Ansatz zur Interpretation. Grundlage der gesamten Filmanalyse ist das für diese Arbeit erstellte Sequenzprotokoll, welches im Anhang zu finden ist (siehe Anhang, S. 105). Die Arbeit endet mit einer zusammenfassenden Schlussbetrachtung der Autorin Lisa-Samira Henke (siehe S. 93).

Zu Beginn der Arbeit muss angemerkt werden, dass sich die Anmerkungen, Zitate und Verweise zu Filmsequenzen auf die folgende deutschsprachige Fassung beziehen: DVD, WIR WAREN HELDEN (USA 2001), limitierte Edition von 2003, sowie die zugehörige Bonus-DVD mit diversem Zubehör. Dieses 90-minütige Bonusmaterial beinhaltet unter anderem einen Making-Of-Film, diverse Produktionsnotizen sowie ein Interview mit Mel Gibson. Auf jenes Material wird in der vorliegenden Arbeit ebenfalls Bezug genommen. Des Weiteren muss angefügt werden, dass aus Gründen der Lesbarkeit auf geschlechtsneutrale Formulierungen verzichtet wurde. So sind mit einer Nennung immer beide Geschlechter gemeint.

ERSTER TEIL

Im ersten Teil dieser Arbeit wird der Film WIR WAREN HELDEN mit diversen Hintergrundinformationen vorgestellt. Es folgt eine Vorstellung des realhistorischen Kontextes, der die zeitgeschichtlichen Hintergründe kurz beleuchtet wird. Nach diesem historischen Abriss schließt das Kapitel mit der Thematisierung des filmgeschichtlichen Kontexts. Eine Vorstellung verschiedener Genre sowie die Einordnung von WIR WAREN HELDEN in den filmgeschichtlichen Hintergrund stellen den letzten Abschnitt des ersten Teils dar.

1 WIR WAREN HELDEN – DER FILM

„Die Ereignisse haben sich im November 1965 tatsächlich zugetragen – im Ia-Drang-Tal, Vietnam; einem Ort, an den sich unser Land nicht erinnert, in einem Krieg, den es nicht versteht.“³

Mit diesen Worten beginnt der Film WIR WAREN HELDEN, der den ersten gewalthaltigen Konflikt zwischen US-amerikanischen Soldaten und der Nordvietnamesischen Armee im Vietnamkrieg zeigt. Ort dieses Kampfes ist das zentrale Hochland Vietnams und die amerikanische Landezone „X-Ray“ um das ausgetrocknete Bachbett Ia-Drang.

Unter dem Originaltitel WE WERE SOLDIERS feiert der Film am 25. Februar 2002 seine US-amerikanische Premiere. Randall Wallace' Film ist Analysegegenstand der vorliegenden Arbeit und wird nachfolgend vorgestellt. Einer kurzen Beschreibung der Filmhandlung folgt eine Übersicht zu den Produktionsnotizen. Dabei eingeschlossen ist eine Vorstellung von Randall Wallace – Regisseur, Drehbuchautor und Produzent des Filmes – sowie des Hauptdarstellers Mel Gibson. Die „Internet Movie Database“, welche nach eigenen Angaben die größte Filmdatenbank der Welt ist, veröffentlicht regelmäßig die Einnahmen sowie weitere Hintergrundinformationen zu den größten Blockbustern.⁴ Diese Datenbank bildet die Hauptquelle der Informationen zu den Produktionsnotizen von WIR WAREN HELDEN. Da die Filmdatenbank Statistiken und Infografiken zu

³ Sequenz-Nr. 2.

⁴ IMDb.com Inc. ist Teil ‚amazon.com‘ Company. Durch eine kostenpflichtige Mitgliedschaft erhält man Zugriff auf Statistiken und Hintergrunddaten zu Filmproduktionen: www.imdb.com.

Zuschauerzahlen und Budget liefert, ist sie für Beschaffung derartiger Informationen geeignet.

WIR WAREN HELDEN basiert auf dem historisch und autobiografischen Bericht von Generalleutnant Harold Gregory Moore und Joseph L. Galloway. Gemeinsam veröffentlichten sie 1992 ihre Vietnamerlebnisse unter dem Titel „We were Soldiers Once... and Young. Ia-Drang – the Battle That Changes the War in Vietnam“. Das Buch ist ein historischer Bericht zweier Zeitzeugen, welche die Schlacht an der Landezone X-Ray miterlebten. Gefüllt mit einer Reihe von Interviews und Recherchen, bietet das Buch eine detaillierte Beschreibung der Vorgänge. Erster Autor des Buches ist der damalige Lt. Col. Harold Moore, unter dessen Führung die US-Soldaten im Ia-Drang-Tal kämpften. Co-Autor Joseph L. Galloway war Kriegskorrespondent, der als einziger Zivilist die Schlacht miterlebte. In Kapitel 1.3 erfolgt ein Vergleich des Films WIR WAREN HELDEN mit der 1992 erschienenen Buchvorlage. Dieser wird beispielhafte Unterschiede zwischen Buch und Film aufzeigen.

1.1 DER PLOT

Im Zuge des Kriegsbeginns in Vietnam wird eine neue militärische Kriegsführung erprobt: mit Hilfe von Luftunterstützung soll ein schneller Sieg in Vietnam erzielt werden. Unter der Leitung von Lt. Col. Harold G. Moore (Mel Gibson), genannt Hal Moore, kämpfen 395 US-amerikanische Soldaten im Ia-Drang Tal gegen eine Überzahl nordvietnamesischer Truppen. Die dreitägige Kampfhandlung, welche am Morgen des 14. November 1965 beginnt, zeigt eine der ersten militärischen Auseinandersetzungen im Vietnamkrieg zwischen den USA und Nordvietnam. Während die US-amerikanischen Soldaten in Unterzahl an der Landezone „X-Ray“ kämpfen, erhalten die Frauen in der Heimat Western Union Telegramme, welche die Todesnachrichten über verstorbene Angehörige übermitteln. Die Amerikaner drohen im Hochland von den Nordvietnamesen überrannt zu werden, woraufhin Hal Moore den Befehl zu „Broken Arrow“ gibt. Mit Hilfe des Napalm-Bombardements der anrückenden Luftunterstützung können die geschwächten Amerikaner das Ia-Drang Tal als Sieger verlassen. Die Überlebenden, unter ihnen Hal Moore, kehren nach weiteren Einsätzen zurück nach Amerika.

1.2 PRODUKTIONSNOTIZEN

Von März bis Juli 2001 wurde WIR WAREN HELDEN innerhalb von vier Monaten mit einem Budget von schätzungsweise 75 Mio. US-Dollar in den USA produziert.⁵ Ein Jahr später, am 4. Juli 2002 startete der Film in den deutschen Kinos. Die nachträglich veröffentlichte Langfassung mit einer Länge von 133 Minuten erhält nach der Beurteilung der FSK „Keine Jugendfreigabe“⁶. In den Kinos lief die gekürzte Fassung mit einer Länge von 125 Minuten und einer Freigabe ab 16 Jahren.

In den USA erreichte WIR WAREN HELDEN Platz 1 der Neuerscheinungen und konnte sich in den ersten vier Wochen unter den besten zehn Plätzen halten. Die Produktionskosten waren schnell wieder eingespielt und bereits im Sommer des Erscheinungsjahres konnte ein Bruttoeinkommen von 78 Mio. US-Dollar verzeichnet werden. Diese Daten sind etwa identisch mit dem einige Jahre zuvor erschienenen Kriegsfilm DER SOLDAT JAMES RYAN⁷ über den Zweiten Weltkrieg.⁸ Trotz des nicht unerheblichen finanziellen Erfolgs blieben die Filmpreise aus – anders als bei Spielbergs Film, der fünf Oscars gewann und für weitere sechs nominiert war.

1.2.1 REGISSEUR – DREHBUCHAUTOR – PRODUZENT

Randall Wallace studierte Theaterwissenschaften und Theologie an der Duke University und ist Drehbuchautor, Produzent und Regisseur von WIR WAREN HELDEN. Er bemühte sich bereits 1993, kurz nach dem Lesen des Buches, um die Rechte an der Geschichte. Nach langem Zögern der Autoren, denen die Geschichte zu persönlich erschien, konnte Wallace sie dennoch von einer Verfilmung überzeugen.⁹ So sicherte er sich mit seinem Privatvermögen die Rechte an der Geschichte und begann mit den Drehbucharbeiten ohne bis dahin weitere organisatorische oder finanzielle Schritte eingegangen zu sein.¹⁰ Es war nicht das erste Drehbuch von Wallace. Bereits sein

⁵ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0277434/business> [Stand: 15.09.2013].

⁶ Freigabebescheinigung der FSK zu: „Wir waren Helden – Langfassung“, online verfügbar unter URL: <http://www.fsk.de/fskonline/PDF/0803/90573DVD.pdf> [Stand: 15.09.2013].

⁷ R: Steven Spielberg: Saving Privat Ryan, USA, 1998.

⁸ Vgl. <http://pro.imdb.com/title/tt0277434/boxoffice> [Stand: 15.09.2013].

⁹ Vgl. Concorde Filmverleih, Presseheft zu Wir waren Helden, S. 21.

¹⁰ Interview mit Randall Wallace in „Blickpunkt: Film“, o.V., Artikel vom 16.06.2002, online verfügbar unter URL: <http://www.mediabiz.de/film/news/randall-wallace-zu-wir-waren-helden/115881?premium=N&navi=01150500&t=1&printScreen=11/2RandallWallacezu> [Stand: 15.09.2013].

Drehbuch zu Mel Gibsons BRAVEHEART¹¹ wurde mit einer Oscar- und einer Golden Globe-Nominierung belohnt. Dies sicherte ihm die notwendige Anerkennung und finanzielle Grundlage für WIR WAREN HELDEN. Eben dieses Drehbuch soll die Buchautoren von „We were Soldiers Once... and Young“ positiv zum Verkauf der Rechte beeinflusst haben.¹² Unter Auflage der engen Zusammenarbeit zwischen Wallace und den Autoren, sowie einer „ehrlichen“ und „realitätstreuen“ Verfilmung, begann 2001, acht Jahre später, die Produktion zu WIR WAREN HELDEN.¹³

Wallace ist nicht nur Drehbuchautor, sondern gleichzeitig auch Produzent und Regisseur. Diese Trilogie der Besetzung existierte bereits bei dem Film DER MANN IN DER EISERNEN MASKE¹⁴. Die ersten Erfahrungen bei BRAVEHEART und PEARL HARBOR¹⁵ ließen bei ihm ganz eigene Vorstellungen entstehen, wie sein eigener Kriegsfilm auszusehen hat.

Das Team zu WIR WAREN HELDEN stellte er sich aus Personen zusammen, die er bereits aus früheren Kooperationen kannte oder deren Arbeiten ihm positiv aufgefallen waren.¹⁶ So engagierte er den Kinematographen Dean Semler, der unter anderem Filme wie DER MIT DEM WOLF TANZT¹⁷ in Szene setzte. Nick Glennie-Smith komponierte die Filmmusik und übernahm die auditive Inszenierung des Films. Er erhielt die einzige Auszeichnung des Films – den „Film and Television Music Award“. Für die audiovisuelle Montage holte Wallace William Hoy mit in das Produktionsteam, der bereits bei DER MANN MIT DER EISERNEN MASKE mit ihm zusammenarbeitete. Mehrere Produktionsfirmen beteiligten sich an WIR WAREN HELDEN. So wird der Film unter anderem unterstützt von „Icon Entertainment International“¹⁸, und „Wheelhouse Entertainment“¹⁹.

Trotz der filmischen Inszenierung eines Kriegs, der durchaus politische Hintergründe hat, lehnte Wallace politische Aussagen ab. So betonte er, dass der Film keine politische Dimension besitze, sondern lediglich eine Geschichte von Menschen erzähle, die Soldaten waren und Familie hatten. Diese Umstände habe man bei der ganzen

¹¹ R: Mel Gibson: Braveheart, USA, 1995.

¹² Vgl. Bonus-DVD, Produktionsnotizen, S. 2.

¹³ Vgl. Concorde Filmverleih, Presseheft zu Wir waren Helden, S. 8.

¹⁴ R: Randall Wallace: The Man in the Iron Mask, USA, 1998.

¹⁵ R: Michael Bay: Pearl Harbor, USA, 2001.

¹⁶ Eine gesamte Darstellung von Besetzung und Drehstab siehe Anhang, S. 109; für den folgenden Abschnitt vgl. Concorde Filmverleih, Presseheft zu Wir waren Helden.

¹⁷ R: Kevin Costner: Dances with Wolves, USA, 1990.

¹⁸ ICON-Production ist die Produktions- und Vertriebsfirma von Mel Gibson, Präsident ist Bruce Davey, Geschäftsführer ist Jim Lemley.

¹⁹ Wheelhouse Entertainment ist eine Produktionsfirma von Randall Wallace, welche er 1999 gegründetete.

politischen Debatte um den Vietnamkrieg vergessen. Seine filmische Darstellung diene nun als Wiedergutmachung für die Heimkehrer und Zurückgebliebenen, die mit Hilfe seines Films nun „Dankbarkeit und Anerkennung erfahren“²⁰ können.²¹

1.2.2 MEL GIBSON

Für die Darstellung der Hauptrolle von Lieutenant Colonel „Hal“ Moore entschied sich Randall Wallace für Mel Gibson (geb. 03.01.1956), da dieser die „nötige Kombination von Tapferkeit und Sensibilität zeigen“²² könne. Der gebürtige Amerikaner wanderte 1968, als 12jähriger, mit seiner Familie nach Australien aus und wurde durch seinen Auftritt im Film MAD MAX²³ weltweit bekannt. Dass der Vietnamkrieg Auslöser für die Emigration seiner Familie nach Australien war, bestreitet er. Dennoch konnte er dadurch seiner Einberufung entgehen, was der Familie vermutlich entgegen kam. Grundsätzlich ist er froh, nicht selbst einen Krieg als Soldat miterlebt zu haben und schätzt dennoch die Arbeit der Männer in Vietnam.

Bei DER MANN OHNE GESICHT²⁴ führte Gibson 1993 erstmals selbst Regie. Zwei Jahre später wurde seine zweite Regiearbeit zu BRAVEHEART unter anderem mit einem Oscar ausgezeichnet. Bei dem Geschichtsepos war Gibson darüber hinaus nicht nur Regisseur, sondern auch Hauptdarsteller und Produzent. Die enge Zusammenarbeit zwischen Mel Gibson und Randall Wallace bei BRAVEHEART ebnete den Weg für die Besetzung von WIR WAREN HELDEN. Wallace schätzte die Zusammenarbeit mit ihm und berichtet von den positiven Arbeitserfahrungen. So würde die Zusammenarbeit einem gegenseitigen Unterstützen gleichzukommen.²⁵

Mel Gibson ist überzeugter Katholik und kann dies in der von Wallace geschriebenen Rolle des Hal Moore wunderbar ausleben (siehe Kap. 8.5). Er sieht den Film WIR WAREN HELDEN als ein „filmisches Ehrenmal“²⁶, welches den Soldaten und ihren Familien helfen soll, das Geschehene zu verarbeiten.

²⁰ Wallace, in: Bonus-DVD, Deleted Scenes, Regisseurkommentar zu Szenen-Nr. 228.

²¹ Vgl. Wallace, in: Bonus-DVD, Making-Of-Film.

²² Wallace, in: Bonus-DVD, Produktionsnotizen, S. 4.

²³ R: George Miller: Mad Max, AU, 1979.

²⁴ R: Mel Gibson: The Man Without a Face, USA, 1993.

²⁵ Vgl. Wallace, in: Regisseurkommentar, Sequenz-Nr. 211-221.

²⁶ Gibson, in: Bonus-DVD, Interview mit Mel Gibson; vgl. dazu: auch Bonus-DVD, Making-Of-Film.

1.2.3 PRODUKTIONSPARTNER US-ARMY

Neben den bereits genannten Produktionsfirmen (siehe Kap. 1.2.1) wurde WIR WAREN HELDEN von verschiedenen militärischen Institutionen, wie dem "Department of Defense" und dem „Department of the Army and the National Guard Bureau“ finanziell unterstützt.²⁷ So konnten die Kosten für den Einsatz der originalen Hubschraubertypen „Huey“²⁸ gedeckt werden und die Dreharbeiten auf US-Militärstützpunkten, wie dem Fort Benning, stattfinden. Der Film endet daher mit einem besonderen Dank an die „US-Army Public Affairs“, den verschiedenen Einrichtungen der Militärstützpunkte²⁹, sowie den Soldaten aus diversen Zügen³⁰, die als Komparsen dem Film die nötige Glaubwürdigkeit bringen sollten. Durch diese Finanzspritzen wurde es möglich, dem Film eine besondere Authentizität zu beschaffen.

Des Weiteren verweist die enge Zusammenarbeit zwischen dem derweil außerdienstlichen Lt. Gen. Harold Moore und Randall Wallace auf Kooperationen zwischen der US-Army und der filmischen Produktion. Trotz dieser offensichtlichen Gemeinschaftsarbeit distanziert sich Wallace von den Vermutungen der militärischen Einflussnahme auf den filmischen Inhalt. So heißt es in einem Interview von Wallace im Jahr 2002:

„Auch wenn das jetzt eigenartig klingt: Aber ich betrachte mich nicht als Teil des Hollywood-Systems. Ich habe die Buchvorlage zu ‚Wir waren Helden‘ mit meinem Geld gekauft und die Entwicklung selbst finanziert. Obwohl man das ja gerade nicht tun soll. Aber nur so kann ich meine Autonomie bewahren und muss mich nicht den Anweisungen eines Studios beugen.“³¹

Er versichert in diesem Interview die Selbstständigkeit seiner Arbeit, die nicht unter der Einflussnahme von Hollywoodstudios oder auch anderen Institutionen stünde.

²⁷ Dem Filmabspann zu entnehmen, Sequenz-Nr. 232.

²⁸ Inoffizielle Benennung des amerikanischen Hubschraubertyps, der im Vietnamkrieg eingesetzt wurde.

²⁹ Fort Benning, GA; Fort Hunter-Liggett, CA, siehe dazu: Sequenz-Nr. 232.

³⁰ 40th Infantry Division Artillery, 1/112th Aviation Regiment, 1/140th Aviation Regiment of the California National Guard, siehe dazu: Sequenz-Nr. 232.

³¹ Interview mit Randall Wallace von „Blickpunkt: Film“, o.V., 16.06.2002, online verfügbar unter URL: <http://www.mediabiz.de/film/news/randall-wallace-zu-wir-waren-helden/115881?premium=N&navi=01150500&t=1&printScreen=11/2RandallWallacezu> [Stand: 15.09.2013].

1.3 VERGLEICH ZUR BUCHVORLAGE

“Hollywood got it wrong every damn time, whetting twisted political knives on the bones of our dead brothers.”³² Dieser Satz zu Beginn des Buches von Moore und Galloway soll Randall Wallace nach eigenen Angaben motiviert haben, es bei der filmischen Darstellung zur Buchvorlage *richtig* zu machen.³³

Die detailgetreuen Beschreibungen der militärischen Ereignisse im November 1965 im Ia-Drang Tal nahm Wallace als Grundlage für sein Drehbuch. Mit Hilfe der Übersichtskarten und Beschreibungen des militärischen Geschehens aus dem Buch, sowie den persönlichen Gesprächen und Erzählungen von Hal Moore selbst, versuchte das Team um Randall Wallace eine originalgetreue filmische Darstellung über die Ereignisse zu drehen.

Im Oktober 1992 erschien das Buch „We were Soldiers Once... and Young“. Zehn Jahre arbeiteten der pensionierte Lt. Gen. Harold G. Moore gemeinsam mit dem damaligen Kriegskorrespondenten Joseph L. Galloway an der Veröffentlichung ihres historischen Berichts. Noch im selben Jahr wurde das Buch im Oktober 1992 zum New York Times Bestseller.³⁴

Eine detaillierte, tabellarisch vergleichende Aufstellung über das Buch mit all seinen Unterschieden und Ähnlichkeiten zu dem Film ist an dieser Stelle eher unangebracht. Bei derartigen Vergleichen bleibt zuletzt meist die Erkenntnis, dass ein Film

*„in aller Regel [...] mit der Romanvorlage – außer stoffliche Ähnlichkeiten [...], wie durch eine ähnliche Handlung oder dieselben Personennamen [...], – ziemlich wenig zu tun [hat]. Ein analytischer Werkvergleich erbringt häufig nur als Ergebnis, daß es sich dabei schlicht um zwei ganz verschiedene Werke in verschiedenen Medien handelt oder doch mindestens um zwei Werke, bei denen die Unterschiede die Ähnlichkeiten bei weitem überwiegen.“*³⁵

³² Moore/Galloway, 1992, S. XXIV.

³³ Vgl. Bonus-DVD, Making-Of-Film.

³⁴ Fabrikant, Geraldine: The Media Business; Random House´s Evans: Big Spende, Big Sales, in: New York Times vom 08.03.1993, online verfügbar unter URL: <http://www.nytimes.com/1993/03/08/business/the-media-business-random-house-s-evans-big-spender-big-sales.html?pagewanted=all&src=pm> [Stand: 15.09.2013].

³⁵ Faulstich, 1995, S. 45-46.

Diese Feststellung ist durchaus akzeptabel und kann positiv bewertet werden, da so die künstlerischen Freiheiten des Drehbuchautors und Regisseurs erhalten bleiben können, ohne diese für vorgenommene Veränderungen allzu sehr zu kritisieren.

Auch wenn also Veränderungen oder Unterschiede durchaus legitim sind, so unterliegen diese bewussten Entscheidungen meist einer bestimmten Absicht. Sie können technischen Einschränkungen geschuldet sein, oder aber dem Wunsch, die Schwerpunkte der Erzählung zu verlagern. Eine solche Schwerpunktverlagerung hat auch Randall Wallace vorgenommen. Denn trotz wiederholter Aussagen in den Regisseurkommentaren, das sich die Szenen im Film wirklich so zugetragen haben sollen³⁶, gibt es eine Reihe von Szenen, die für die mediale und filmische Darstellung und Wirkung umgeschrieben worden sind.³⁷ Der wohl auffälligste Aspekt ist, dass sich der Film nur auf den ersten Teil des Buches bezieht. WIR WAREN HELDEN ist eine Darstellung der militärischen Auseinandersetzung an und um die Landezone „X-Ray“. Diese endet im Film – wenn auch verlustreich – mit positivem Ausgang für die amerikanischen Soldaten. Das Buch jedoch beschreibt den weiteren Verlauf des Kampfes mit der Ablösung des Schwesterbataillons. Auf dem Weg zur nahegelegenen Landezone „Albany“ gerät das 2. Bataillon der 7. Kavallerie in einen tödlichen Hinterhalt.³⁸ Dieses dort erlebte Massaker mit katastrophalem Ausgang für die US-Army klammert Wallace in seinem Film gänzlich aus.

Ungeachtet der zuvor genannten Unterschiede besteht bei Filmen mit dem Hinweis „based on a true story“ eine weitreichende Spanne zwischen Fiktion und Realität im Film. Die damit einhergehende Frage *wie weit kann, soll und darf ein Film von der wahren Geschichte abweichen?*, scheint daher eine schier unendliche Ansammlung subjektiver Entscheidungskriterien. An dieser Stelle müsste sich der Vergleich zwischen Film und Buchvorlage wiederholen und wird daher mit Verweis auf die künstlerische Freiheit erneut ausgeklammert – zumal es sich bei WIR WAREN HELDEN um einen unterhaltenden Spielfilm und damit eindeutig um eine fiktionale Darstellung handelt.

Doch vor allem bei Kriegsfilmen besteht die Problematik, dass sie des Öfteren mit Dokumentarfilmen *verwechselt* werden und als „Informationsquelle für historisches Wissen“³⁹ eingeschätzt werden. Da Kriegsfilme vorwiegend auf historischen Ereignissen beruhen, kann beim Betrachter schnell eine Vermischung zwischen Realität und Fiktion

³⁶ Vgl. Regisseurkommentare, Sequenz-Nr. 112-115, 131-138.

³⁷ Vgl. u.a. Sequenz-Nr. 42, 43, 211, 215.

³⁸ Vgl. Moore/Galloway, 1992, S. 231-248.

³⁹ Büttner, 2004, S. 81.

auftreten. Krieg im Film hat jedoch nur wenig mit der Abbildung eines wirklichen Krieges zu tun.⁴⁰ Die Historie ereignet sich in keinem Falle nach den dramaturgischen Richtlinien eines Drehbuches oder nach den Entscheidungen eines Regisseurs.⁴¹

„Die filmische Inszenierung [...] verläuft nach den Regeln dessen, was Menschen in ein bis drei Stunden fesselt, erschreckt und erfreut. Sie nimmt – wenn es die Dramaturgie erfordert – keine Rücksicht auf reale Logik, und es ist nicht ihr Hauptziel, die Realität historisch originalgetreu abzubilden.“⁴²

Entsprechend dieser Schilderung konstruiert auch Wallace seinen Film nach dramaturgischen Ordnungen, so dass es eine Reihe von Szenen und Darstellungen gibt, die nicht der Buchvorlage entnommen und/oder zu Gunsten der Dramatik umgeschrieben wurden.⁴³ Des Weiteren werden Szenen gestrichen, um wieder anderen Nachdruck zu verleihen und deren Wirkung zu steigern.⁴⁴

⁴⁰ Dazu auch: Paul, 2003, S. 3-4.

⁴¹ Vgl. Büttner, 2004, S. 81.

⁴² Ebenda.

⁴³ Beispielsweise Sequenz-Nr. 2-10; 40; 42; 43; 79; siehe dazu auch: Regisseurkommentare der genannten Sequenzen.

⁴⁴ Wallace, in: Bonus-DVD, Deleted Scenes, u.a. Szenen-Nr. 125 und 228.

2 REALHISTORISCHE EINORDNUNG

Nachdem der vorangegangene Teil der Arbeit eine Vorstellung des Films sowie Informationen zur Produktion und Buchvorlage geliefert hat, befasst sich der folgende Teil mit der Kontextualisierung der realhistorischen Ereignisse. Der Vietnamkrieg bildet den geschichtlichen Hintergrund von WIR WAREN HELDEN und wird nun kurz geschildert. Dazu werden die Vorgeschichte (siehe Kap. 2.1) und die Entstehung des Konflikts in Vietnam (siehe Kap. 2.2) dargestellt, sowie zentrale Ereignisse des Kriegsverlaufs (siehe Kap. 2.4). Anschließend werden die politische Debatte, die in den USA über den Krieg geführt wurde und die Polarisierung der US-Öffentlichkeit Ende der 60er Jahre eine Rolle spielen (siehe Kap. 2.5). Auch werden die Ereignisse im Ia-Drang Tal 1965 kurz beleuchtet, durch die der Film inspiriert wurde (siehe Kap. 2.3).

2.1 VORGESCHICHTE DES VIETNAMKRIEGS

Mit dem Befehl des damaligen US-Präsidenten Lyndon B. Johnsons, begann 1964 ein um Jahre andauernder Krieg, bei dem mehr als 58.000 US-Soldaten und nahezu 1,5 Mio. vietnamesische Soldaten ihr Leben ließen – ganz zu schweigen von der hohen Anzahl toter Zivilisten.⁴⁵ Der Vietnamkrieg war ein Krieg zwischen dem kommunistischen Norden Vietnams und Amerika, also ein Stellvertreterkrieg für den Konflikt zwischen Ost und West während des Kalten Krieges. Betrachtet man jedoch die Entstehung des Vietnamkriegs, so wird deutlich, dass diesem weitaus mehr Konflikte vorangingen.

Das heutige Vietnam befand sich etwa einhundert Jahre im Kolonialbesitz von Frankreich, bis die Kontrolle über das damalige Indochina⁴⁶ 1941 mit der Besetzung durch die Japaner zusammenbrach. Nachdem diese jedoch kapitulierten und Ho Chi Minh⁴⁷ 1945 die Demokratische Republik Vietnam ausrief, entfachte erneut der Kampf um die Vorherrschaft in Vietnam, wobei Amerika unterstützend auf der Seite Frankreichs stand. Vor allem Frankreich wollte Indochina zurückerobern, woraufhin

⁴⁵ Vgl. Steininger, 2011, S. 3-4; Filmbeitrag: Der Vietnamkrieg. Die geheimen Bilder, 1998.

⁴⁶ Heute: Vietnam, Kambodscha, Laos.

⁴⁷ Der Kommunist Ho Chi Minh (1890-1962) lebte zeitweise in Frankreich sowie den USA und setzte sich für ein freies Vietnam ein. Er kehrte 1941 nach Vietnam zurück und gründete dort die Vietnamesische Unabhängigkeitsfront, genannt Viet Minh, die im Indochina-Krieg gegen Frankreich kämpfte; dazu: Steininger, 2011, S. 64-70.

1946 der Indochina-Krieg folgte. Jahrelang kämpfte nun die französische Armee gegen die Viet Minh Soldaten und wurde bald von amerikanischer Seite unterstützt. Die USA strebte seit dem Koreakrieg 1950 auch nach einem Sieg in Indochina, da der Verlust dieses Landes mit einem Sieg für den Kommunismus gleichbedeutend gewesen wäre. So finanzierte Amerika Frankreichs Krieg gegen Indochina mit drei Milliarden US-Dollar, was mehr als 80% der Gesamtkosten entsprach.⁴⁸

Trotz der hohen Subventionen verlor Frankreich den Krieg 1954 mit der Kapitulation am 7. Mai in Dien Bien Phu. Die Teilung am 17. Breitengrad war die Folge des Kriegsausganges.⁴⁹ In der nördlichen Hauptstadt Hanoi herrschten die Kommunisten unter der Leitung von Ho Chi Minh mit finanzieller Unterstützung von China und der damaligen Sowjetunion. Ihnen standen in Südvietnam die Amerikaner entgegen, die mit dem Katholiken Ngo Dienh Diem in Saigon versuchten, eine prowestliche Regierung aufzubauen.

1954 stellte der amtierende Präsident Dwight D. Eisenhower die „Dominotheorie“⁵⁰ auf. Ein kommunistischer Erfolg sollte daher unterbunden werden, da die USA den Fall Südvietnams mit einem Verlust des bestehenden Ordnungssystems einschätzte. Um den Krieg gegen den kommunistischen Norden zu gewinnen, unterstützte man die schlecht ausgebildete Südvietnamesische Armee mit einigen hundert US-Militärberatern.⁵¹ Dennoch blieb der Kampf gegen den Kommunismus nicht ohne Widerstand. Man verlor Kuba⁵², in Budapest wurde der systemkritische Aufstand gestürzt⁵³, und in Berlin erbaute die DDR die Mauer.

Während Ho Chi Minh die Lage im Norden stabilisierte, benutzt Ngo Dienh Diem die finanziellen Mittel Amerikas für eigene Interessen. In Südvietnam gründete sich Ende 1960 die Nationale Befreiungsfront, die den Sturz Diems als Ziel hatte. Der Gruppe, die später als „Vietcong“ bezeichnet wurde. Der Sturz Diems 1963 verkomplizierte die Lage und die erhoffte Stabilisierung blieb aus.⁵⁴

⁴⁸ Vgl. Steininger, 2011, S. 9-17.

⁴⁹ Dazu: Steininger, 2011, S. 72-74.

⁵⁰ Nach Eisenhowers Theorie würde der Verlust Südvietnams an die Kommunisten im Norden schwerwiegende Folgen haben. Die umliegenden Länder wie u.a. Laos und Kambodscha wären daraufhin wie „Dominosteine“ zum Fall gebracht worden; dazu auch: Steininger, 2011, S. 18, S. 25.

⁵¹ Vgl. Frey, 2010, S. 429.

⁵² Unter Fidel Castro, Che Guevara u.a. wurde die Regierung gestürzt. Der Kubanischen Revolution (1953-1959) folgte die Gründung eines sozialistischen Staates.

⁵³ Der ungarische Volksaufstand 1956, bei dem Menschenmassen für die Freiheit und gegen die sowjetische Besatzungsmacht demonstrierten, wurde nach kurzem Erfolg durch den Einmarsch der Sowjetarmee niedergeschlagen.

⁵⁴ Vgl. Steininger, 2011, S. 22-25; zu Diems Sturz auch: Steininger, 2011, S. 74-79.

2.2 DER AUSLÖSER FÜR DEN VIETNAMKRIEG

Unter Kennedys Präsidentschaft befanden sich 1963 bereits 15.000 US-Militärangehörige im Süden Vietnams. Kurze Zeit nach dem Sturz Diems wurde auch Kennedy zum Opfer eines Attentats und Johnson war sein Nachfolger.⁵⁵

Der neue Präsident schien den Krieg und den Sieg gegen die Kommunisten zu wollen und suchte nach Gründen für das militärische Eingreifen. Diese wurden kurze Zeit später, im August 1964 vermutlich von den USA selbst initiiert. Zwischen dem 2. und 4. August wurden erste Angriffe gegen die Amerikaner vermeldet und Johnson nahm diese Ereignisse zum Anlass, einzugreifen. Er formulierte die so genannte Tonking-Resolution, nach der die US-amerikanische Regierung die Erlaubnis hatte, alle Mittel zum Schutze und zur Verteidigung der südostasiatischen Truppen einzusetzen. Am 7. August, wenige Tage nach dem Zwischenfall, stimmten das Repräsentantenhaus und der Senat der formulierten Tonking-Resolution zu. Der Kongress gab damit die Zustimmung zum Krieg in Vietnam.⁵⁶

Um jedoch nicht auch einen Krieg gegen China und die Sowjetunion auszulösen, flog man Angriffe nur auf gewisse Teile Nordvietnams, um lediglich Stärke zu demonstrieren und abschreckende Signale zu setzen. General Westmoreland⁵⁷ forderte immer mehr Bodentruppen an, um die Südvietnamesische Armee zu unterstützen. Johnson folgte der Aufforderung und schickte im April 1965 40.000 und im Juli nochmal 75.000 US-Soldaten nach Südvietnam.⁵⁸ Im Zuge dieser Einberufung von Bodentruppen und Luftkavallerie wurde auch das 1. Bataillon der 7. Kavallerie nach Vietnam beordert.

2.3 DIE SCHLACHT IM IA-DRANG TAL 1965

Die erste militärische Auseinandersetzung zwischen Amerikanern und der Nordvietnamesischen Armee fand in einer mehrtägigen Schlacht am Fluss „Drang“ statt. Auslöser der Auseinandersetzung war ein Angriff Nordvietnams auf das Fort „Plei

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 24-25.

⁵⁶ Vgl. Weiner, 2009, 326-330.

⁵⁷ General William Westmoreland war bis 1968 Oberbefehlshaber der US-Truppen im Vietnamkrieg. Nachdem er den Krieg ausweiten und weitere Soldaten einberufen wollte, wurde er von L. B. Johnson durch General Creighton Adams ersetzt.

⁵⁸ Vgl. Filmbeitrag: Der Vietnamkrieg. Die geheimen Bilder, 1998; Steininger, 2011, S. 34.

Me" am 19. Oktober 1965.⁵⁹ Die Amerikaner antworteten mit einer zweiteiligen Schlacht, die vom 14. Bis 18. November 1965 an der Landezone (LZ) „X-Ray“ und „Albany“ stattfand. Des Weiteren gab es Artillerieunterstützung von der fünf Meilen entfernten Basis „Flacon“.⁶⁰

Mit der Hubschrauberlandung um 10:48 Uhr in der LZ X-Ray begann am Sonntag, den 14. November der erste Teil der Schlacht. Unter der Leitung von Harold G. Moore kämpfte zunächst das 1. Bataillon der 7. Kavallerie. Im Abstand von etwa 30 Minuten erreichten die Kompanien nacheinander die LZ X-Ray.⁶¹ Ein NVA-Soldat konnte bald darauf festgenommen werden und berichtete über die Position und Stärke des Feindes. Etwa 1.600 Männer der Nordvietnamesischen Armee hielten sich unweit der Landezone in einem Berg auf und warteten auf die Amerikaner.⁶² Die Lage war bedrohlich. Insgesamt 405 US-Soldaten befanden sich nun um die Landezone, deren Größe etwa einem Fußballfeld entsprach, umzingelt von einer Überzahl NVA-Soldaten. Kurz darauf fielen die ersten Schüsse und es folgte ein blutiger Kampf, in dem beide Seiten keine Gnade gegenüber dem jeweiligen Feind zeigten.⁶³

Bei dem Versuch weitere Nordvietnamesen zu verfolgen wurde der 2. Zug von Lieutenant Henry T. Herrick, „an aggressive redhead who pushed his men hard and had told [...] he hoped to earn the Medal of Honor one day“⁶⁴, vom Rest seiner Kompanie abgeschnitten und geriet unter Beschuss.

Trotz der von Harold Moore angeforderten Luftunterstützung und 375 Kilogramm Bomben⁶⁵, von denen auch eigene Soldaten getroffen wurden⁶⁶, kehrte vorerst keine Ruhe ein. Wegen weiteren Schwierigkeiten und ständig steigenden Verlusten, kamen seinem Bataillon zwei Weitere zur Verstärkung an die LZ X-Ray. Erst am 17. November wurde es ruhiger, so dass das 1. Bataillon der 7. Kavallerie ausfliegen konnte. Bis dahin starben 79 US-Soldaten. Das unterstützende Schwesterbataillon der 7. Kavallerie sowie das 2. Bataillon der 5. Kavallerie wurden zurück gelassen, um die Umgebung zu

⁵⁹ Vgl. o.V.: Eskalation mit Eisernen, Der Spiegel, Nr. 49/1965, online verfügbar unter URL: <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=46275208&aref=image036/2006/03/08/cqsp196549123-P2P-123.pdf> [Stand: 06.10.2013]; Moore/Galloway, 1992, S. 50.

⁶⁰ Vgl. Moore/Galloway, 1992, S. 60.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 65-67.

⁶² Vgl. ebenda, S. 68.

⁶³ Vgl. o.V.: Eskalation mit Eisernen, Der Spiegel, Nr. 49/1965.

⁶⁴ Moore/Galloway, 1992, S. 70.

⁶⁵ Vgl. o.V.: Die Schlacht im Ia Drang-Tal. Aus dem Guerillakrieg in Vietnam wurde ein zweites Korea – Giaps Divisionen greifen an, in: Die Zeit, Artikel vom 26. Nov. 1965, Die Zeit, online verfügbar unter URL: <http://www.zeit.de/1965/48/die-schlacht-im-ia-drang-tal> [Stand: 06.10.2013].

⁶⁶ Vgl. o.V.: Eskalation mit Eisernen, Der Spiegel, Nr. 49/1965.

sichern.⁶⁷ Wegen der Ereignisse an der LZ X-Ray, sollten beide Bataillone den Standort wechseln und sich an umliegende Landezonen positionieren. Das 2. Bataillon der 5. Kavallerie zog ohne Zwischenfälle zur LZ „Columbus“. Das 2. Bataillon der 7. Kavallerie hatte jedoch einen längeren Weg zur LZ Albany. Kurz vor ihrer Ankunft zum 10 Meilen entfernten Landeplatz gerieten sie in einen Hinterhalt.⁶⁸ Nach Beendigung aller Aktivitäten in Ia-Drang stieg die Anzahl der Toten US-Soldaten auf 305. Trotz der hohen Anzahl bezeichnete Oberbefehlshaber General Westmoreland die Schlacht als einen „beispiellosen“⁶⁹ Sieg. Grund dafür war das zahlenmäßige Verhältnis der Gefallenen: zwölf tote Nordvietnamesen zu einem toten US-Soldaten.⁷⁰ Die vermeintlich erfolgreiche Abnutzungsstrategie, besser bekannt als „Bodycount“⁷¹, wurde positiv gewertet. Daher bezeichnete man den Kampf mit der Luftkavallerie als effektiv und lobte den Sieg.

2.4 KRIEGSVORLAUF BIS 1972

Seit Februar 1965 lief die Operation „Rolling Thunder“. Diese bedeutete den Einsatz aller verfügbaren Kampfflugzeuge. Die drei Jahre andauernde Operation blieb weitestgehend erfolglos, obwohl Bomben mit einem Gesamtgewicht von 425.000 Tonnen über Vietnam abgeworfen wurden, mehr als während des gesamten Zweiten Weltkrieges.⁷²

General Westmoreland verlangte weiter nach Bodentruppen, so dass sich 1966 etwa 400.000 US-Soldaten in Vietnam befanden. Darunter Berufssoldaten und vermehrt junge Wehrpflichtige, die alle denselben Befehl erhielten: Feind aufspüren und vernichten. Die „Tet-Offensive“⁷³ war ein weiteres Zeugnis für den erfolglosen Krieg. In der vietnamesischen Neujahrsnacht (Tet) begann im Jahr 1968 eine Reihe von

⁶⁷ Vgl. Cash, John A.: Fight at Ia Drang, S. 25, 39, online verfügbar unter URL: <http://www.history.army.mil/books/Vietnam/7-ff/Ch1.htm> [Stand: 06.10.2013].

⁶⁸ Vgl. Rikhye, Ravi: Operation Silver Bayonet: The Battle of the Ia Drang, 1965, 19, Februar 2003, online verfügbar unter URL: http://www.ordersofbattle.darkscape.net/site/history/open3/us_iadrang1965.pdf [Stand: 06.10.2013].

⁶⁹ Vgl. o.V.: Die Schlacht im Ia Drang-Tal, Die Zeit, Artikel vom 26.11.1965.

⁷⁰ Vgl. Moore/Galloway, 1992, S. 368.

⁷¹ General Westmoreland entwickelte die Strategie, dass der Feind zahlenmäßig so geschwächt werden sollte, bis die Verluste nicht mehr auszugleichen waren. Auch diente die Strategie zur Vermittlung eines erfolgreichen Bildes der Kriegsergebnisse.

⁷² Vgl. Frey, 2010, S. 119; S. 126-127.

⁷³ Die Tet(Neujahr)-Offensive bezeichnet eine Reihe militärisch, offensiver Angriffe der nordvietnamesischen Armee und des Vietcong auf südvietnamesische Städte und die US-Streitkräfte zwischen dem 30. Januar u. dem 23. September 1968.

Überraschungsangriffen auf die US-Truppen. Die Vietcongs konnten bis zur amerikanischen Botschaft in Saigon durchdringen und trafen damit das US-Militär in unerwartetem Ausmaß.⁷⁴

Auch wenn die Amerikaner die Lage bald wieder kontrollierten, konnte der militärische Angriff durchaus als Wendepunkt verstanden werden. Die Öffentlichkeit verlor den Glauben an einen Sieg in Vietnam und forderte den Abzug der Truppen. Johnson büßte seine Glaubwürdigkeit als Präsident ein und verzichtete auf eine erneute Präsidentschaftskandidatur. Nixon, sein Nachfolger reagierte mit der so genannten „Vietnamisierung“ des Krieges, indem er die amerikanischen Truppen aus Vietnam abkommandierte und den Krieg der südvietnamesischen Armee überlassen wollte.⁷⁵

Der Krieg geriet außer Kontrolle: In der Heimat wollte man keine Todestelegramme mehr empfangen und an der Front eskalierten immer wieder die Auseinandersetzung mit vietnamesischen Zivilisten. Ein allgemeines Drogenproblem beherrscht das Militär und dramatische Höhepunkte, in denen die Moral der Soldaten ihren Tiefpunkt fand, zeigte sich durch Ereignisse wie dem Massaker von My Lai.⁷⁶

Nixons Versuch, Hanoi durch die Androhung von Atombomben zu Verhandlungsgesprächen zu zwingen, scheiterte. Einlenken und so als Verlierer aus dem Konflikt zurücktreten lehnte er ab, da er sonst die Glaubwürdigkeit des ganzen Landes in Gefahr sah.⁷⁷ Die Ausweitung der Einsätze auf Kambodscha sowie der vermehrte Kampf mit Napalm und Entlaubungsmitteln⁷⁸ brachten keine Wirkung. So zog entsprechend des Pariser Abkommens, im März 1973 der letzte US-Soldat aus Vietnam ab, was einer Kapitulation Amerikas gleich kam.⁷⁹ Obwohl der Krieg für die USA beendet war, ging er in Vietnam weiter bis zum Einmarsch der nordvietnamesischen Truppen in Saigon und der bedingungslosen Kapitulation Südvietnams.

⁷⁴ Dazu: Steininger, 2011, S. 85-91.

⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 35-37.

⁷⁶ Das „Massaker von My Lai“, am 16. März 1968, war ein Kriegsverbrechen von US-Soldaten während des Vietnamkrieges, bei dem schätzungsweise 504 Zivilisten misshandelt u. getötet werden; dazu: Greiner, 2007, S. 256-356.

⁷⁷ Vgl. Steininger, 2011, S. 42.

⁷⁸ Das als „Agent Orange“ bekannte, hochgiftige Entlaubungsmittel. Insgesamt 50 Mio. Liter wurden versprüht um Wälder und Ernten zu vernichten. Die Folge waren Langzeitschäden wie z.B. Missbildungen und Krebs.

⁷⁹ Vgl. Reinecke, 1993, S. 18.

2.5 POLITISCHE DEBATTE IN DEN USA

In den amerikanischen Universitäten machten sich von Beginn an die ersten Gegenrufe zum Krieg bemerkbar. Die Antwort auf Johnsons Ausweitung des Bombenkrieges 1965 waren erste Demonstrationen tausender Studenten und Professoren. Die anfangs noch als Minderheit betrachteten Kriegsgegner, wuchsen bald darauf zu einer Protestbewegung mit hunderttausenden Anhängern. Einen ersten Höhepunkt fand die Bewegung am 28. November 1965 mit einem Marsch auf Washington. Dennoch war die Mehrheit der Bevölkerung skeptisch, da die Menschen aus der – auch als „Hippie-Bewegung“ bekannten Gruppierung – mit ihrem Marihuana Duft und in Begleitung von Bob Dylans Antikriegsliedern, nicht immer gern gesehen wurden.⁸⁰

Mit der Tet-Offensive und der plötzlich steigenden Anzahl toter US-Soldaten im Februar 1968, sah die Mehrheit der Bevölkerung die Truppenentsendung nach Vietnam als fehlerhaft an.⁸¹ Folglich konnte die Politik die öffentliche Meinung nicht mehr ignorieren. Besonders eindrucksvoll waren die Großdemonstrationen von Vietnam-Veteranen⁸², von denen im April 1971 die größte Demonstration in Washington organisiert wurde.⁸³

Die neuen medialen Möglichkeiten, mit der eine fast zeitgleiche Übertragung von Frontbildern in das Amerikanische Wohnzimmer⁸⁴ möglich war, stellten eine neue Art der Berichterstattung dar. Die Menschen in der Heimat sahen die Auswirkungen des Krieges und konnten das Leid der Menschen live miterleben. Zurückgekehrte Vietnam-Veteranen berichteten über den Drogenkonsum, das Chaos an der Front und den passiven Widerstand der eigenen Soldaten, der bis hin zu Attentaten auf Vorgesetzte reichte. Die hohe Anzahl der Desertationen (etwa 32.000) ist ein Zeugnis für das vorherrschende Chaos in Vietnam und dafür, dass die Soldaten die Frontsituation nicht bewerkstelligen konnten.⁸⁵ Das Durchschnittsalter der US-Soldaten von nur 19 Jahren ist eine Erklärung für die Überforderung der jungen Männer und die psychischen Belastungen, die sie nach ihrem 365 tägigen Wehrdienst wohl lebenslang begleiteten.

⁸⁰ Vgl. Steininger, 2011, S. 94-96.

⁸¹ Vgl. Umfrage des Institut Gallup, veröffentlicht am 24.08.2005, online verfügbar unter URL: <http://www.gallup.com/poll/18097/Iraq-Versus-Vietnam-Comparison-Public-Opinion.aspx> [Stand: 07.10.2013].

⁸² „Vietnam Veterans Against the War“ – VVAW.

⁸³ Vgl. Steininger, 2011, S. 100.

⁸⁴ Bekannt als „Living Room War“; dazu: Arlen, Michael: Living Room War, New York, 1997.

⁸⁵ Vgl. Reinecke, 1993, S. 19.

Noch vor Kriegsende entstand die so genannte „mediale *Dolchstoß*-Legende“⁸⁶. Befürworter des Krieges machten neben den Antikriegsaktivisten der Universitäten und Studenten auch die Medien für das Scheitern des Krieges verantwortlich. Das Militär und die Politiker waren der Meinung, dass vor allem die Bildmedien ein „verzerrtes Bild der Kämpfe geliefert“⁸⁷ hätten und dadurch die mangelnde Unterstützung der Bevölkerung hervorgerufen haben. Auch Präsident Richard Nixon machte das Fernsehen für den Verlust an der „Heimatfront“ verantwortlich.⁸⁸ Die „schonungslosen und grausamen Darstellungen des Kriegs“ hätten die Heimatfront entmutigt und die Medien daher eine „Mitschuld an der Niederlage in Vietnam“⁸⁹. Rückblickend wird daher von einem „Mediendesaster“⁹⁰ gesprochen, da das Ansehen und die Glaubwürdigkeit der US-amerikanischen Streitkräfte ruiniert war. Mit dem Friedensabkommen vom 27. Januar 1973 in Paris war der Krieg von amerikanischer Seite aus zwar beendet, das politische Bild Amerikas jedoch durch den folgenden Sieg des Kommunismus und Nordvietnams 1975 vorerst beschädigt.

⁸⁶ Paul, 2005, S. 17 [Hervorhebung im Orig.].

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ Vgl. ebenda; Schwarte, 2007, S. 24-27.

⁸⁹ Schwarte, 2007, S. 12.

⁹⁰ Vgl. Knieper/Müller, 2005, S. 20.

3 FILMGESCHICHTLICHE EINORDNUNG

Um einen Film in seiner Gänze bewerten zu können, muss er auch in seiner Gesamtheit betrachtet werden. Demnach folgt der vorangegangenen, realhistorischen Einordnung an dieser Stelle eine Betrachtung im Hinblick auf den filmgeschichtlichen Kontext. Die Analyse des Genres steht dabei im Mittelpunkt. Eine kurze Begriffserklärung zur Verständigung der Genretheorie soll an dieser Stelle ausreichen, da eine filmgeschichtliche Aufarbeitung an dieser Stelle den Rahmen der Arbeit sprengen würde. WIR WAREN HELDEN ordnet sich im Genre „Kriegs-Drama“⁹¹ ein. Daher werden in den folgenden Kapiteln beide Genres, *Kriegsfilm* und *Drama*, kurz vorgestellt (siehe Kap. 3.1.1 und 3.1.2), sowie die Merkmale von *Anti-Kriegsfilmen* (siehe Kap. 3.1.3) und dem Genre *Vietnamkriegsfilm* (siehe Kap. 3.1.4) aufgezeigt. Auf die allgemeine Genretheorie folgt die Darstellung der filmischen Phasen, die den Vietnamkrieg behandeln (siehe Kap. 3.2).

Unter Berücksichtigung aller neuen Informationen wird WIR WAREN HELDEN auf seine Genrezugehörigkeit analysiert (siehe Kap. 3.3). Ziel dieser Analyse ist die Diskussion zu der Frage: Kriegsfilm oder Anti-Kriegsfilm? Außerdem die Beantwortung der Frage, ob der Film als Anwendungsbeispiel für das Genre *Vietnamkriegsfilm* zu behandeln ist. Abschließend vermitteln die Recherchen des Publizisten Peter Bürger einen Eindruck über die Zusammenhänge zwischen Filmproduktionen aus Hollywood und den Interessen des US-Militärs, sowie des Pentagons (siehe Kap. 3.4).

3.1 DAS FILMGENRE

Wie nach einem Automatismus werden Filme nach bestimmten Ordnungen und Strukturen in Kategorien unterteilt, um den Inhalt des Filmes einzugrenzen. Diese Sortierung geschieht nach bestimmten Merkmalen, Themen oder Schemata eines Filmes und wird dann in so genannten *Genres* zusammengefasst⁹². Doch warum ist diese Einordnung so wichtig? Und was wird damit bezweckt?

Vereinfacht wird die Funktion des Genres von dem Medienwissenschaftler Hickethier wie folgt beschrieben: „Genres sind zunächst einmal Verständigungsbegriffe.“⁹³ Diese

⁹¹ DVD-Cover, dt. limitierte Edition, 2003.

⁹² Vgl. Hickethier, 2002, S. 61.

⁹³ Ebenda, S. 63.

Begriffe dienen sowohl Textschreibern und Produzenten, als auch Rezipienten und Kritikern zur gemeinsamen Kommunikation. Folglich können so die Erwartungen aller Beteiligten vorstrukturiert werden und einer gemeinsamen „Orientierung“ dienen.⁹⁴

Eine einheitliche Genretheorie bildete sich in der Filmwissenschaft erst verhältnismäßig spät, in der Mitte des letzten Jahrhunderts, heraus. Grundsätzlich kann demzufolge zwischen „fixierten“ und „flexiblen“ Genres unterschieden werden. Von einem „fixierten“ Genre ist dann die Rede, wenn dieses an eine spezifische Epoche und geschichtliche Ereignisse gebunden ist. Der Western ist hierfür ein passendes Beispiel. Im Kontrast dazu stehen die „flexiblen“ Genres, wie beispielsweise der Kriminalfilm. Diese kann unabhängig von einem historischen Ereignis, oder einer spezifischen Epoche, funktionieren.⁹⁵ Allgemein wird davon ausgegangen, dass die Entstehung neuer Genres erst dann als etwas *Neues* anerkannt wird, wenn sich dieses im kollektiven Gedächtnis aller Beteiligten „nachhaltig herausgebildet hat“. Dabei ist vor allem die Abgrenzung zu anderen Genres bedeutend.⁹⁶

Betrachtet man die Genrebezeichnungen von Fernsehfilmen, so kann ein derzeitiger Trend von *Genremixen* und Neuschöpfungen beobachtet werden. Vor allem die Vermischung, sowie die „unscharfe“ Bezeichnung von Genre-Gattungen, ermöglicht eine freie Interpretation des Inhaltes. Die Erwartungen der Zuschauer sind dadurch vielfältiger, welche womöglich das Funktionieren eines Filmes erleichtern.⁹⁷ Solch ein *Genremix* kann daher durchaus positiv wahrgenommen werden. Darüber hinaus können sogenannte Subgenres, die als Untergruppen von bestehenden Genres verstanden werden, mit der Zeit dominieren und als ein Neues anerkannt werden.⁹⁸

Da das Genre von WIR WAREN HELDEN als „Kriegs-Drama“ bezeichnet wird, werden im Folgenden unter anderem diese zwei Genregattungen näher betrachtet.

3.1.1 FILMGENRE: KRIEGSFILM

Im Lexikon für Kommunikations- und Medienwissenschaft wird dann vom Genre *Kriegsfilm* gesprochen, wenn es sich um Filme handelt, „die vor allem während der

⁹⁴ Vgl. Lünenborg, 2013, S. 103; Hickethier, 2002, S. 63; Bohrmann/Grandl, 2007, S. 79.

⁹⁵ Hickethier, 2002, S. 73.

⁹⁶ Ebenda, S. 71.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 64-65, S. 89-90.

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 73.

großen Auseinandersetzungen des 20. Jahrhunderts spielen.“⁹⁹ Eingrenzender definiert wird das Genre auch in Verbindung mit drei Merkmalen:¹⁰⁰

- Filmische Reflektion eines Krieges, der nach dem Ersten Weltkrieg stattfand
- Die filmische Reproduktion des dargestellten Krieges hat während des historischen Ereignisses bereits stattgefunden
- Kampfdarstellung des Krieges¹⁰¹

Die Vermischung von Fiktion und Realität ist besonders bezeichnend für das Genre.¹⁰² So erhalten Kriegsfilm durch den realhistorischen Hintergrund, der in einer meist fiktiven Geschichte verarbeitet wird, „einen Anflug von Authentizität“¹⁰³.

Diese drei oben genannten Punkte ermöglichen nicht nur eine Charakterisierung für den Kriegsfilm, sondern stellen gleichzeitig auch die Abgrenzung zum Filmgenre *Western* dar. Dieses Genre widmet sich oft ebenso der Darstellung eines Konflikts oder Kriegs in einem historischen Kontext. Doch liegt das aufbereitete Ereignis zur Zeit des Bürgerkrieges in Amerika, und spielt damit Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts. *Western* spielen also realhistorisch gesehen noch deutlich vor dem Ersten Weltkrieg. Ebenso sind diese Ereignisse zum Zeitpunkt des Geschehens medial noch nicht aufgezeichnet oder aber aufgearbeitet worden.

In Abgrenzung zum „naiven *Western*“, bei dem die Darstellung eines alleinigen Helden typisch ist¹⁰⁴, sind ebenfalls folgende Kennzeichen zu nennen:

*„Auffallend ist, [...] dass es nämlich selten den einzelgängerischen Helden gibt [...]. Vielmehr handelt der Kriegsfilm [...] meist von einer Gruppe, die zwar von einer heldenhaften, zudem von einem Star gespielten Figur angeführt wird, aber nur als Gruppe eine Chance hat zu überleben.“*¹⁰⁵

Die Gruppe und die Kameradschaft innerhalb dieser, spielt in Kriegsfilmen eine bedeutende Rolle. Der Star, der die Soldatengruppe anführt, findet sich bei *WIR WAREN HELDEN* in der Verkörperung durch Mel Gibson wieder. Demnach kann hier die Behauptung erlaubt sein, dass der Kriegsfilm nicht nur klare Abgrenzungsmerkmale zum *Western* besitzt, sondern im Grunde auch einer Art *Genre-Nachfolger* des *Western*

⁹⁹ Wulff, 2013, S. 171.

¹⁰⁰ Klein/Stiglegger/Traber, 2006, S. 10.

¹⁰¹ Dazu auch vgl. Neale, 1996, S. 125.

¹⁰² Vgl. Mikos, 2004, S. 129; Büttner, 2004, S. 81.

¹⁰³ Mikos, 2004, S. 129.

¹⁰⁴ Vgl. Kiefer/Grob, 2003, S. 31.

¹⁰⁵ Klein/Stiglegger/Traber, 2006, S. 15.

darstellt. Vor allem im Hinblick auf das realhistorische Ereignis, auf welche sich beide Genres beziehen, liegt es nahe, dass der Western eine Art *Vor-Genre* für den Kriegsfilm darstellt. Darüber hinaus ist das Ende des Westerngenres nachweislich mit dem Vietnamkrieg in Verbindung zu setzen.¹⁰⁶

Die Struktur eines klassischen Kriegsfilms gliedert sich in drei Ebenen: Heimat – Front – Tod/Rückkehr. Diese Struktur erinnert an die Dramaturgie der Heldenreise, wobei der Antagonist hier nicht durch eine Person, sondern eher durch den militärischen Feind verkörpert wird. Auch ist das Abenteuer, in das sich der „Held“ begibt, eher ein Desaster, welches durch den Krieg und die verbundenen Schmerzen, Verluste sowie der Auseinandersetzung mit dem Tod dargestellt wird.¹⁰⁷

3.1.2 FILMGENRE: MELODRAM / DRAMA

Mit der selbstständigen Einordnung von WIR WAREN HELDEN als „Kriegs-Drama“¹⁰⁸, folgt nun ein kurzer Blick auf die Bedeutung des Genres *Melodram* bzw. *Drama*. Angesichts der andersartig gewählten Schwerpunkte dieser Arbeit, wird jedoch nicht im gesamten Umfang auf das Genre eingegangen.

Das *Drama* ist im klassischen Sinne ein Genre der Literatur und des Bühnenstücks mit einem – in der Regel – tragischen Ausgang.¹⁰⁹ Im filmgeschichtlichen Gebrauch hat sich der Begriff „Melodram“ herausgebildet, welches „sein Publikum ergreifen, packen, durchschütteln“ will.¹¹⁰ Die unerfüllte Liebe, unfreiwillige Grenzen durch die Gesellschaft oder andere Gründe, warum sich die „Liebenden“ nicht glücklich begegnen können, sind wesentliche Merkmale. Das Drama oder Melodram ist daher auch gleichzusetzen mit Liebestragödien und steht im Kontrast zu Liebeskomödien.¹¹¹

Die Emotionalität sowie die „innerseelische[n] Konflikte“ stehen im Mittelpunkt des Melodrams. Mit diesen Inhalten steht das Genre im konträren Verhältnis zu den Filmen, „die traditionellerweise in den von männlichen Werten dominierten“ Genres

¹⁰⁶ Vgl. Kiefer/Grob, 2003, S. 17, 39.

¹⁰⁷ Vgl. Klein/Stiglegger/Trager, 2006, S. 17-19; Näheres zur „Heldenreise“, in: Vogler: Die Odyssee des Drehbuchschreibers, Frankfurt, 1998.

¹⁰⁸ DVD-Cover, dt. limitierte Edition, 2003.

¹⁰⁹ Vgl. Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Drama> [Stand: 17.09.2013].

¹¹⁰ Koebner, 2007, S. 9.

¹¹¹ Vgl. ebenda, S. 9-10.

aufzutreten.¹¹² Wegen dieser Emotionalität wird das *Drama* vorwiegend als *Frauenfilm* eingeordnet.¹¹³

Wie auch der Kriegsfilm, bedient sich das Drama vieler Genretypen und erscheint mit seinen unterschiedlichen Merkmalen oft als Subgenre in Verbindung mit anderen Filmgattungen.¹¹⁴ Auch in Verbindung mit dem Kriegsfilm kann das Drama eine richtungsweisende Rolle spielen. So stellt Büttner die Vermutung auf, dass die Verbindung mit anderen Genrelementen, wie beispielsweise dem Drama oder die Verknüpfung mit familiären Geschichten, den Kriegsfilmen dazu verhilft, Verkaufsschlager zu werden.¹¹⁵

3.1.3 FILMGENRE: ANTI-KRIEGSFILM

Ein Subgenre des Kriegsfilmes stellt unter anderem der Anti-Kriegsfilm dar. Auch dieser behandelt die Thematiken des Krieges, doch weniger um damit zu unterhalten.¹¹⁶ Vielmehr geht es darum, „von der Sinnlosigkeit des Geschehens, von individueller Verzweiflung oder Verstümmelung, vom Verlust der kulturellen Orientierungen und ähnlichem [zu] erzählen.“¹¹⁷ Der Anti-Kriegsfilm setzt dafür auf Identifikationsmöglichkeiten mit beiden Kriegsseiten und versucht nicht, den Krieg durch *einseitige* Darstellung zu *rechtfertigen*.¹¹⁸ So agieren laut Gottberg in Anti-Kriegsfilmen „keine Helden, sondern ausschließlich Opfer“.¹¹⁹

Demnach steht zusammengefasst die Aussage des Filmes im Vordergrund und die „Absicht“ des Filmes allein ist aussagekräftig für die Genrebestimmung.¹²⁰ Schmitt geht in seinem Absichtsverständnis so weit, dass er den Anti-Kriegsfilm als „pädagogischen“ Film bezeichnet: „Der Antikriegsfilm erfüllt einen erzieherischen, keinen primär affektiv-unterhaltenden Auftrag.“¹²¹

Ist also die Aussage und die Absicht entscheidend, so wird die Genrebestimmung schwieriger. Denn die Unterscheidung zwischen Kriegs- und Anti-Kriegsfilmen ist

¹¹² Lexikon der Filmbegriffe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1996> [Stand: 13.08.2013].

¹¹³ Vgl. Altman, 1990, S. 128.

¹¹⁴ Vgl. <http://www.film-lexikon.de/Melodram> [Stand: 15.09.2013].

¹¹⁵ Vgl. Büttner, 2004, S. 77-78.

¹¹⁶ Vgl. Schmitt, 2004, S. 111.

¹¹⁷ Wulff, 2013, S. 171.

¹¹⁸ Vgl. Gottberg, 2004, S. 102.

¹¹⁹ Ebenda.

¹²⁰ Vgl. Schmitt, 2004, S. 112.

¹²¹ Ebenda.

demnach abhängig von der Wahrnehmung der Rezipienten. Handelt es sich bei einem Anti-Kriegsfilm beispielsweise um „eine Anprangerung von Krieg und Militarismus“¹²², so bedeutet das nicht, dass dies jeder Rezipient auch so wahrnimmt. Auch wird wohl die Beurteilung über einen *gerechten* oder *ungerechten* Krieg, je nach Gesinnung, unterschiedlich ausfallen.¹²³

Diese unterschiedliche Bewertung und Einschätzung ist abhängig von den subjektiven Beurteilungen über moralische Werte und Normen¹²⁴.

Auch wenn der Anti-Kriegsfilm versucht, den Zuschauer in seiner politischen Haltung zum Krieg zu beeinflussen – indem er „eine tiefe moralische Abscheu dem Krieg gegenüber“¹²⁵ erzeugen soll – so ist keinesfalls gesagt, ob dies auch funktioniert¹²⁶.

Bei dem Versuch, die *Absicht* der Aussage zu verdeutlichen, bedienen sich viele Anti-Kriegsfilme den gleichen oder sogar weit brutaleren Darstellungsweisen als der Kriegsfilm selbst.¹²⁷ Doch sieht Büttner nur durch die andersgeartete Absicht eines Anti-Kriegsfilms keine „Alternative“ zum Kriegsfilm, wenn mit diesen ebenso grausamen Stilmitteln gearbeitet wird.¹²⁸ Dem entgegensetzen ist die Überlegung, ob nicht gerade die Filme, die weit entfernt von den Kriegseignissen an der Front spielen, als besonders wirkungsvolle Anti-Kriegsfilme einzuschätzen sind.

Nicht allein die bereits genannten Darstellungsweisen machen es dem Genre schwer, sondern auch die Verfilmung eines eigentlich realhistorischen Ereignisses. Denn dieses wird für die Dramaturgie eines Filmstückes umgeschrieben – und diese Problematik kennen sowohl Kriegs- als auch Anti-Kriegsfilme.¹²⁹ Dabei ist die Vermischung zwischen Fiktion und Realität bedeutend. Und die Art der Aufbereitung kann sich zwischen Kriegs- und Antikriegsfilmen deutlich unterscheiden.¹³⁰

Wegen all der bereits genannten Faktoren, welche die Einschätzung zwischen Kriegs- und Anti-Kriegsfilm beeinflussen, stellt sich Prof. Dr. Wiedemann die Frage, ob nicht auf diese Unterteilung zugunsten der Qualitätsbeurteilung verzichtet werden sollte.¹³¹

¹²² Klein/Stiglegger/Traber, 2006, S. 16.

¹²³ Vgl. Büger, 2004, S. 11-12.

¹²⁴ Vgl. Mikos, 2004, S. 133.

¹²⁵ Schmitt, 2004, S. 111.

¹²⁶ Vgl. Mikos, 2004, S. 139; Gottberg, 2004, S. 106-105.

¹²⁷ Vgl. Gottberg, 2004, S. 103; Mikos, 2004, S. 134; Büttner, 2004, S. 85.

¹²⁸ Vgl. Büttner, 2004, S. 85.

¹²⁹ Vgl. ebenda, S. 81; Mikos, 2004, S. 129-130.

¹³⁰ Vgl. Mikos, 2004, S. 129; Büttner, 2004, S. 81; siehe dazu 4.1.1 Filmgenre: Kriegsfilm.

¹³¹ Wiedemann, Prof. Dr. Dieter: Kriegs- und Antikriegsbilder. Bestimmt die Absicht die Rezeption?, in: „tv diskurs“, Ausgabe 26, herausgegeben von fsf.de (Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen), S. 36-43, online

3.1.4 FILMGENRE: VIETNAMKRIEGSFILM

Nach einer Erschöpfungsphase des Kriegsfilms in den 60er Jahren kehrt nach Beendigung des Vietnamkrieges eine neue erfolgreiche Ära für das Kriegsfilmgenre ein: die sogenannte Kriegsfilm-Phase des „New Hollywood“ und des „Blockbuster-Kinos“.¹³² Die Flexibilität eines Genres macht es attraktiv¹³³, und so bietet auch der *Kriegsfilm* eine Menge von „Ausläufern“ und „Grenzgebieten“¹³⁴. Ein solches Subgenre kann neben dem Anti-Kriegsfilm auch in Form des *Vietnamkriegsfilms* auftreten. Doch „erst gegen Ende der siebziger Jahre wurde der Vietnamkrieg, der bislang eher als Subtext aufgetaucht war, in den USA thematisiert.“¹³⁵

Die markanteste Eigenschaft des neuen Genres *Vietnamkriegsfilm* ist zunächst der realhistorische Hintergrund.¹³⁶

„Für die Filme [...], die den Vietnamkrieg behandeln, spielt der Dschungel eine wichtige Rolle: die Unübersichtlichkeit des Terrains, die Fremdheit der Landschaft und Kultur, die das Vorgehen der Soldaten beeinflusst; die Bedrohung durch den meist unsichtbaren Gegner.“¹³⁷

Nach einer Studie von John Kleinen ist das Genre charakteristisch mit einer stereotypen Darstellung der vietnamesischen Soldaten und Zivilisten zu umschreiben.¹³⁸ Dazu heißt es: „Vietnamese soldiers and civilians are portrayed as cunning, cruel, even sadistic, ambivalent, and irresponsible“¹³⁹. Bei dieser Inszenierung sei gleichgültig, ob es sich um Kriegs- oder Antikriegsfilme handele. Denn obwohl in den Anti-Kriegsfilmen der Versuch besteht, die Vietnamesen objektiv zu zeigen, sei immer von „uns“ oder „unserem“ Krieg gegen „die Anderen“ die Rede. Dabei werde der Feind als „Yellow Peril“ – gelbe Gefahr – stereotypiert¹⁴⁰.

Abschließend soll das folgende Schaubild die Verbindungen der genannten Genretypen besser veranschaulichen. Daraus wird deutlich, dass beispielsweise das Filmgenre

verfügbar unter URL: http://fsf.de/data/hefte/ausgabe/26/wiedemann36_tvd26.pdf [Stand: 14.09.2013]; dazu auch: Bürger, 2003, S. 15-16.

¹³² Klein/Stiglegger/Trager, 2006, S. 24.

¹³³ Hickethier, 2002, S. 64-65, S. 89-90.

¹³⁴ Vgl. Klein/Stiglegger/Trager, 2006, S. 24.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Vgl. Bürger, 2003, S. 18.

¹³⁷ Klein/Stiglegger/Trager, 2006, S. 14.

¹³⁸ Vgl. Kleinen, 2003, S. 433.

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 433, S. 435-436.

Vietnamkriegsfilm sowohl in Bereichen des *Kriegsfilm*s, des *Anti-Kriegsfilm*s, des *Dramas*, als auch in ganz anderen Genres vertreten sein kann. Dies wiederum kann in den unterschiedlichsten Gewichtungen und Schwerpunkten geschehen.

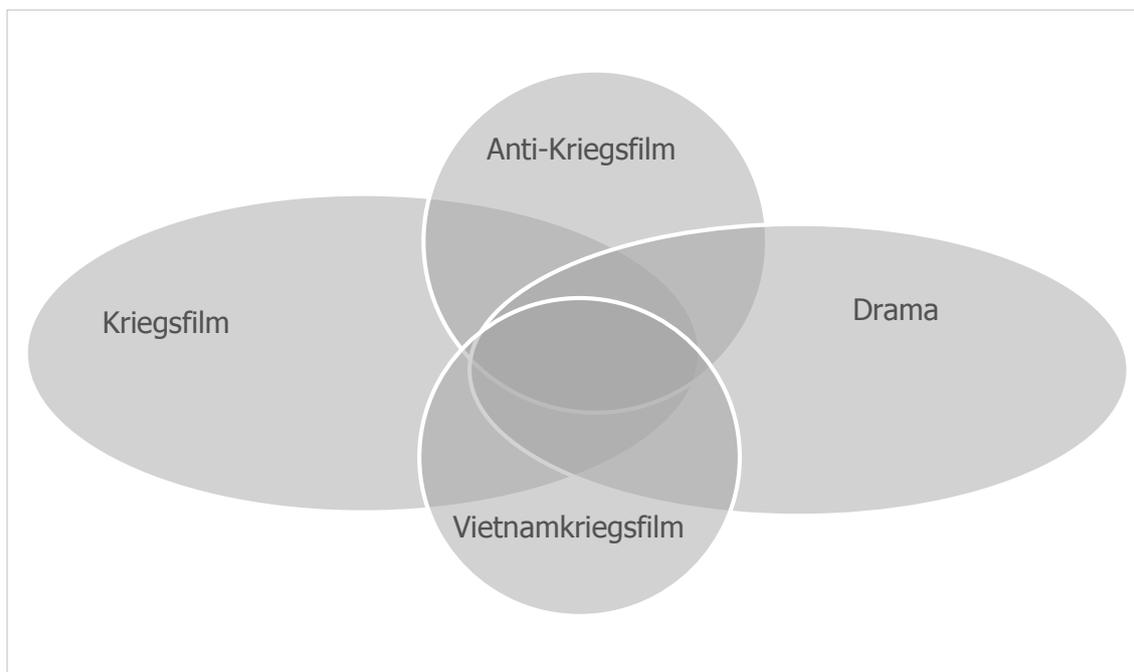


Abbildung 1: Genretypen und ihre Beziehung zu anderen Genres

3.2 PHASEN DES VIETNAMKRIEGS IM FILM

Es gibt eine Ansammlung von mehr als 400 Filmen, die den Vietnamkrieg behandeln.¹⁴¹ Mit unterschiedlichen Stilmitteln und Genres ist die Historie auf- und verarbeitet worden. Im Zuge der Euphorie über den Kriegseintritt in Vietnam produzierte John Wayne den wohl ersten und euphorischsten Kriegsfilm über Vietnam. *DIE GRÜNEN TEUFEL*¹⁴² ist eine filmische Inszenierung, bei der das propagandistische Gedankengut nur schwer zu vertuschen ist. Der damalige US-Präsident Johnson und auch das Militär unterstützten die Produktion des Filmes.¹⁴³ Eine Zusammenarbeit wurde auf Nachfrage beim Pentagon jedoch abgestritten.¹⁴⁴ Der Film war der Versuch Waynes, den Kriegsgegnern und kritischen *Blumenkindern* etwas entgegenzusetzen.¹⁴⁵

¹⁴¹ Vgl. Paul, 2003, S. 48.

¹⁴² R: Ray Kellogg, John Wayne: The Green Berets, USA, 1968.

¹⁴³ Vgl. Bürger, 2003, S. 44.

¹⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 36.

¹⁴⁵ Vgl. Dokumentationsfilm: Die Wahrheit über den Vietnamkrieg – Daniel Ellsberg und die Pentagon Papiere, 2002; Klein/Stiglegger/Traber, 2006, S. 23.

Während des eigentlichen Vietnamkrieges wurde dieser weniger in Kriegsfilmern, sondern in anderen Genregattungen behandelt. Die Ereignisse schienen noch zu aktuell gewesen zu sein, um mit den Genreeigenschaften eines *brutalen* Kriegsfilms aufgearbeitet zu werden. So kann beispielsweise eine eindeutige Parallele zwischen dem Western *LITTLE BIG MAN*¹⁴⁶ und den historischen Geschehnissen des Vietnamkrieges hergestellt werden. Der Film nutzte im Grunde den geschichtlichen und filmgestalterischen Hintergrund des Western, um auf das politische- und militärische Desaster des Vietnamkrieges aufmerksam zu machen. So schrieb der französische Theoretiker Ignacio Ramonet: „Der Bezug zu dem Massaker, das amerikanische Soldaten im vietnamesischen Dorf My Lai anrichten, springt geradezu in die Augen.“¹⁴⁷ Nach Beendigung des Krieges folgten erst eine Phase der Verdrängung und dann ein regelrechter Boom von Kriegsfilmern, die den Vietnamkrieg als thematische Grundlage nutzten. Bei diesen Filmern stehen die Ereignisse des Vietnamkrieges im Zentrum des Geschehens, so dass sie eindeutig als *Vietnamkriegsfilme* eingeordnet werden können. Von Reinecke sind bis Mitte der 90er Jahre drei Perioden der filmischen Aufbereitung herausgearbeitet worden:¹⁴⁸

- Die Phase der Tabuisierung bis 1975
- Die Phase des problematisch, zerrissenen Helden bis 1979/80
- Die Phase des wiederkehrenden Patriotismus ab 1982

Diese Einteilung stellt laut Reinecke jedoch lediglich eine Tendenz mit Vermischungen und offenen Grenzen dar.

Die ersten Filme werden als „Heimkehrerfilme“¹⁴⁹ bezeichnet. US-Spielfilme thematisierten die Vorkommnisse zunächst verhalten und rollen das Thema „vom Ende her auf“¹⁵⁰. Es lässt sich hier die Vermutung äußern, dass der eigentliche Krieg und die damit verbundenen Problematiken wegen ihrer Aktualität erst einmal in den Hintergrund rückten. Das Augenmerk wurde daher verstärkt auf die heimkehrenden Soldaten und die Familien gelegt und die Opfer Vietnams hingegen ausgeblendet.¹⁵¹ Der Film *COMING HOME – SIE KEHREN HEIM*¹⁵² fasst die erste Phase zusammen und

¹⁴⁶ R: Arthur Penn: *Little Big Man*, USA, 1970.

¹⁴⁷ Ramonet, 2000, S. 146.

¹⁴⁸ Vgl. Reinecke, 1993, S. 7, 27.

¹⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 27-34.

¹⁵⁰ Bürger, 2003, S. 53.

¹⁵¹ Vgl. Bürger, 2007, S. 139; Bürger 2003, S. 60.

¹⁵² R: Hal Ashby: *Coming Home*, USA, 1978.

ist ein filmisches Beispiel für die Rückkehr und „die seelischen Verwundungen der Veteranen“.¹⁵³

Mit APOCALYPSE NOW¹⁵⁴ startete Coppola den Versuch, das „wahre“ Vietnam zu zeigen.¹⁵⁵ Coppolas Film gehört zu den berühmtesten Verfilmungen über Vietnam, in denen der Krieg auf „eher unbequeme“¹⁵⁶ Weise für das Militär und die US-Regierung dargestellt wird. Der Film kann auch als Kunstfilm bezeichnet werden, der die Reise des Captain Willards durch den Krieg in Vietnam auf der Suche nach sich selbst zeigt.¹⁵⁷

Bald darauf folgte das „Hollywood-Actionkino“¹⁵⁸ mit Filmen wie RAMBO¹⁵⁹. Vor allem der Aspekt, dass die Zuschauer Bilder eigentlicher Kampfhandlungen nicht mehr nur positiv wahrnahmen,¹⁶⁰ hatte zur Folge, dass der Schwerpunkt der Filme neu gelegt werden musste. So spielte sich die „Action“ beispielsweise in RAMBO nicht mehr an der Front, sondern in Form des dargestellten Kriegsveteranen ab. Auf diese Weise wurde versucht, das negativ behaftete Bild der Veteranen wieder in das eines Helden umzuwandeln.¹⁶¹

Mit der Darstellung der US-Truppen entwickelte sich das Genre weiter. Vietnamfilme wie PLATOON¹⁶² und FULL METAL JACKET¹⁶³ versuchten auf dokumentarische Art ihre Geschichte zu inszenieren. Dennoch wurden von beiden ganz unterschiedliche Charaktere und Geschichten genutzt, um den Krieg zu schildern. Dabei setzte PLATOON auf die ungeschönte Inszenierung der Probleme an der Front. PLATOON zeigt Drogenexzesse der Soldaten, aufkommende Rivalitäten zwischen den Soldaten und befehlshabenden Offizieren sowie der Moralverlust der Soldaten, und Szenen, wie sich die Militärangehörigen an vietnamesischen Zivilisten vergehen.

WIR WAREN HELDEN liegt mit seiner Produktion im Jahre 2001 weit ab von dem eigentlichen *Filmschwall* über Vietnam. Die Ära des Vietnamfilms wurde bis dahin bereits für beendet erklärt.¹⁶⁴ Doch mit einem neuen Schwall populärer Hollywood-

¹⁵³ Bürger, 2003, S. 57.

¹⁵⁴ R: Franzis Ford Coppola: Appocalypse Now, USA, 1979.

¹⁵⁵ Vgl. Klein/Stiglegger/Traber, 2006, S. 24.

¹⁵⁶ Bürger, 2007, S. 36.

¹⁵⁷ Vgl. Reinecke, 1993, S. 35-45.

¹⁵⁸ Vgl. Klein/Stiglegger/Traber, 2006, S. 25.

¹⁵⁹ R: Ted Kotcheff: First Blood, USA, 1982.

¹⁶⁰ Vgl. Bürger, 2007, S. 47.

¹⁶¹ Vgl. Bürger, 2003, S. 55.

¹⁶² R: Oliver Stone: Platoon, UK/USA, 1986.

¹⁶³ R: Stanlyey Kubrick: Full Metal Jacket, GB, 1987.

¹⁶⁴ Vgl. Paul, 2003, S. 54.

Produktionen, die sich dem Genre des Kriegsfilms bedienten, wurde auch WIR WAREN HELDEN produziert. Er behandelt auf ähnliche und doch ganz unterschiedliche Weise wie PLATOON die Erfahrungen einer Truppe an der Front. Dabei soll auch WIR WAREN HELDEN möglichst *authentisch* wirken und bedient sich einer, an Dokumentationen erinnernde, Inszenierung des Krieges. Damit kopiert er die naturalistische Darstellungsweise der Geschehnisse, die bereits von Spielbergs zuvor erscheinendem Film DER SOLDAT JAMES RYAN genutzt wurde.¹⁶⁵ Wallace, bzw. sein Kameramann Dean Semler (siehe Kap. 6.2) adaptierte die Nutzung der Handkamera um ebenfalls eine besonders echtheitsgetreue Wiedergabe zu erreichen. Diese Art der Darstellung war neben der *künstlerischen* Inszenierung wohl auch den technischen Möglichkeiten Ende des 20. Jahrhunderts geschuldet, so dass nach „großer visueller Attraktivität“¹⁶⁶ gestrebt wurde.

3.3 DAS FILMGENRE VON WIR WAREN HELDEN

Mit den neu gewonnen Erkenntnissen soll nun der Film WIR WAREN HELDEN näher betrachtet werden. Unschwer zu erkennen ist die Thematisierung eines Krieges. Die oben genannten Charaktereigenschaften sind gegeben, wonach deutlich von einem Kriegsfilm gesprochen werden kann. Dieses „fixierte“¹⁶⁷ Genre bezieht sich in Wallace' Film auf die historischen Ereignisse des Vietnamkriegs.

Wirft man einen kurzen Blick auf online-Filmportale, so erscheinen völlig verschiedene Genrebezeichnungen.¹⁶⁸ Da sich diese Arbeit auf die deutschsprachige DVD-Fassung bezieht und dort von einem „Kriegs-Drama“¹⁶⁹ die Rede ist, soll diese Genrezugehörigkeit folgend geprüft werden.

Sehr wohl verzichtet Wallace nicht auf die Thematisierung der Frauen und Familien, dennoch spielen beide eine untergeordnete Rolle. In WIR WAREN HELDEN werden solche Gefühlsebenen beispielsweise durch die Trennung vor der Abreise nach Vietnam¹⁷⁰, oder auch bei Übergabe der Telegramme dargestellt¹⁷¹.

¹⁶⁵ Vgl. Paul, 2003, S. 56-60.

¹⁶⁶ Mikos, 2004, S. 130.

¹⁶⁷ Vgl. Hickethier, 2002, S. 73.

¹⁶⁸ U.a. History, War, Drama, Action, Kriegsfilm, Anti-Kriegsfilm.

¹⁶⁹ DVD – Wir waren Helden (USA 2002), Limited Edition von 2003, deutschsprachige Fassung.

¹⁷⁰ Vgl. Sequenz-Nr. 49-61.

¹⁷¹ Vgl. Sequenz-Nr. 131-138.

Betrachtet man das nachfolgende Schaubild, so wird deutlich, dass die tragischen Schicksale dennoch nicht im Mittelpunkt des Films stehen. Sie werden vielmehr zum Zwecke der Emotionalisierung eingearbeitet.

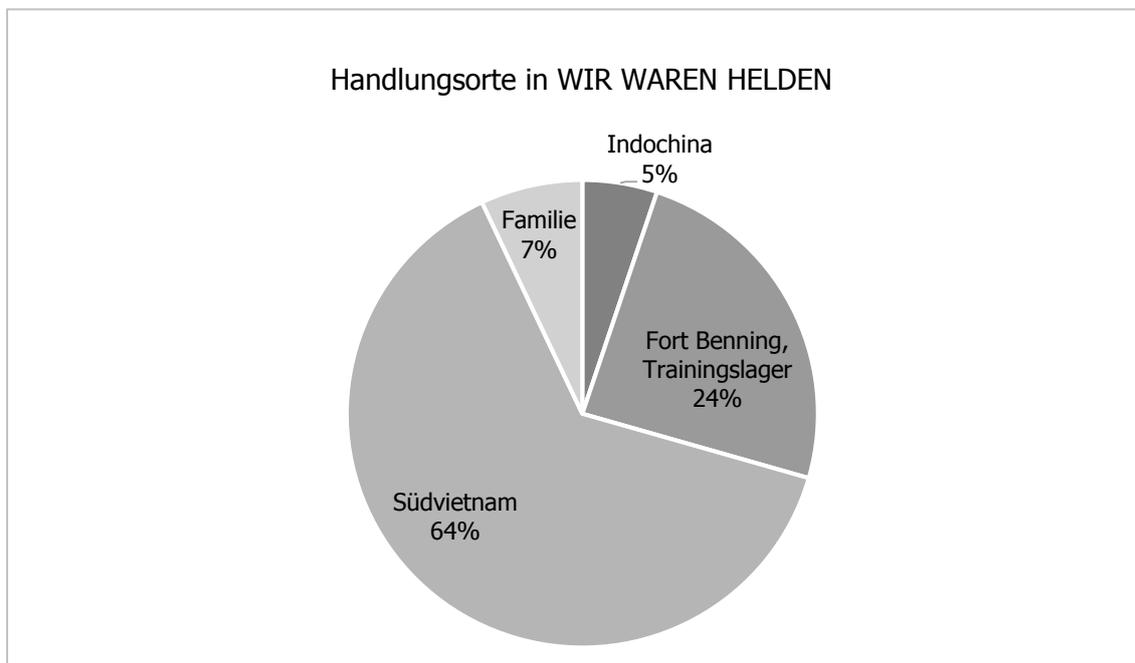


Abbildung 2: Handlungsorte in WIR WAREN HELDEN¹⁷²

Hier kann daher auch ein absichtlich geschaffener Genremix unterstellt werden, der sich aus der Erhöhung wirtschaftlichen Profits ergibt. Da mit Hilfe dieser „unscharfen“ Bezeichnung eine größere Zielgruppe erreicht werden kann.¹⁷³ Mit der Benennung als „Kriegs-Drama“¹⁷⁴ wird damit eine Vermischung zwischen dem eher männlich geprägten Genre *Kriegsfilm* und der eher weiblich eingeordneten Zuschauergruppe von *Dramen* erreicht.¹⁷⁵

Auch wenn der Film WIR WAREN HELDEN erst lange nach Beendigung des Vietnamkrieges produziert wurde, so kann er dennoch zu der Genregruppe Vietnamkriegsfilm gezählt werden. Er scheint jedoch das Ende der Ära seines Genres darzustellen.

¹⁷² Angaben sind dem Sequenzprotokoll der vorliegenden Arbeit entnommen worden.

¹⁷³ Vergleichend dazu: Büttner, 2004, S. 77-78;

¹⁷⁴ DVD-Cover, dt. limitierte Edition, 2003.

¹⁷⁵ Vgl. Altman, 1990, S. 128.

3.3.1 WIR WAREN HELDEN – EIN ANTI-KRIEGSFILM?

Die Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm kann, wie bereits erläutert, durchaus subjektiv beurteilt werden (siehe Kap. 3.1.3). Vergleichend zur Beurteilung können vorangegangene Filme über Vietnam hinzugezogen werden. APPOCALYPSE NOW, PLATOON oder auch FULL METAL JACEKT werden, wenn auch diskutiert, eher in die Gattung des Anti-Kriegsfilmes eingeordnet.¹⁷⁶ Bei diesen Filmen spielen die Anprangerung des Krieges, die Infragestellung des Kriegszweckes oder aber die Thematisierung struktureller Probleme innerhalb der Armee (Drogen, Hierarchien etc.) durchaus eine Rolle.

Diese, für einen Anti-Kriegsfilm durchaus spezifischen Merkmale, werden in Wallace' Film WIR WAREN HELDEN jedoch gänzlich ausgeblendet. Die Absicht des Filmes ist vielmehr die Erzeugung von Mitgefühl für die Soldaten und ihre Familien. Die Aussage des Filmes lautet nach Aussage des realen Lt. Gen. Harold Moore: „Hasst den Krieg, aber liebt die amerikanischen Soldaten“.¹⁷⁷

Der gesamte Diskurs über den Vietnamkrieg, oder mögliche Kritik gegenüber dem amerikanischen Soldaten, wird ausgeblendet. Dem Zuschauer wird vielmehr der Eindruck vermittelt, als seien das Soldatenleben und der Kampf an der Front etwas *Ehrenwertes* und *Heldenhaftes*. Welche Rolle dabei womöglich die Co-Finanzierung durch das US-Militär gespielt hat, wird im Kapitel 3.4 diskutiert.

3.3.2 ANWENDUNGSBEISPIEL FÜR DAS GENRE VIETNAMKRIEGSFILM?

Da WIR WAREN HELDEN das filmgeschichtliche Kapitel über den Vietnamkrieg vorerst abschließt, kann die Überlegung versucht werden, ob es sich bei dem Film von Wallace um eine beispielhafte Darstellung handelt, welches das gesamte Genre in einem Film vereint. Ein solches Anwendungsbeispiel wäre dem Duden zufolge, ein „Beispiel, das die Anwendung eines Verfahrens, einer Theorie o. Ä. demonstriert“,¹⁷⁸ hier bezogen auf den Vietnamkriegsfilm.

Betrachtet man die bereits genannten Filme über Vietnam im Vergleich, so lassen sich in WIR WAREN HELDEN keinesfalls alle zuvor genutzten Elemente zusammenfassen.

¹⁷⁶ Dazu: Büttner, 2004; Bürger, 2003; Klein/Stiglegger/Träger, 2006.

¹⁷⁷ Hal Moore – Interview, Making-Of Dokumentation.

¹⁷⁸ Duden online: <http://www.duden.de/anwendungsbeispiel> [Stand: 17.09.2013].

Dennoch ist durchaus eine *beispielhafte* Darstellung und Einzigartigkeit der medialen und filmischen Inszenierung des Vietnamkrieges zu erkennen. Denn der Film ist der Versuch auf scheinbar objektive Weise, die realhistorischen Ereignisse wahrheitsgetreu wiederzugeben und jedoch alles Negative auszublenden. Der Film soll nach Angaben des Regisseurs eine „realitätstreue“¹⁷⁹ Verfilmung der Kriegseignisse sein und richtet sich dabei nach der *wahrheitsgetreuen* Umsetzung des historischen Buches von Lt. Gen. Harold Moore und Joseph Galloway. Doch beschreiben das Buch und auch der Film nur einen Bruchteil des Kriegs und können daher keinesfalls als Gesamtdarstellung des Vietnamkrieges aufgefasst werden. WIR WAREN HELDEN ist daher eher ein Anwendungsbeispiel dafür, das Image eines verlorenen Krieges für die Amerikaner dennoch im positiven und heroischen Licht darzustellen, indem alles Negative ausgeblendet wird.

3.4 KRIEGSFILME ZWISCHEN PENTAGON UND HOLLYWOOD

Dass das US-Militär Hollywood-Produktionen unterstützt, ist kein Geheimnis. Die Richtlinien für eine finanzielle Unterstützung, sowie das Antragsformular sind öffentlich bei der US-Army zugänglich.¹⁸⁰ Auch ist diese Zusammenarbeit bzw. direkte Einflussnahme auf die Produktionen geschichtlich bis in den Krimkrieg¹⁸¹ zurück nachweisbar. Mit der Einführung der ersten Militärzensur am 25. Februar 1856, welche ein Bericht des Kriegsreporters William Howard Russel ins Rollen brachte, wurde der erste Eingriff offiziell.

Wird das Militär am Ende eines Filmabspans genannt, so sei hiermit der erste Hinweis gegeben, um die neutrale Darstellung anzuzweifeln.

„Unbequeme Inhalte wie Kriegsverbrechen oder Missstände auf Seiten der USA, Kritik an den Atombombenabwürfen oder Missstände innerhalb der Armee werden abgelehnt oder zensiert“¹⁸²

An dieser Stelle fehlen jedoch Erkenntnisse über die Ausmaße des Einflusses. Inwieweit das Militär daher auf die Drehbücher einwirkt und in welche Höhe die finanziellen

¹⁷⁹ Vgl. Concorde Filmverleih, Presseheft zu Wir waren Helden, S. 8.

¹⁸⁰ Vgl. <http://www.airforcehollywood.af.mil/> [Stand: 13.09.2013].

¹⁸¹ Der Krimkrieg (1853-1856) von Frankreich, Osmanisches Reich, Vereinigtes Königreich und Königreich Sardinien gegen Russland. Begann als zehnter russisch-türkischer Krieg.

¹⁸² Bürger, 2007, S. 43; Vergleichend nach Robb, David L.: Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies. New York, 2004.

Unterstützungsleistungen ausfallen, ist oftmals nicht bekannt. Als Grund für die Einflussnahme wird „ein Höchstmaß an Authentizität“ genannt, wobei das Drehbuch umgeschrieben wird, bis „das gewünschte Militär-Image erzielt“ ist.¹⁸³

„Im Gegenzug erhalten die Filmemacher gegen geringe Nutzungsgebühren offene Kasernentore, Panzer, Flugzeuge, Ausrüstungsgegenstände und Militärpersonal. Die Kosten der Dreharbeiten auf einem Flugzeugträger wären selbst für Produktionen der Superlative unerschwinglich.“¹⁸⁴

Die Zusammenarbeit zwischen Filmproduktionen und dem Pentagon sei schon lange kein Geheimnis mehr und lasse sich laut dem Publizisten Peter Bürger belegen. Dies sei in Form von „Filmförderungen, u.a. bei Filmen wie ‚TOPGUN‘¹⁸⁵ und ‚AN OFFICER AND A GENTLEMAN‘¹⁸⁶ und der politischen Vorbereitung auf den Golfkrieg 1991“¹⁸⁷ nachweisbar.

Ob auch WIR WAREN HELDEN in Vorbereitung auf den Irakkrieg 2003 Einfluss auf die Zuschauer nehmen sollte, kann nur spekuliert werden. Denn nach Bürger bestehe ein Zusammenhang zwischen einer auffällig hohen Anzahl von amerikanischen Kriegsfilm-Produktionen, die fast zeitgleich zum „Antiterrorkampf“ in den Kinos anliefen.¹⁸⁸ Dazu gehört auch Wallace' Film von 2001, der „durchweg mit Militärunterstützung realisiert“¹⁸⁹ worden ist und durch die verschobene Film Premiere „erst ‚nach‘ Beginn der Afghanistan Bombardierungen“¹⁹⁰ am 01. März 2002 in den US-Kinos anlief.

Die Zusammenarbeit zwischen dem US-Pentagon, bzw. dem US-Militär und der Produktion von WIR WAREN HELDEN ist nachweisbar¹⁹¹, nicht aber die Höhe der finanziellen Unterstützung. Trotz, oder gerade wegen dieser Zusammenarbeit, wird seitens der Produzenten versucht, den Film in die Reihe des „kritischen Vietnam-Kriegskinos“¹⁹² einzugliedern, obwohl eher ein unkritisches und „zeitloses Heldenideal“¹⁹³ gezeigt wird.

¹⁸³ Vgl. Bürger, 2007, S. 32-33; S. 43.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 43.

¹⁸⁵ R: Tony Scott: Top Gun (Top Gun – Sie fürchten weder Tod noch Teufel), USA, 1986.

¹⁸⁶ R: Taylor Hackford: An Officer and a Gentleman (Ein Offizier und Gentleman), USA, 1982.

¹⁸⁷ Bürger, 2007, S. 37 [Hervorhebungen im Orig.].

¹⁸⁸ Bürger, 2007, S. 41; sowie vgl. Klein/Stiglegger/Trager, 2006, S. 20-21;

¹⁸⁹ Bürger, 2007, S. 41, S. 39-40.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 41.

¹⁹¹ Vgl. ebenda, S. 39-40; siehe dazu auch: Abspann, Sequenz-Nr. 232, sowie: Kap. 1.2.3.

¹⁹² Bürger, 2007, S. 40.

¹⁹³ Ebenda, S. 39.

ZWEITER TEIL

Der zweite Bereich der Arbeit widmet sich nun der eigentlichen Filmanalyse. Dazu ist ein Blick auf die Filmdefinition nicht unbedeutend. Vereinfacht gesagt ist ein Film eine Aneinanderreihung kinematographischer Bilder¹⁹⁴ oder eine „Abfolge von bewegten Bildern, Szenen [und] Handlungsabläufen“¹⁹⁵.

Filmwissenschaftler Mikos betrachtet einen Film darüber hinaus als ‚Kommunikationsmedium‘, welches mit dem Publikum in kommunikative Verbindung treten will.¹⁹⁶ Die bewegten Bilder werden genutzt, um den Zuschauern bestimmte Bedeutungen zu vermitteln. Damit sind Filme weitaus mehr, als eine bloße Aneinanderreihung von Bildern.

Mithilfe der Filmanalyse sollen die Gestaltungsmittel, mit denen die Bedeutung konstruiert wird, sowie die Bedeutungen selbst, herausgearbeitet werden.¹⁹⁷ Bei der abschließenden Interpretation und Wahrnehmung der Filminhalte und seinen Bedeutungen, spielen auch immer die subjektiven Lebenswelten¹⁹⁸ der Rezipienten eine Rolle und sind daher oft unterschiedlich. Auch ist das Erkenntnisinteresse – der Betrachtungswinkel und die gewählte Fragestellung – bestimmend für den Schwerpunkt der Analyse und damit entscheidend für den Ausgang der Interpretation. So unterscheidet man verschiedene Formen der Filmanalyse¹⁹⁹:

- Die strukturalistische Filminterpretation
Die systematische Analyse von Aufbau und Inhalt des Films stellt hier die Interpretationsmethode dar. Dabei werden die Handlung, die Figuren, die Stilmittel und die Werte und Normen des Films näher untersucht.
- Die Biografische Filminterpretation
Mithilfe der Biografie des Regisseurs soll ein besseres Verständnis für den Film erreicht werden.
- Die literarische oder filmhistorische Filminterpretation
Im Hinblick auf die literarische oder filmhistorische Tradition wird das Verständnis für den Film herausgearbeitet.

¹⁹⁴ Vgl. Hickethier, 2007, S. 39-41.

¹⁹⁵ Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Film> [Stand: 17.09.2013].

¹⁹⁶ Vgl. Mikos, 2003, S. 12.

¹⁹⁷ Vgl. Faulstich, 1995, S. 11.

¹⁹⁸ Soziale u. kulturelle Kontexte der Rezipienten nehmen Einfluss auf die Wahrnehmung; dazu: Mikos, 2003, S. 27-33.

¹⁹⁹ Vgl. Faulstich, 1995, S. 16-29; S. 30-44; S. 45-55; S. 56-66; S. 67-77; S. 78-89.

- Die soziologische Filminterpretation
Die Betrachtung des gesellschaftlichen Umfelds und des realhistorischen Kontextes der Gesellschaft soll ein besseres Verständnis für den Film ermöglichen.
- Die psychologische Filminterpretation
Das unterbewusste Wahrnehmen in Einbeziehung der persönlichen Psyche des Zuschauers stellt die Grundlage der Analyse dar.
- Die genrespezifische Filminterpretation
Die Interpretation erfolgt auf Grundlage der ‚Konventionen‘ der Genregruppe des einzelnen Films.

Für die Analyse von WIR WAREN HELDEN erscheint die erste genannte Form der Filmanalyse geeignet. Mit Hilfe der strukturalistischen Filminterpretation soll die zentrale Fragestellung der Arbeit beantwortet werden. Dabei wird die folgende Frage verfolgt: Welcher *Inhalt* wird mit welchen *Gestaltungsmitteln* und mit welcher *Wirkung* auf den Betrachter vermittelt? Auch soll die Filmanalyse einen Eindruck der späten medialen und filmischen Sinnbildung in der Folge des amerikanischen Vietnamkriegs beschreiben. Bei der strukturalistischen Analyse werden die einzelnen Bauformen des Films zunächst getrennt und untersucht, um schlussendlich wieder zu einem einheitlichen und gemeinsamen System zusammengeführt zu werden.²⁰⁰

Voraussetzung einer strukturalistischen Filmanalyse²⁰¹ ist das – für diese Arbeit erstellte – Sequenzprotokoll²⁰², welches ebenso für entsprechende Verweise verwendet wird.

Da diese Verweise und Belege weitestgehend auf dem Sequenzprotokoll beruhen, kann der Interpretation vorgeworfen werden, dass diese „willkürlich und unbewiesen“²⁰³ bliebe – daher wird die strukturalistische Filmanalyse nicht als Methode zur Filminterpretation angesehen, sondern vielmehr als grundlegendes Instrument, mit Hilfe dessen die Filminterpretation im Anschluss erfolgen kann.²⁰⁴

Nach den Vorgaben von Faulstich werden nun die verschiedenen Bereiche des Films nacheinander aufgezeigt und analysiert. Beginnend mit der eigentlichen Filmhandlung, dem Thema des Films, wird im ersten Bereich die Struktur der Handlung herausgearbeitet. Folgend widmet sich die Analyse den Figuren, welche die eigentliche

²⁰⁰ Vgl. Faulstich, 1995, S. 28.

²⁰¹ Vgl. ebenda, S. 16.

²⁰² Siehe Anlage, S. 106.

²⁰³ Faulstich, 1995, S. 28.

²⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 28-29.

Filmhandlung tragen. Auf Grundlage der darin aufgezeigten Darstellungsweise kann im Folgenden die Filmgestaltung besser betrachtet werden. Dazu werden die musikalische und kinematografische Gestaltung betrachtet, sowie die Montage beider Elemente. Das Herausarbeiten der aufgezeigten und filmisch dargestellten Normen, Werte und Ideologien stellt den vorletzten Teil der Analyse dar, die mit dem Aufzeigen ausgewählter Bilder und Symboliken endet. All diese Dimensionen müssen zum Teil allein, aber auch immer im Hinblick auf die jeweils anderen Dimensionen betrachtet werden. Da ein Film immer ein Zusammenspiel all der genannten Aspekte ist, muss er am Ende auch wieder ganzheitlich betrachtet werden.²⁰⁵

Auch werden eingeführte Verweise zu der bereits erarbeiteten Genretheorie eine Verbindung zu der filmgeschichtlichen- und realhistorischen Kontextualisierung ermöglichen.

²⁰⁵ Vgl. Faulstich, 1995, S. 26-29.

4 HANDLUNGSANALYSE

Die Methode der strukturalistischen Filmanalyse nach Faulstich gliedert sich in vier zu behandelnde Gruppen. Die erste dieser Gruppen beschäftigt sich mit der Analyse der Filmhandlung. Mit Hilfe der Handlungsbetrachtung sollen Höhepunkte des Films aufgezeigt und Muster erkannt werden.²⁰⁶

Die Handlung von WIR WAREN HELDEN verläuft durchweg chronologisch und linear. Die einfache und klare Narration des Films entspricht der Erzählkomposition des populären Films. Dieser will ein breites Publikum ansprechen und ‚emotional‘ bewegen. Wie die meisten populären Filme, bedient sich auch WIR WAREN HELDEN einer einfachen Struktur und „der linearen Abfolge von drei Handlungsteilen: Exposition, Konfrontation und Auflösung“.²⁰⁷ Betrachtet man die Handlungsabfolge von WIR WAREN HELDEN, so lässt sich die klassische dramaturgische Form der ‚Drei-Akte-Struktur‘ erkennen.²⁰⁸

Im Allgemeinen können noch weitere Merkmale genannt werden: So wird eine Handlung häufig mit einer Vorgeschichte, der so genannten ‚Backstory‘²⁰⁹ eingeführt. Diese kann der Charakterisierung einzelner Personen dienen und beispielsweise der eigentlichen Filmhandlung vorangegangene Ereignisse darstellen.

Die Übergänge zwischen den Einzelnen Akten werden von so genannten ‚Plot Points‘²¹⁰ eingeleitet und werden als Wendepunkt und Übergang für die darauffolgende Handlung angesehen.²¹¹ Mit dem so genannten ‚Kiss-off‘²¹², den letzten Bildern, endet der Film. Bei diesen kann sich der Zuschauer erholen und möglicherweise am *Happy-End* erfreuen. Die nachfolgende Darstellung veranschaulicht die nach Field herausgearbeitete Struktur in Bezug zu WIR WAREN HELDEN.²¹³

²⁰⁶ Vgl. Faulstich, 1995, S. 17-18.

²⁰⁷ Bohrmann/Veith/Zöller, 2007, S. 10.

²⁰⁸ dazu auch: Field, Syd: Das Drehbuch, in: Mayer, Andreas/Witte, Gunther/Henke, Gebhard u.a.: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis, München, 2001, S. 11-120; Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch, 10. Aufl., Frankfurt am Main, 2000.

²⁰⁹ Bohrmann, 2007, S. 15-16; Backstory, siehe: Sequenz-Nr. 2-10.

²¹⁰ Ebenda, S. 16; Plot-Point 1, siehe: Sequenz-Nr. 46-50; Plot-Point 2, siehe: Sequenz-Nr. 157-161.

²¹¹ Vgl. ebenda, S. 16-17.

²¹² Ebenda, S. 17; Kiss-off, siehe: Sequenz-Nr. 220-230.

²¹³ Darstellung wurde von der Autorin erstellt, nach der erarbeiteten Struktur von Field, in: Bohrmann, 2007, S. 18.

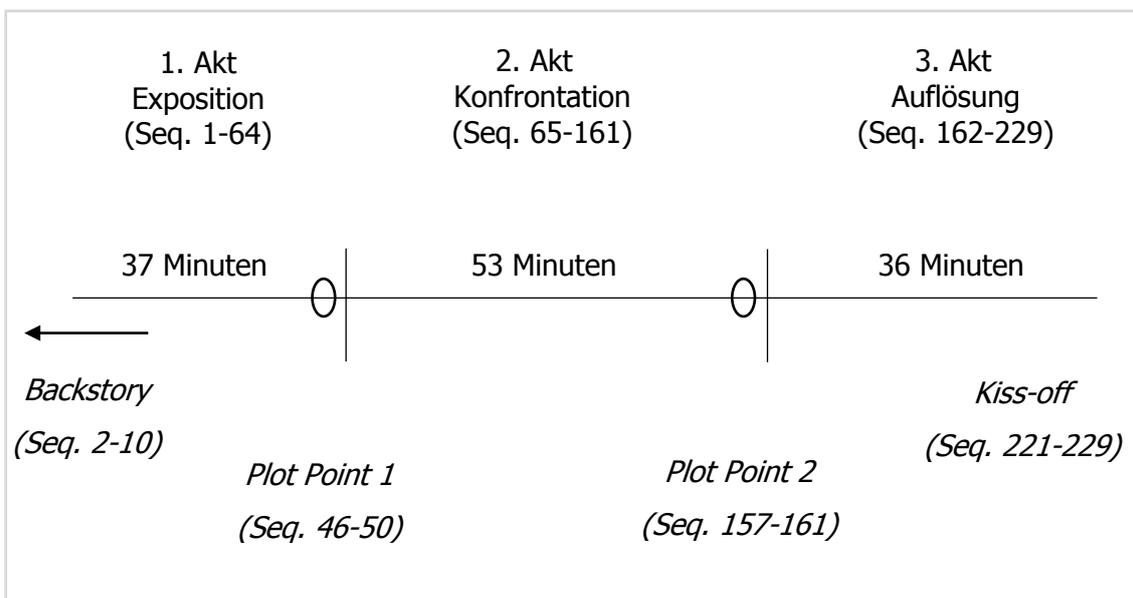


Abbildung 3: Drei-Akte-Struktur von WIR WAREN HELDEN

4.1 EXPOSITION

WIR WAREN HELDEN beginnt mit der einleitenden Off-Stimme von Joseph Galloway, der die Absicht des Films – die Widmung in Gedenken an die Gefallenden – ausspricht.²¹⁴ WIR WAREN HELDEN zählt daher nach Borhmann/Grandl zu der Gruppe „Kriegsfilm als ‚Denkmal‘“²¹⁵, in denen an die Toten und die Kriegereignisse erinnert wird.

Gemeinsam mit der einleitenden Off-Stimme öffnet der Film mit der Visualisierung der ‚Backstory‘. Die Rückblende in das Ende des Indochina Kriegs im Jahre 1954 zeigt die Vorgeschichte zu den filmischen Ereignissen und stellt einen möglichen Beginn des Vietnamkrieges dar.²¹⁶ So heißt es: „Um die Geschichte zu erzählen, muss ich am Anfang beginnen. Doch wo fängt sie an? Vielleicht im Juni 1954.“²¹⁷

Die Backstory zeigt einen Zug der französischen Armee, welcher durch das Hochland des damaligen Indochinas streift. Während einer kurzen Rast stürmt eine übermächtige Armee von Viet Minh Soldaten auf die Franzosen zu. Sie werden u.a. von dem damaligen Leutnant Nguyen Huu An überwältigt, der den französischen Leutnant

²¹⁴ Vgl. Sequenz-Nr. 2.

²¹⁵ Borhmann/Grandl, 2007, S. 82.

²¹⁶ Backstory: Sequenz-Nr. 2-10.

²¹⁷ Sequenz-Nr. 2-3.

rücklings mit einem Bajonett aufspießt. Die Backstory endet mit An's Befehl die Überlebenden zu töten.²¹⁸ Die als Vorgeschichte präsentierte Schlacht in Indochina wird mehrmals im Laufe des Films aufgegriffen.²¹⁹ Die Verweise auf die Vorgeschichte werden als so genannte ‚Backstorywounds‘²²⁰ bezeichnet und die Häufigkeit mit der sie auftreten, unterstreicht die Bedeutung des Geschehens für den weiteren Filmverlauf. Die dargestellte Vorgeschichte von WIR WAREN HELDEN dient u.a. der Charakterisierung der Nordvietnamesischen Armee und des Lt. Col. Nguyen Huu An.²²¹ Die bereits genannte Backstory ausgenommen, beginnt die Filmhandlung entsprechend der klassischen Drei-Akte-Struktur mit der Exposition.²²² Die ersten 37 Minuten des Films beschäftigen sich neben der Vorgeschichte mit der Vorstellung der Personen und der Einleitung in die Filmhandlung. So wird in dem ersten Akt das *Problem* vorgestellt: Der Krieg in Vietnam bereitet den USA wegen der unübersichtlichen Landschaft Schwierigkeiten. Als Lösungsversuch soll eine neue Luftkampftechnik erprobt werden, die unter der Leitung von Harold Moore angeführt wird.²²³ Folgend wird der genannte „Hal“ Moore als Protagonist vorgestellt und in die Filmhandlung eingeführt.²²⁴ Die Darstellungen der Lebenssituation sowie Ort und Zeit der Handlung sind ebenso elementare Bestandteile der Exposition.²²⁵

Der erste Plot-Point und Wendepunkt am Ende des ersten Aktes, dient der Einleitung des zweiten Aktes. Mit der Verkündung Johnsons, weitere Truppen nach Vietnam zu entsenden, beginnen die Phase des Abschieds und das Ende des ersten Aktes.²²⁶ Dieser Plot Point wird durch die beiläufige Information von General Kinnard verstärkt, mit der Moore über die Schwächung seines Bataillons in Kenntnis gesetzt wird, sowie der Neubenennung seiner Einheit in das 1. Bataillon der 7. Kavallerie²²⁷ (siehe dazu Kap. 7.2). Nach diesen Schreckensnachrichten endet der Erste Akt mit einer Rede Moores an seine Soldaten, in denen er ihnen das Versprechen gibt, sie nicht

²¹⁸ Vgl. Sequenz-Nr. 9-10.

²¹⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 13, 19, 45, 54, 94, 152, 160, 200, 206.

²²⁰ Erinnerungen an die Backstory, die im Laufe des Films erneut zur Sprache kommen und in Beziehung mit den Figuren und der gesamten Handlung stehen. Dazu auch: Krützen, Michaela: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt, 2004, S. 25-62.

²²¹ Siehe dazu auch Kap. 7.1.

²²² Sequenz-Nr. 1-64.

²²³ Vgl. Sequenz-Nr. 13.

²²⁴ Vgl. Sequenz-Nr. 14.

²²⁵ Vgl. Bohrmann, 2007, S. 15.

²²⁶ Vgl. Sequenz-Nr. 46-48.

²²⁷ Vgl. Sequenz-Nr. 49-54.

zurückzulassen und bis ans Ende an ihrer Seite zu kämpfen.²²⁸ Der erste emotionale Höhepunkt wird durch die darauffolgenden Abschiedsszenen zwischen den Soldaten und ihren Frauen und Kindern erreicht. Diese, bei Nacht stattfindenden Szenen, spielen sich – abgesehen von Julies geflüsterten Worten: „Ich liebe Dich“ – wortlos ab.²²⁹

4.2 KONFRONTATION

Mit dem Abschied aus Fort Benning wechselt die Filmhandlung an einen neuen Handlungsort. Die Hauptfiguren müssen sich nun gemäß der Drei-Akte-Struktur in dem ‚neuen‘ Umfeld den bevorstehenden Schwierigkeiten stellen. In dieser neuen Umgebung treffen sie nun zum ersten Mal auf die antagonistischen Kräfte – den Feind und Gegenspieler.²³⁰

Mit der Ankunft in Vietnam²³¹ beginnt der zweite Akt von WIR WAREN HELDEN.²³² Zunächst im Hauptquartier „Garry Owen“ angekommen, erhält Hal Moore zu Beginn des zweiten Aktes den Befehl, wie ihn wohl alle Soldaten in Vietnam erreichten: „Finden Sie und eliminieren Sie den Feind“²³³ (siehe Kap. 2.4). Dieser Auftrag stellt gleichzeitig das Filmziel des Protagonisten dar und ist das Thema des zweiten Aktes. Die folgende Konfrontation zwischen Protagonisten und Antagonisten findet während der folgenden 53 Filmminuten fast ausschließlich an der Landezone ‚X-Ray‘, im Ia-Drang Tal statt. Der zweite Akt, bzw. die Konfrontation, wird klassisch folgendermaßen beschrieben:

„Der Antagonist versucht, sich dem Protagonisten in den Weg zu stellen und demzufolge das Erreichen des Ziels zu erschweren oder völlig zu vereiteln.“²³⁴

Die Ziele zwischen dem Protagonisten, in Form der US-Army unter Leitung von Hal Moore, und dem Antagonisten, verkörpert durch General An und den Soldaten der NVA, bestehen in WIR WAREN HELDEN darin, die Schlacht im Ia-Drang Tal zu gewinnen und damit den jeweils anderen zu besiegen. Die Ziele der beiden Kräfte sind demnach unvereinbar und stellen eine Art Oxymoron dar.

²²⁸ Vgl. Sequenz- Nr. 55.

²²⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 56-64.

²³⁰ Vgl. Bohrmann, 2007, S. 17.

²³¹ Sequenz-Nr. 65.

²³² Sequenz-Nr. 65-161.

²³³ Sequenz-Nr. 66.

²³⁴ Bohrmann, 2007, S. 27.

Nach der Ankunft Hal Moores mit der Alpha-Kompanie wird mit der Festnahme eines nordvietnamesischen Spähers die bevorstehende Problematik deutlich. Die ausgewählte Landezone ist umgeben von einer NVA-Übermacht, geführt von Lt. Col. An, der bereits die Ankunft der Amerikaner erwartet.

Es folgt die Darstellung einer dreitägigen Schlacht zwischen den Soldaten im Hochland Vietnams, die Tag und Nacht andauert.

Die Dramatik dieser Schlacht im Ia-Drang Tal wird durch verschiedene Parallelgeschichten verstärkt. So beschäftigt sich ein Handlungsstrang mit einem abgeschnittenen Zug um den Sergeant Savage²³⁵, weitere um die Ereignisse des Zugs am Bachbett²³⁶, am Hügel²³⁷ sowie die Geschehnisse am Termitenhügel, an dem Moore seinen Befehlsstand einrichtet. Eine weitere Handlungsebene nimmt der Reporter Joseph, genannt „Joe“ Galloway ein, der als einziger Zivilist anwesend ist.²³⁸

Doch nicht nur die Kampfhandlungen an der Front in Vietnam sind Teil des zweiten Aktes. Ein Ortswechsel zurück nach Fort Benning beleuchtet auf emotionale Weise die Situation der daheimgebliebenen Frauen und deren Konfrontation mit den Todesnachrichten.²³⁹ Ebenfalls wird der Antagonist in wiederkehrenden Sequenzen begleitet und seine Handlungen denen des Protagonisten entgegen gestellt.²⁴⁰

Insgesamt werden all diese Handlungsstränge durch die Hauptperson Hal Moore vereint und zusammengehalten. Er kommuniziert mit Hilfe der Funkgeräte zwischen allen Einheiten, koordiniert diese und behält den Gesamtüberblick über das gesamte Geschehen im Ia-Drang Tal.

Entsprechend der klassischen Drei-Akte-Struktur heißt es weiter:

„Gegen Ende des zweiten Aktes werden die Hindernisse dichter und schier unüberwindlich. Schließlich wendet der Plot Point 2 – die nächste grundlegende Richtungsänderung im Film – am Ende des zweiten Aktes die Geschichte zum dritten Akt. Mit diesem zweiten Wendepunkt steuert die Handlung mit steigendem Tempo auf den Höhepunkt zu.“²⁴¹

²³⁵ Sequenz-Nr. 77, 78, 80, 82-85, 91-92, 114, 126-127, etc.

²³⁶ Sequenz-Nr. 101, 118, 146-147.

²³⁷ Sequenz-Nr. 128, 190, 200.

²³⁸ Sequenz-Nr. 119-120, 122, 139-140, 154; siehe dazu auch: Kap. 5.4 und 8.4.

²³⁹ Sequenz-Nr.: 130-138.

²⁴⁰ Sequenz-Nr. 73, 88, 94, 99, 141-142, 162, 187, 196, 200 etc.

²⁴¹ Bohrmann, 2007, S. 17.

Auch bei WIR WAREN HELDEN kommt das 1. Bataillon der 7. Kavallerie in eine zunächst unüberwindbare und bedrohliche Lage. Die dramatische Situation der US-Soldaten zeigt sich unter anderem in der Sequenz, in der Reporter Joe Galloway seine Kamera zur Seite legt und ebenfalls zur Waffe greift.²⁴² Die gesamte Einheit der 7. Kavallerie ist von der NVA umgeben, so dass es zum Nahkampf zwischen den Soldaten kommt, die Verwundeten erneut zur Waffe greifen müssen und Hauptfeldwebel Plumley seine Pistole bedienen muss.²⁴³ Dies markiert den zweiten Plot Point der Handlung.

4.3 AUFLÖSUNG

Der Kampf scheint für die Protagonisten verloren. Dem Antagonisten wird bereits zum Sieg gratuliert²⁴⁴, die Stellungen der US-Soldaten können nicht mehr gehalten werden und die Situation droht zu eskalieren.²⁴⁵ So beginnt der dritte und letzte Akt der Handlung²⁴⁶, in dem es „zur letzten, alles entscheidenden Begegnung zwischen Protagonist und Antagonist“²⁴⁷ kommt. In einem gewalthaltigen Film wie WIR WAREN HELDEN folgt an dieser Stelle die letzte Schlacht mit dem physisch stärksten Kampf, bei dem es um „Leben oder Tod“ geht.²⁴⁸

Hal Moore trifft die folgenreiche Entscheidung zum Befehl „Broken Arrow“²⁴⁹, wodurch ein Napalm-Bombardement beginnt und die NVA schlussendlich besiegt wird. Die durchbrochenen Linien sorgen jedoch dafür, dass auch eigene Soldaten dem Bombardement erliegen und durch das Napalm, das Feuer sterben. Mit Hilfe der Luftkavallerie können die amerikanischen Soldaten die Landezone ‚X-Ray‘ aufrecht stehend als Sieger verlassen.

Nach einer kurzen Ruhephase, in der das Schlachtfeld geräumt wird, kehrt der Zuschauer aus Vietnam zurück nach Fort Benning. In dem so genannten ‚Kiss-off‘, den letzten Filmbildern wird die Widmung vom Filmbeginn aufgegriffen. Bilder des Vietnam-Memorial in Washington werden gezeigt und die Namen der gefallenen Soldaten

²⁴² Sequenz-Nr. 157.

²⁴³ Sequenz-Nr. 158-161.

²⁴⁴ Sequenz-Nr. 162.

²⁴⁵ Sequenz-Nr. 163.

²⁴⁶ Sequenz-Nr. 162-231.

²⁴⁷ Bohrmann, 2007, S. 17.

²⁴⁸ Vgl. ebenda.

²⁴⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 163.

werden eingeblendet. Durch diese thematische und geografische Rückkehr wird die Filmhandlung in eine Klammer gesetzt und die Handlungsstränge werden wieder vereint. Durch das inszenierte Ende kann die Handlung als „zirkulär“ – als geschlossen – bezeichnet werden. Innerhalb dieses geschlossenen Films wird auch die Schlacht im Ia-Drang Tal durch Moore eingeklammert. Wie vor der Abreise in Fort Benning versprochen, betritt er als Erster das Schlachtfeld und ist auch derjenige, der als letzter seinen Fuß vom Boden des Schlachtfeldes nimmt.²⁵⁰

Die klassische Struktur der drei Akte und die Bezeichnung von Exposition, Konfrontation und Auflösung kann beim Kriegsfilm auch wie folgt unterteilt werden: „Heimat, Front, Tod/Rückkehr“²⁵¹ (siehe Kap. 3.1.1). Zu Beginn werden die Protagonisten in der Heimat vorgestellt und durchlaufen die Ausbildung bei der sich die Soldaten untereinander kennenlernen.²⁵² Es folgt die Nachricht vom Krieg²⁵³ und somit der Abschied von Frau und Kindern.²⁵⁴ Die Soldaten ziehen an die Front, wo sie ihren Auftrag erfüllen müssen und sich mit dem Feind messen.²⁵⁵ Nach den blutigen und bezeichnenden Ereignissen des Kampfes kehren die Soldaten in ihre alte Welt zurück, sofern sie nicht sterben.²⁵⁶

Dieses Zurückkehren stellt in vielen Kriegsfilmen jedoch eine erneute Herausforderung dar – da das Verständnis der Daheimgebliebenen gegenüber den ‚gebrochenen‘ Soldaten oft nicht mehr vorhanden ist. Entgegen des in Kapitel 3.2 genannten Films COMING HOME versucht WIR WAREN HELDEN die Inszenierung eines positiven Endes. Ein Ende in dem Verständnis gegenüber allen Beteiligten aufgezeigt wird und in dem die Soldaten ehrenhaft verabschiedet werden.

²⁵⁰ Vgl. Sequenz-Nr. 74, 220.

²⁵¹ Vgl. Klein/Stiglegger/Traber, 2007, S. 17-20.

²⁵² Vgl. Sequenz-Nr. 1-45.

²⁵³ Vgl. Sequenz-Nr. 46, 47.

²⁵⁴ Vgl. Sequenz-Nr. 48-54.

²⁵⁵ Vgl. Sequenz-Nr. 55-210.

²⁵⁶ Vgl. Sequenz-Nr. 221-230.

5 FIGURENANALYSE

Träger einer Handlung sind die Figuren, die man in Haupt- oder Nebenfiguren einteilen kann.²⁵⁷ Eine solche Einteilung soll in diesem Abschnitt geschehen. Darüber hinaus werden nun fünf verschiedene Handlungsrollen und -gruppen vorgestellt und im Hinblick auf ihre Funktion analysiert. Faulstich und Mikos stellen einen breiten Fragenkatalog zur Analyse der Figuren zur Verfügung.²⁵⁸ In Anlehnung an beide Autoren werden die Figuren nun charakterisiert, ihre Identifikations- und Empathieangebote aufgezeigt und die Bedeutungen ihrer Rolle beleuchtet.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass die hier genannte Auswahl keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und die Reihenfolge keiner Wertigkeit oder filmischen Gewichtung entspricht.

5.1 LIEUTENANT COLONEL HAL MOORE

Lieutenant Colonel Harold Gregory Moore ist Hauptfigur und Protagonist von WIR WAREN HELDEN. Der schätzungsweise 40jährige Harold, genannt „Hal“ Moore wird dargestellt durch Mel Gibson und ist die Schlüsselfigur des Films, die alles zusammenhält.

Betrachtet man den ersten Auftritt von Hal, so lassen sich daraus die Schlüsselmerkmale seiner Charakterisierung deuten. Moore wird zunächst in Form einer Fremdcharakterisierung in einem Gespräch zwischen General Kinnard und einem weiteren General eingeführt.²⁵⁹ Auf der Suche nach einem geeigneten Soldaten für die Erprobung neuer Kampftechniken wird Hal Moore als ‚Teufelskerl‘ beschrieben und von den erfahrenden Generälen als würdig befunden, diese Aufgabe zu übernehmen. Von seinen Vorgesetzten wird Moore demnach als erfolgreicher Soldat in die Handlung eingeführt, der mutig ist und Führungsqualitäten besitzt.

In der darauffolgenden Sequenz, einer Plansequenz²⁶⁰, erscheint Hal Moore zum ersten Mal in der vierten Filmminute. Der erfahrene Soldat tritt gemeinsam mit seiner Frau

²⁵⁷ Vgl. Faulstich, 2013, S. 99.

²⁵⁸ Vgl. Faulstich, 1995, S. 18-19; Mikos, 2003, S. 176-177.

²⁵⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 13.

²⁶⁰ Eine fortlaufende Sequenz bestehend aus einer einzigen Einstellung.

Julie Moore und den fünf Kindern als Familienvater auf.²⁶¹ In der 23-sekündigen Kamerafahrt beginnt die Einstellung mit der Vorstellung seiner Kinder. Auf den hinteren zwei Rückbänken des Kombis singen sie fröhlich gemeinsam. Die Kamerafahrt setzt den Schwerpunkt langsam zum vorderen Wagenteil, wo Moore den Wagen lenkt und sichtlich glücklich und zufrieden ist. Seine Frau Julie, an seine Schulter gelehnt, singt lachend mit den Kindern mit. Auf die Dauerschleife der Kinderlieder reagiert Moore entspannt und animiert die Kinder, mit einem anderen Lied einzusetzen. Es ist das Bild eines mustergültigen Vaters und Ehemanns.

Bei der nachfolgenden Ankunft in Fort Benning, dem Militärstützpunkt zur Vorbereitung auf den Einsatz in Vietnam, folgt die zweite Fremdcharakterisierung durch ankommende Soldaten.²⁶² Zwei unterhalten sich über ihren neuen Nachbarn und Vorgesetzten Hal Moore. Dabei erfährt der Zuschauer, dass Moore, über seine militärischen und familiären Qualitäten hinaus, auch Internationales Recht in Harvard studiert hat. Nachfolgende Sequenzen bestätigen den Eindruck über einen erfahrenen Soldaten, der studiert hat und historisch interessiert ist. Er ist belesen und informiert sich über die Einsetzung der Hubschraubertypen, sowie über vorangegangene Schlachten. Damit wird er als Gelehrter präsentiert, der reflektierend und bedacht seiner neuen Aufgabe in der Kavallerie entgegen geht.²⁶³

Entsprechend seinem berufsspezifischen Umfeld auf dem Militärstützpunkt in Fort Benning, begegnen ihm die Soldaten mit Respekt. Bei seinem ersten Zusammentreffen mit den Soldaten sind deren Herzschläge zu hören, welche die ängstlich, respektierende Haltung gegenüber Moore unterstreichen.²⁶⁴

Dennoch wird Moore gleichzeitig als sympathischer Vorgesetzter charakterisiert, der den Soldaten als respektierender Freund oder den jüngeren als stützender Vater zur Seite steht. Dies zeigt sich beispielsweise bei einem lockeren Gespräch mit dem Major Crandall, währenddessen sie gemeinsam ein Bier trinken und Moore die Arbeit der Hubschrauberpiloten ehrt²⁶⁵. Darüber hinaus verschafft er sich durch seine bisherigen Erfahrungen und den bewiesenen Mut Respekt bei den Soldaten²⁶⁶ und bereitet seine Kavallerie körperlich und sentimental auf den Ernstfall und mögliche Schwierigkeiten in

²⁶¹ Vgl. Sequenz-Nr. 14.

²⁶² Vgl. Sequenz-Nr. 16.

²⁶³ Vgl. Sequenz-Nr. 19: Moore studiert neue Hubschraubertechnik sowie ein Geschichtsbuch über den Krieg in Indochina mit Bildern des nordvietnamesische Leutnant An.

²⁶⁴ Vgl. Sequenz-Nr. 25.

²⁶⁵ Vgl. Sequenz-Nr. 22.

²⁶⁶ Vgl. Sequenz-Nr. 25-27.

Vietnam vor.²⁶⁷ Er hat ein wachsames Auge auf seine Soldaten, durch das er Führungsqualitäten erkennt²⁶⁸ und ihnen auch bei privaten bzw. persönlichen Angelegenheiten beratend zur Seite steht.²⁶⁹ Die jungen Soldaten erinnern ihn an seine eigenen Söhne, wodurch ein zwischenmenschliches Bild entsteht, welches den familiären Zusammenhalt verdeutlicht.²⁷⁰

In etwa der Hälfte der gesamten Filmhandlung ist Moore zu sehen oder aber indirekt durch Gespräche Teil der Sequenz. Mit dieser filmischen Präsenz lässt er sich zweifellos als Hauptprotagonist bezeichnen. Er ist, ganz im Sinne des deutschen Titels, der Held des Films und die Person, die alles zusammenhält. Auf dem Schlachtfeld an der Landezone „X-Ray“ ist er der Knotenpunkt, an dem die Koordination und Kommunikation verweint werden. Trotz seiner enormen Verantwortung über den gesamten Kampfeinsatz hat er eine persönliche Verbindung zu seinen Männern und steht ihnen väterlich zur Seite. So macht er ihnen Mut, versucht ihnen die Angst zu nehmen und findet in einer Ruhephase Raum und Zeit für lobende Worte.²⁷¹

Die Soldaten schätzen und achten ihn und geben ihm nach einem kurzen Anflug von Selbstzweifel die notwendige Anerkennung, so dass er erneute Kraft schöpft.²⁷² Das einzige militärische Fehlverhalten von Moore ist der Moment, in dem er sich dem Befehl aus Saigon widersetzt, da er nicht von der Seite seiner Männer rücken will. Hinter dieser Befehlsverweigerung stehen augenscheinlich ehrenhafte Absichten, da er sein Versprechen halten und nicht von der Seite seiner Männer rücken will.²⁷³ Folglich wird eine Befehlsverweigerung dargestellt, die im Vietnamkrieg wohl eher selten auftrat (siehe Kap. 2.4).

Hal Moore wird durchgehend als verantwortungsbewusster Held ohne Schattenseite dargestellt. Eine vermeintliche Schwäche, die er nach der Schlacht an der Front in Form eines Gefühlsausbruchs zeigt, ist erneut als Stärke zu verstehen. Zwar weint er, was auf den ersten Blick als emotionale und damit unmännliche Seite verstanden werden kann, doch tut er dies nicht aus Kummer über die Schlacht, aus Angst oder Hoffnungslosigkeit, sondern er weint um die Männer, die er im Kampf verloren hat. Der Gefühlsausbruch wird ebenfalls als ehrenhaft dargestellt, da er seinen Soldaten den

²⁶⁷ Vgl. Sequenz-Nr. 28-32, 37-38.

²⁶⁸ Vgl. Sequenz-Nr. 39.

²⁶⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 41-42.

²⁷⁰ Vgl. Sequenz-Nr. 45.

²⁷¹ Vgl. Sequenz-Nr. 117, 128.

²⁷² Vgl. Sequenz-Nr. 195, 196.

²⁷³ Vgl. Sequenz-Nr. 111, deutlicher: 189.

nötigen Respekt zollt und die Kavallerie mit ihm als Anführer als enge Gemeinschaft verstanden werden kann. Denn er weint, wie man auch um einen Freund, Bruder oder Sohn weinen würde und macht sich Vorwürfe, dass seine Soldaten gefallen sind, nicht aber er selbst.

Bei der Inszenierung wählt Regisseur Randall Wallace die Darstellung Moores durch Mel Gibson. In gewohnt selbstsicherem Auftreten stellt Gibson den führungsstarken Militärstrategen Lieutenant Colonel Hal Moore dar. Die schauspielerische Vorstellung Gibsons wird mit dem Stil John Waynes verglichen²⁷⁴, der bereits 1969 Hauptdarsteller im propagandistischen Vietnamkriegsfilm DIE GRÜNEN TEUFEL war.

Getreu dem Motto des deutschen DVD Untertitels, nach dem es heißt: „Vater, Ehemann, Bruder. Kein Mann ist nur Soldat“²⁷⁵, wird ein umfangreicher, anscheinend makellos heroischer Charakter Moores gezeichnet, der trotz des Kugelhagels um ihn herum, aufrecht aus der Mitte heraus die Schlacht koordiniert.

5.2 DIE SOLDATEN DER 7. KAVALLERIE

Wie in den meisten Kriegsfilmern wird der Konflikt in WIR WAREN HELDEN aus der Sicht einer Soldatengruppe erzählt und nicht aus der Position eines Individuums.²⁷⁶ Neben dem führenden Oberstleutnant Hal Moore spielen daher auch weitere Soldaten eine wichtige Rolle für den Film und das dargestellte Bild der US-Army. Folgend werden daher weitere Charaktere und ihre Eigenschaften beleuchtet. Das Kapitel 8.1 setzt sich weiterführend mit der filmischen Darstellung von Männlichkeit auseinander.

5.2.1 SERGEANT MAJOR BASIL L. PLUMLEY

Hauptfeldwebel Basil L. Plumley ist, mit schätzungsweise Ende 40, etwas älter als Hal Moore und allein ihm unterstellt.²⁷⁷ Plumley zeigt sich dem Zuschauer das erste Mal in einer Begegnung mit dem Sergeant Savage.²⁷⁸ Die Sequenz beginnt mit einer Detailaufnahme vom Namenschild des Hauptfeldwebels. Das Bild wird herausgezoomt und zeigt Plumley, wie dieser gezielt und eilig über das Gelände von Fort Benning

²⁷⁴ Vgl. Kleinen, 2003, S. 434, S. 443.

²⁷⁵ DVD-Cover, dt. limitierte Edition, 2003.

²⁷⁶ Vgl. Mikos, 2004, S. 132.

²⁷⁷ Vgl. Sequenz-Nr. 27.

²⁷⁸ Vgl. Sequenz-Nr. 23; später erneut: Sequenz-Nr. 35, sowie Verweis in Sequenz-Nr. 185.

marschiert. Sgt. Savage kreuzt seinen Weg, wirkt etwas eingeschüchtert als er ihn erkennt, doch grüßt seinen Vorgesetzten freudig im Vorbeigehen, in dem er einen schönen Tag wünscht. Ohne langsamer zu werden reagiert Plumley auf den jungen Savage mit einem unfreundlichen Grummeln und bezweifelt, dass er wisse, was „ein schöner Tag“ sei. Im Hintergrund ist ein Armeemarsch zu hören, der das strenge Auftreten von Sergeant Major Plumley unterstreicht.

Sein Ruf scheint ihm vorauszuweichen, so dass ein bloßer Verweis auf sein Namensschild für den ersten Eindruck ausreichend ist. Plumley hat bereits im Zweiten Weltkrieg in der Normandie gekämpft und war im Koreakrieg im Einsatz. Er ist der Anführer der Soldaten und kann auf zwischenmenschliche Freundlichkeiten verzichten. Für ihn zählen einzig und allein die Leistung und das Verhalten seiner Männer. Die strenge Führung gegenüber den Soldaten zeigt sich auch bei seiner ersten Begegnung mit der neuen Luftkavallerie.²⁷⁹ Während eine Gruppe interessierter Soldaten neue Maschinengewehre begutachtet, betritt der Vorgesetzte Plumley die Halle. Mit einem lauten „Achtung, Stillgestanden!“ brüllt Plumley den Befehl durch die Halle, woraufhin sich kein Soldat mehr rührt oder es wagt, auch nur ein Wort zu sagen.

Abweichend von Moore distanziert sich Plumley von den Soldaten und ihren persönlichen Belangen. Nach einer Geschichte von Moore, über den familiären Zusammenhalt der indianischen Krieger, die als Familie kämpften, distanziert sich Plumley deutlich von derartigem Zusammenhalt: „Wehe eine von euch Pfeifen nennt mich Opa, dann bringe ich euch um!“²⁸⁰ Er tritt keinesfalls als väterlicher Vorgesetzter oder Ansprechpartner für persönliche Belange auf. Auch ist er nicht bei den Trainingseinheiten der Soldaten zur Vorbereitung auf Vietnam dabei. Der Zuschauer erfährt, anders als bei Moore und weiteren Soldaten, nichts über Plumleys Leben außerhalb der Armee. Sein Leben scheint sich nur innerhalb der US-Army abzuspielen, denn für eine möglicherweise existierende Familie gibt es keine Anzeichen. Plumley verkörpert die harte und strenge Seite des Militärs. Er stellt die Art von Vorgesetzten dar, die man als Frischling fürchtet und vor dem die Soldaten zweifelsohne Respekt haben.

Erst zum Ende der Schlacht an der LZ „X-Ray“ lässt sich eine verständnisvolle und mitfühlende Seite an Plumley erahnen. Nachdem der Sgt. Savage aus dem abgeschnittenen Zug von Herricks als Überlebender an den Kommandoposten

²⁷⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 24-27, 37.

²⁸⁰ Sequenz-Nr. 37.

zurückkehrt, lobt Plumley den Soldaten, den er zuvor in Fort Benning nur angegrummelt hat: „Jetzt haben wir einen schönen Tag, Sergeant Savage!“²⁸¹ Dies ist Plumley´s Art Mitgefühl zu zeigen und dem Überlebenden, der das Kommando übernommen hat, Respekt entgegenzubringen.

Lediglich Moore gegenüber zeigt sich Plumley auf eine vertrautere und familiärere Art. Sie kennen sich bereits aus vorangegangenen Einsätzen als Fallschirmjäger. Plumley steht Moore beratend zu Seite, der mehrmals Wert auf die Meinung des Hauptfeldwebels legt.²⁸² Sie diskutieren gemeinsam über die Qualitäten der Soldaten und Moore kann mit Plumley offen über seine Bedenken sprechen. So äußert Moore seine Besorgnisse bezüglich des komplizierten Einsatzes im Ia-Drang Tal, bei dem die Soldaten mit 30-minütigen Abstand Verstärkung bekommen und wo Moore einen Hinterhalt seitens der NVA wittert. Und obwohl Moore der Vorgesetzte Plumley´s ist, bewundert er den Hauptfeldwebel, der ihm beratend zur Seite steht und sich um dessen Wohlergehen sorgt. So zieht Plumley den Oberstleutnant mit folgenden Worten vom offenen Feld aus der Schusslinie: "Kommen Sie vom Schlachtfeld, sonst erwischt es Sie, und wenn es Sie erwischt, erwischt es uns alle."²⁸³

Durch solche Worte scheint es, als würde Plumley doch eine Art *Großvater* sein, in dem er der beschützende Vater Moores ist, der diese Seite nur aufgrund von Moores bewiesenem Mut und errungenen Auszeichnungen zeigen kann. Plumley ist ein Soldat der alten Schule, wohingegen Moore die Verbindung zwischen der alten und neuen Generation darstellt. Durch die Nahtstelle Moores bestehen keine Konflikte eines Generationswechsels, sondern ein familiäres Verhältnis zwischen der Luftkavallerie. Die Darstellung von Plumley als Großvater wird u.a. durch die Besetzung des Hauptfeldwebels durch den Schauspieler Sam Elliot verstärkt. Dieser ist entgegen des realhistorischen Altersunterschieds zwischen Moore und Plumley zwölf Jahre älter als sein Schauspielerkollege Gibson.²⁸⁴

Mel Gibson charakterisiert die Inszenierungen der beiden Befehlshabenden folgendermaßen: „Es ist wie ein guter-, böser Bulle. Sam ist der böse Bulle. Er brüllt die Leute an. Und ich bin der Verständnisvolle.“²⁸⁵

²⁸¹ Sequenz-Nr. 185.

²⁸² Vgl. Sequenz-Nr. 36, 39, 67, 196, 207.

²⁸³ Sequenz-Nr. 89.

²⁸⁴ Sam Elliot, geb. 1944; Mel Gibson, geb. 1956; Plumley, geb. 1920; Moore, geb. 1922.

²⁸⁵ Gibson, über Sgt. Major Plumley, in: Bonus-DVD, Making-Of-Film.

5.2.2 „SNAKESHIT“ AND „TOO TALL“ – SOLDATEN DER LUFTSTREITKRÄFTE

Major Bruce Crandall wird von dem Schauspieler Greg Kinnear verkörpert. Er ist der befehlshabende Major der Luftstreitkräfte, die Moore und die Soldaten der 7. Kavallerie mit den Kampfhubschraubern in das Ia-Drang Tal fliegen. Im halbstündigen Abstand leitet er die 16 Hubschrauber an, die auch für Munitionsnachschub an der LZ sorgen. „Weil [er] niedriger flieg[t] als ein Schlangenschiss“ wird Crandall von seinen Männern nur „Snakeshit“ genannt.²⁸⁶ Er hat ein enges Verhältnis zu seinen Piloten, mit denen er zu Beginn in Fort Benning Baseball spielt. Zu seiner Einheit gehört unter anderem auch der Captain Ed Freeman (Mark McCracken), der wegen seiner Größe nur „Too Tall To Fly“ – kurz „Too Tall“ genannt wird.

Innerhalb der Luftstreitkräfte herrscht höchste Solidarität gegenüber den Kameraden am Boden in der LZ. Als diese wegen zu hoher Gefahr für die Hubschrauber geschlossen wird, fliegen Sie weiter Munition in die Gefahrenzone. Denn die Rettungshubschrauber setzen ihren Einsatz wegen der hohen Gefahr nicht fort, woraufhin Crandall und Too Tall das Herausfliegen der verletzten Kameraden übernehmen.²⁸⁷ Auch der Absturz eines Kameraden ändert nichts an ihrem Mut.

Moore und Crandall verstehen sich auch ohne Worte. Anerkennendes Salutieren voreinander und der vermehrte Blickkontakt zwischen den beiden ist ein Zeichen ihres gegenseitigen Respekts. Crandall und seine Männer stellen den einzigen Ausweg aus dem Ia-Drang Tal dar, und um diese Wichtigkeit der Verbindung wissen beide.

Crandall ist wie Moore und Plumley kein Neuling. Er weiß um die drohende Gefahr der Nachtleuchten, die das Anrücken des Feindes bedeutet und lässt sich von Schüssen auf seinen Hubschrauber nicht aus der Ruhe bringen.²⁸⁸

Am Ende sind es die Luftstreitkräfte, die in der letzten, alles entscheidenden Schlacht die notwendige Unterstützung bringen. Crandall fliegt mit seinem Kampfhubschrauber zur Unterstützung der Bodentruppen die Frontlinie zwischen den Amerikanern und Nordvietnamesen ab und vernichtet die Soldaten der NVA mit Hilfe seines Dauerfeuers.²⁸⁹ Dieses Töten der Feinde wird sowohl musikalisch mit dem Sgt. MacKenzie Song unterstützt, sowie durch Zeitlupenaufnahmen und kitschig anmutenden Gegenlichtaufnahmen heldenhaft inszeniert.

²⁸⁶ Sequenz-Nr. 22.

²⁸⁷ Vgl. Sequenz-Nr. 107, 110, 112.

²⁸⁸ Vgl. Sequenz-Nr. 88, 120.

²⁸⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 203.

Unter anderem erhielt der reale Crandall wegen seines Einsatzes unter Feuer in der LZ, bei dem er zwölf Verletzte aus dem Ia-Drang Tal herausflog, den ersten „Helicopter Heroism Award“.²⁹⁰

5.2.3 2ND LIEUTENANT JACK GEOGHEGAN

Chris Klein verkörpert den 2nd Lieutenant Jack Geoghegan, den jungen und engagierten Sympathieträger, der kurz vor seinem Einsatz in Vietnam Vater von einer Tochter wird. Er ist ein gebildeter Soldat, der die Zeit zwischen seinem Studium und dem Leben als Soldat, mit seiner Frau in Afrika verbracht hat. Dort half er beim Bau einer Schule für Waisenkinder.²⁹¹ Er wird als mitfühlender Soldat dargestellt, der über den Einsatz und die Folgen in Vietnam nachdenkt. Im Krieg hofft er das Richtige zu tun und für die richtige Sache zu kämpfen. Aus dieser Hoffnung heraus sucht er Rat bei Gott.

Bereits während der Trainingseinheiten in Fort Benning beweist Geoghegan Führungsqualitäten, indem er den schwächsten Soldaten seines Zuges nicht verurteilt, sondern die Ursachen herausfindet und behandelt. So zeigt er Mitgefühl für den afroamerikanischen Soldaten Private 1st Class Willie Godboldt (Edwin Morrow) und ist seinem Zug zwischenmenschlich ein gutes Vorbild. Rassenideologien existieren nicht, dafür aber die uneingeschränkte Solidarität und Kameradschaft. Diese Werte verkörpert Jack Geoghegan bis zum Ende seines Lebens, indem er beim Versuch seinen verletzten Kameraden Willie zu retten, selbst getötet wird.

Der gemeinsame Glaube an Gott schafft eine besondere Verbindung zwischen Moore und Geoghegan. So steht Moore dem jungen Soldaten bei einem Gebet zur Seite und nimmt ihm die Sorge um das gleichzeitige Dasein von Soldat und Vater. Später bei Jacks Landung im Ia-Drang Tal, rät Moore ihm in einer väterlichen Geste: „Kopf einziehen, Junge“²⁹², denn Geoghegan ist mit seinem Zug für die Sicherung der Fronten auf dem Hügel verantwortlich. Er will seine Sache gut machen und verspricht Moore, dass dieser sich auf ihn verlassen könne. Dass eben dieser Soldat, zu dem Moore eine besondere Verbindung verspürt, wegen des getätigten Versprechens stirbt, wirft sich Moore bis zum Ende der Schlacht vor. So erhält Barbara Geoghegan als eine

²⁹⁰ Moore/Galloway, 1992, S. 380.

²⁹¹ Vgl. Sequenz-Nr. 42.

²⁹² Sequenz-Nr. 117.

von zwei Soldatenfrauen²⁹³ einen persönlichen Brief von Moore, in dem er ihr seine tiefste Trauer um den Verlust ihres Mannes ausspricht.

5.2.4 WEITERE SOLDATEN

Neben den bereits genannten Charakteren, die mit ihren verschiedenen Eigenschaften das Bild der Soldaten mit positiven Funktionen bestücken, agieren noch weitere Persönlichkeiten, auf die nicht alle in dieser Fülle eingegangen werden kann. Genannt werden soll u.a. noch 2nd Lieutenant Henry Herrick (Marc Blucas). Er ist der Leutnant eines Zuges, der „Orden sammeln“²⁹⁴ will. Mit seinem unbändigen Ehrgeiz versucht er zu Beginn der Schlacht einen NVA-Soldaten gefangen zu nehmen und manövriert seinen Zug in eine, vom Rest des Bataillons, abgeschottete Position. Sein Zug wird von nordvietnamesischen Soldaten umzingelt und es gelingt ihm nicht, seine Männer mit seinen unkontrollierten Befehlen herauszuführen. Die Konsequenz folgt schnell. Er ist der erste Tote auf dem Feld und auch sein nachfolgender Kommandeur, der nicht besser kommandiert, stirbt. Doch der *allwissende* Moore bereitet die Soldaten bereits im Trainingslager auf derartige Situationen vor. So predigt er in Fort Benning: „Sie lernen die Dinge von dem Mann, der über Ihnen steht und bringen es dem Mann bei, der unter Ihnen steht.“²⁹⁵ Sergeant Ernie Savage (Ryan Hurst) ist ein solcher Soldat, der sich den Rat zu Herzen nimmt und für das Zuhören belohnt wird. Er übernimmt als *einfacher* Soldat die Befehlsgewalt über die Überlebenden von Herricks Zug, spricht seinen Soldaten Mut zu und schafft es durch sein Vertrauen zu seinen Kameraden, sie gemeinsam zurück an die Landezone zu führen.

Solch herausgearbeitete Einzelschicksale der Soldaten, geben dem Zuschauer die Möglichkeit, sich mit ihnen zu identifizieren. Auch unterstützen Schicksale wie das des 1st Class Jimmy Nakayama (Brian Tee Private) die Dramatik der Schlacht. Am Tag der Geburt seiner Tochter wird er beim Napalm Angriff „Broken Arrow“ von einer US-Bombe erfasst und erliegt seinen Verbrennungen.²⁹⁶ Dass die Schuld für diesen Unfall beim Funker 1st Lieutenant Charlie Hastings (Robert Bagnell) liegen könnte, der die Koordinaten durchgegeben hat, wird sofort von Moore berichtet und das Handeln verteidigt: „Charlie, das ist nicht Ihre Schuld. Sie haben uns das Leben gerettet und so

²⁹³ Die Witwe des nordvietnamesischen Soldaten Lam erhält ebenfalls einen Brief von Moore.

²⁹⁴ Sequenz-Nr. 39.

²⁹⁵ Sequenz-Nr. 32.

²⁹⁶ Vgl. Sequenz-Nr. 173-174, 177-179.

was kann nun mal vorkommen. Denken Sie nicht mehr dran und machen Sie so weiter.“²⁹⁷

Insgesamt treten die Soldaten in einer geschlossenen Einheit auf, in der man die *Fehler* eines Kameraden nicht denunziert, sondern brüderlich hinnimmt bzw. kritiklos akzeptiert. Auch kommt keine Haltung zum Krieg zur Sprache. Die Soldaten kämpfen, ohne den Grund zu hinterfragen. Dieser Habitus wird bis zum Ende konsequent verfolgt und am Ende durch die Worte Moores erklärt: „Sie zogen in den Krieg, weil man es ihnen befohlen hatte und am Ende kämpften sie weder für ihren Sieg, noch für ihre Fahne. Sie kämpften füreinander.“²⁹⁸ Die letzten Filmzeilen entsprechen der bereits genannten Haltung des Regisseurs Wallace. Daher steht nicht die Politik im Vordergrund des Films sondern die Soldaten und ihre Familien die in diesen Krieg involviert waren (siehe Kap 1.2.1).

5.3 JULIE MOORE UND DIE SOLDATENFRAUEN

In Kriegsfilmern nehmen Frauen oft eine untergeordnete Rolle ein. Gemäß der Merkmale eines Kriegsfilmes heißt es:

*„Solange der Kriegsfilm noch in der Heimat angesiedelt ist, spielen Frauen, ob Mütter oder Geliebte, eine wichtige Rolle. Im Kriegsgeschehen liegt der Fokus auf den Männern, die, oft weit von zu Hause entfernt, sich der Frauen durch Fotos erinnern.“*²⁹⁹

So treten die Frauen bei bekannten Vietnamkriegsfilmern nur am Rande auf. In PLATOON erscheint die Frau nur als Großmutter, der die Geschehnisse an der Front in Briefen mitgeteilt werden, wohingegen sie in APOCALYPSE NOW als pures Lustobjekt inszeniert wird. Eine andere Präsenz hingegen erhalten die Frauen in WIR WAREN HELDEN. Die dargestellten Hausfrauen dienen einer bestimmten gesellschaftlichen Inszenierung, die dem Frauenbild der 60er Jahre gleichkommen mag (dazu auch Kap. 8.3).

Julie Moore (Madeleine Stowe) ist, wie auch die anderen Frauen, Hausfrau und darüber hinaus Mutter von fünf Kindern. Sie lehnt im Auto an der starken Schulter ihres Mannes und steht in allen Belangen hinter seinen Entscheidungen. Sie übernimmt als erfahrene

²⁹⁷ Sequenz-Nr.174.

²⁹⁸ Sequenz-Nr. 225.

²⁹⁹ Klein/Stiglegger/Traber, 2006, S. 16-17.

Soldatenfrau bereits zu Beginn die Führung der Soldatenfrauen, wie ihr Mann Moore die Führung seines Bataillons ist. So empfängt Julie die anderen Damen im Haus ihres Mannes und steht ihnen beratend zur Seite. Wegen ihrer Erfahrungen als Soldatenfrau und Mutter, scheut sie nicht davor den General zu kritisieren. So droht sie z.B. damit, sich beim General wegen der schlechten Waschmaschinen zu beschweren. Sie hat das Leben als Soldatenfrau im Griff und wirkt auf den ersten Eindruck emanzipiert und selbstbewusst. Doch besitzt sie diese Eigenschaften nur in Verbindung mit der absoluten Akzeptanz des militärischen Systems der Männerwelt. Sie kritisiert das Handeln nicht, sondern unterstützt es. Während Moore in seinem Arbeitszimmer die Bilder des Massakers in Indochina studiert, äußert er vor Julie seine Bedenken wegen seines Einsatzes: „Meine Männer sind so jung – und jetzt hab ich noch neue bekommen, die noch unerfahrener sind.“ Die Männer erinnern Moore an die eigenen Söhne. Mutter Julie macht ihrem Mann Mut indem sie sagt: „Dann bist du genau der Richtige, der sie führt“.³⁰⁰

In den Szenen des Abschieds bleibt Julie die starke Frau an Hal Moores Seite. Sie fragt nicht nach möglichen Schwierigkeiten und zeigt ihre Trauer erst, nachdem ihr Mann die Straßen von Fort Benning verlassen hat.

Sie besitzt Moore gegenüber ein uneingeschränktes Vertrauen, wie sie es auch zu seinem Beruf und dem Militär hat. So entschuldigt und verteidigt sie die respektlose und unpersönliche Telegrammübermittlung mit den Worten: „Die Armee war darauf nicht gefasst.“³⁰¹ Ihre Unterstützung gegenüber dem militärischen System geht soweit, dass sie die Übermittlung der Nachrichten selbst übernimmt. Sie erspart dem unbeholfenen und überforderten Taxifahrer die unangenehme Aufgabe und geht selbst von Tür zu Tür. Sie steht den Frauen tröstend zur Seite. Damit zeigt sie, dass auch die Daheimgebliebenen als Einheit agieren müssen, damit der Krieg funktioniert.

Auch die anderen Frauen sehen die Schuld am Tod ihrer Ehemänner nicht bei einer einzelnen Person oder dem Militär. Dementsprechend sagt Barbara in einem Gespräch zu Julie: „Dein Mann hat den Krieg nicht angefangen. Alle wussten, dass es passieren kann – auch wir.“³⁰²

Barbara Geoghegan (Keri Russell) unterstützt Julie bei der Übermittlung der Todesnachrichten. Wie ihre Männer stehen auch die Frauen einander zur Seite, obwohl

³⁰⁰ Sequenz-Nr. 45.

³⁰¹ Sequenz-Nr. 134.

³⁰² Sequenz-Nr. 136.

sie noch keine Freundschaft verbindet. Wenige Tage vor der Abreise ihres Mannes bringt Barbara die gemeinsame Tochter zur Welt. Eine kritische Szene, in der Barbara ihre Wut darüber äußert, dass ihr Mann sie verlässt, wird gestrichen.³⁰³

Die Frauen, die durch die Telegramme den Krieg in der Heimat spüren, bilden das Spiegelbild ihrer Männer an der Front. Sie erleben ihre persönliche Hölle und den Verlust der Männer durch die Botschaften des Ministeriums. Es ist der Krieg an der Heimatfront, der durch Julie Moore geführt und von ihr verteidigt wird. Das Handeln der Frauen entspricht nicht dem Bild, welches die Filme der 80er gezeichnet haben. In Fort Benning existiert keine Kritik gegen den Krieg und das militärische Handeln wird in keiner Situation hinterfragt.

Die einzige Nachfrage stellt die jüngste Tochter, Cecile Moore, an ihren Vater, kurz vor seiner Abfahrt. Die Frage, „Daddy, was ist ein Krieg?“³⁰⁴ kann Moore jedoch zufriedenstellen beantworten, in dem er erklärt, dass er in guter Sache nach Vietnam geht, um das menschliche Fehlverhalten dort zu stoppen. Mit der Beantwortung gibt sich Celine im Film zufrieden, wohingegen dem echten Moore, laut Buchvorlage, die Antwort ausbleibt.³⁰⁵

Der Versuch, die Soldatenfrauen der Feinde zu zeigen und damit Mitgefühl zu erzeugen, fällt zu kurz aus, als dass er als ernstzunehmend bezeichnet werden kann.³⁰⁶

5.4 REPORTER JOE GALLOWAY UND DIE MEDIEN

Joseph Galloway ist Kriegskorrespondent und „verrückt genug“³⁰⁷, um in Plei Me zu Pilot Crandall in den Hubschrauber zu steigen. Mit seiner Kamera will er über die Ereignisse im Ia-Drang Tal berichten. Entgegen Plumleys verachtendem Auftreten dem Journalisten gegenüber, fragt Moore interessiert nach den Absichten des Reporters. Joe, wie er genannt wird, will als Korrespondent der United Press International (UPI) den Krieg begreifen, damit ihn die Menschen zu Hause besser verstehen können. Er kommt aus einem militärisch erfahrenen Elternhaus, wodurch der Eindruck seiner ehrenhaften Absicht hervorgehoben wird. Anfangs reagiert er, wie auch die Soldaten,

³⁰³ Vgl. Bonus-DVD, Deleted Sence.

³⁰⁴ Sequenz-Nr. 43.

³⁰⁵ Vgl. Moore/Galloway, 1992, S. 27.

³⁰⁶ Nur insgesamt 77 Sekunden werden dafür genutzt, den Soldaten Lam sowie später seine Frau zu zeigen; siehe dazu: Sequenz-Nr. 142, 211, 215, 227.

³⁰⁷ Sequenz-Nr. 119.

bei Bombardements oder Granaten schreckhaft, gewöhnt sich aber schnell an den Dauerbeschuss.

Mehrmals eilt er an den agierenden Soldaten vorbei, um ein Foto von ihnen zu schießen. Dabei stößt er auf den Soldaten Jimmy Nakayama, der ihm stolz von seiner soeben gewonnenen Vaterschaft erzählt.³⁰⁸ In den darauffolgenden Sequenzen spitzt sich die Lage für die Amerikaner dramatisch zu. Joe will den Kopf einziehen und sucht Schutz, wird jedoch von Plumley gehindert – der gerade Waffen und Munition verteilt. Spottend nennt er den Reporter „Sunny“ und sagt: „Du bekommst keine Bilder, wenn du da unten stehst, Sunny.“ Die Waffe lehnt Galloway mit den Worten: „Ich bin aber kein Soldat“ ab, worauf Plumley keine Rücksicht nimmt und erwidert: „Hier und jetzt musst du aber einer sein“.³⁰⁹

Galloway, der bei seiner Ankunft zu Moore sagte, er könne mit seiner Kamera besser schießen, als mit einem Gewehr, greift nun zur blutverschmierten Waffe. Nach kurzem Zögern legt er seine Kamera beiseite und legt sich das Gewehr um den Hals. Als er und die anderen Soldaten darauf von der NVA umzingelt werden, kämpft er an der Seite des US-Bataillons und wird einer von ihnen.³¹⁰

Angesichts der dramatischen Situation entscheidet er sich dazu, gegen seine eigens genannten Absichten zu handeln und glaubt dennoch das Richtige zu tun. Er erschießt in der Schlacht mehrere feindliche Soldaten, ohne dabei merkbar Reue zu empfinden. Der, durch Napalm-Feuer, tödlich verletzte Jimmy Nakayama macht seinen Wandel in einen Soldaten rückgängig. Ausgerechnet der Soldat, zu dem er eine kurze Verbindung hergestellt hatte, erliegt qualvoll seinen Verletzungen. Galloway kehrt daraufhin zurück zu seiner Kamera, ohne jedoch sein vorheriges Handeln kritisch zu hinterfragen. Es folgen einige Schwarzweißfotos der Schlacht im Ia-Drang Tal; Fotos, die er wegen seiner Erfahrungen als Soldat mit mehr Verständnis und Ehrlichkeit machen kann. Es sind keine Fotografien konstruierter Szenarien, sondern sie dokumentieren die harte Arbeit der Soldaten, die sie geleistet haben. Darüber hinaus dienen hinzugefügte Bilder des wirklichen Reporters der Authentizität.

Nach der Schlacht ist es Moore, der dem Reporter sagt, dass er die Geschichte erzählen müsse: „Sagen Sie den Menschen da draußen, was meine Männer geleistet

³⁰⁸ Vgl. Sequenz-Nr. 154.

³⁰⁹ Sequenz-Nr. 155.

³¹⁰ Vgl. Sequenz-Nr. 155,157, 159, 161.

haben. Sagen Sie ihnen, wie sie hier starben.“³¹¹ Moore ist es, der darum bittet, dass diese Geschichte erzählt wird, da er und seine Männer sich nichts haben zu Schulden kommen lassen und das Richtige getan haben. Daher will Moore, dass es auch genauso aufgeschrieben und erzählt wird.

Für seine Kollegen, die nach der Schlacht in das Tal geflogen werden, hat Galloway nur wenig Verständnis. Die hektische und nach Interviews suchende Reportergruppe wirkt ängstlich und schießt vermeintlich wüste Bilder von allem was sie sehen. Sie stürzen auf ihren Kollegen und auf Hal Moore. Beide sind jedoch nicht in der Lage ein Interview zu geben. Sie sind noch zu geschwächt von den Strapazen. Galloway hat bei dieser Schlacht einen persönlichen Wandel durchlebt. Zu Beginn der unwissende Reporter, hat er durch den Kampf an der Seite der US-Soldaten den Krieg nun verstanden. Er ist seinen Kollegen daher um schmerzlicher Erfahrungen voraus. Doch waren der Weg und die Erfahrungen auf dem Weg zu seinem jetzigen Verständnis weitaus härter, als er es erwartet hatte.

Joseph L. Galloway, der Buchautor sagt über das Geschehene: „Ich bin als Zeitzeuge mit der Kamera auf das Schlachtfeld gereist und habe es als Soldat verlassen.“³¹² So will er nochmal die Dramatik dieser Schlacht bestätigen und sein Handeln rechtfertigen, in der selbst Zivilisten keine Wahl hatten und mitkämpfen mussten.

5.5 LT. COL. AN UND DIE NORDVIETNAMESISCHE ARMEE

Der Film WIR WAREN HELDEN beginnt mit einer Schlacht zwischen der französischen Gruppe Mobil Armee 100 und einer Truppe Viet Minh Soldaten im Hochland des damaligen Indochinas (siehe Kap. 2.1). Hier hat auch der spätere Lieutenant Colonel Nguyen Huu An (Don Duong) seinen ersten Auftritt als befehlshabender Leutnant der Viet Minh Soldaten. Nguyen Huu An, wobei „Nguyen“ im Übrigen „Der Patriot“ bedeutet³¹³, ist ein junger, aber keinesfalls unerfahrener Leutnant von etwa 30 Jahren. In diesen ersten Filmminuten wird der spätere Gegner des US-Bataillons als Anführer einer gefühlslosen Tötungsmaschine dargestellt. Er leitet die von Trillerpfeifen gehetzten Viet Minh Soldaten, die keine Spur von Menschlichkeit zeigen. Nguyen Huu An wird als gefühlsloser Kämpfer dargestellt, der bloß mit einer feigen Kriegshandlung

³¹¹ Sequenz-Nr. 218.

³¹² Galloway, in: Bonus-DVD, Produktionsnotizen, S. 8-9.

³¹³ Steininger, 2011, S. 64.

den befehlshabenden französischen Leutnant durch einen Bajonettstoß in den Rücken tötet. Dieses Zeichen der heimtückischen Kriegsführung zeichnet das konträre Bild zur menschlichen Art der Amerikaner, einen Krieg zu führen. Dies betont mehrmals, dass die Amerikaner für die *gute* Sache kämpfen.³¹⁴

Diese, als feige assoziierte Kampfhandlung, wird durch die Zeitlupenaufnahme und Buschtrommelwirbel unterstützt und erhält ihren Höhepunkt in dem Befehl Ans, alle Überlebenden zu töten. An wird damit als konsequent schonungsloser Soldat charakterisiert, der keine gütigen oder menschlichen Züge besitzt. Die Art, wie die Nordvietnamesen die französische Armee bekämpfen, erinnert an die Abschachtung von Tieren. Auch Moore nutzt das Bild der „Schlachtung“, als er mit Crandall über die Arbeit der Luftkavallerie spricht.³¹⁵

Diese Zeichnung eines unmenschlichen Gegners wird weiter verstärkt. So werden die nordvietnamesischen Soldaten als „Feind“³¹⁶ oder „Bestien“³¹⁷ bezeichnet, deren „heidnische Gebete“ nicht erhört werden sollen. Die Benennung ihrer heidnischen, also die Abwertung ihrer andersartigen Gebete, unterstützt die gesamte Darstellung ihrer Andersartigkeit. Bereits vor Kampfbeginn behauptet Moore, dass es das Ziel des Feindes sei, Menschen zu töten. Insofern wird dieser bereits mit schlechten Eigenschaften in das weitere Geschehen eingeführt.³¹⁸

Mit der Ankunft in Vietnam tritt die NVA zum ersten Mal in einem dunklen Tunnel unter der Erde auf.³¹⁹ Nguyen Huu An bekleidet mittlerweile den gleichen Rang wie Moore und ist zum Lieutenant Colonel aufgestiegen. Er bekommt die Nachricht, dass die Amerikaner das Ia-Drang Tal erreicht haben und gibt seine Befehle zur Vorbereitung des Angriffes.

Die Begegnungen mit dem Lt. Col. An spielen fast ausschließlich in den dunklen Bunkern im Inneren des Berges. Mit lautem Gebrüll schreit er die Befehle seinen Soldaten entgegen, die mit ebenso lautem Gebrüll gemeinsam antworten.³²⁰

Die handschriftlich gefertigte Landkarte auf dem Tisch von An wirkt einfach und primitiv, ganz im Gegensatz zu den technisch überlegenen Waffen der Amerikaner. Zu

³¹⁴ Vgl. Sequenz-Nr. 42, 43.

³¹⁵ Sequenz-Nr. 22: „Wissen Sie was Luftkavallerie bedeutet? Man fliegt in ein Land ein, ist zahlenmäßig unterlegen [...] und wenn die Hubschrauber nicht mehr kommen, werden wir geschlachtet.“

³¹⁶ Sequenz-Nr. 36, 55: „hartnäckiger Feind, der niemals aufgibt“, 66: „finden, und eliminieren Sie den Feind“, 163: „[...] Sie wissen nicht, wer Freund, wer Feind ist.“

³¹⁷ Sequenz-Nr. 42, in der engl. Originalfassung heißt es „assholes“.

³¹⁸ Sequenz-Nr. 43.

³¹⁹ Sequenz-Nr. 73.

³²⁰ Vgl. Sequenz-Nr. 95, 100, 141.

erwähnen ist vor allem die Tatsache, dass Lt. Col. An nicht wie Moore an der Seite seiner Männer auf dem Schlachtfeld kämpft. Vielmehr verschanzt er sich in den Tiefen des Berges und bringt sich bei drohender Gefahr in Sicherheit. Auch das unterstützt die bereits vorangegangene Zeichnung der feigen Kriegshandlung.³²¹

Der Versuch, auch seitens der NVA-Soldaten zwischenmenschliches Verhalten zu zeichnen, scheitert. Während An die Wunden seiner Soldaten begutachtet, wirkt diese Geste durch seine verbissene Mimik und den stirnrunzelnden Gesichtsausdruck eher vorwurfsvoll, da das gewünschte Ziel noch nicht erreicht ist.³²² Ebenso der Ansatz, Persönlichkeit und Menschlichkeit zu zeigen, indem der Soldat Lam etwas mehr Aufmerksamkeit bekommt, misslingt. Die kurze Einstellung, in der Lam in sein rotes Tagebuch persönliche Nachrichten an seine Frau schreibt, ist keineswegs ausreichend, um das bisherige Bild der Tötungsmaschine NVA aufzulösen.

Demnach bleibt es bei einer Darstellungsweise der Vietnamesen, die typisch für die Inszenierung in amerikanischen Spielfilmen ist: „Vietnamese soldiers and civilians are portrayed as cunning, cruel, even sadistic, ambivalent, and irresponsible.“³²³ Darüber hinaus wird auch bei WIR WAREN HELDEN von „unserem“ Krieg des „Westens“ gegen „die Anderen“, den „Rest“ der Welt gesprochen,³²⁴ und das, obwohl ein kurzer Blick auf die vietnamesische Sichtweise gewagt wird. Dieser ist jedoch nicht ausreichend um das Leid auf dieser *anderen* Seite zu zeigen. Zudem wird der Schauspieler Don Duong mit seiner Arbeit noch bestraft. Regisseur Wallace sagt über ihn, dass man ihn „den Mel Gibson von Vietnam“³²⁵ nennt. In seiner Heimat Vietnam erntete der Schauspieler jedoch Kritik von militärischen Zeitungen, die ihn wegen seiner Mitarbeit an dem Film als „nationalen Verräter“³²⁶ bezeichnen.

Im Übrigen erhält man eine Übersetzung der nordvietnamesischen Gespräche, oder besser gesagt, der gebrüllten Befehle lediglich nach Aktivierung der Untertitel. In den Standartfassungen – ob englische oder deutsche Version – ist die Übersetzung nicht vorgesehen. Eine Begründung dafür ist nicht bekannt, dennoch ist diese Handhabung bezeichnend und wirkt unterstützend für das negative Bild der *Andersartigkeit*. Zumal sich das nicht übersetzte Vietnamesisch allein vom Klang der Sprache stark von dem

³²¹ Vgl. Sequenz-Nr. 208.

³²² Vgl. Sequenz-Nr. 141.

³²³ Kleinen, 2003, S. 433.

³²⁴ Ebenda. 434-435.

³²⁵ Wallace, in: Regisseurkommentar zu Sequenz-Nr. 141.

³²⁶ Kleinen, 2003, S. 434: „a national traitor“ (zit. Nach Quan Doi Nhan Dan in: „People’s Army“, 18.09.2002).

klaren Englisch unterscheidet. Es kann demnach das Bild der feindlichen Seite betonen, die es nicht Wert ist, übersetzt zu werden.

Nach der Vorstellung der zuvor genannten Personen bleibt zusammenfassend festzuhalten, dass die Figuren eines Films Handlungsträger sind. Sie dienen einem bestimmten Zweck und repräsentieren eine Gesellschaftssituation, in der sie bestimmten Verhaltensschemata entsprechen.³²⁷ Alle hier genannten Charaktere sind von Wallace geschaffene Figuren, die ein gemeinsames Bild einer Gesellschaft präsentieren sollen. Auch wenn Sie auf Grundlage wahrer Begegnungen beruhen, so sind es dennoch fiktive Charaktere, welche bestimmten Norm- und Wertvorstellungen entsprechen. Dazu näheres in Kapitel 8.

³²⁷ Vgl. Faulstich, 2013, S. 100.

6 ANALYSE DER FILMGESTALTUNG

An dieser Stelle widmet sich die Analyse den filmischen Stilmitteln. Dazu gehört die Untersuchung der Kameraführung anhand derer besondere Einstellungsperspektiven und -größen sowie Achsenverhältnisse oder Tiefenschärfe betrachtet werden können. Auch dienen die Geräusche und die Wahl der Musik der unterstützenden Wirkung eines Films. Beide können Einfluss auf die unterbewusste Wahrnehmung haben, um die Absichten des Regisseurs zu unterstützen. Wie auch die Montage am Ende des Produktionsprozesses die einzelnen Aspekte zusammenführt, steht am Ende der Analyse die Untersuchung des audiovisuellen Schnittes. Dabei ist die Anzahl und Länge der Einstellungen bedeutend, da diese Einfluss auf das Spannungsverhältnis im Film nehmen.³²⁸

Hinsichtlich des vorhandenen Rahmens dieser Arbeit ist die Erstellung eines filmischen Sequenzprotokolls gewählt worden. Daher kann nicht auf alle zuvor genannten Feinheiten eingegangen werden. Dies würde ein detaillierteres Einstellungsprotokoll voraussetzen. Dennoch sollen die Bereiche der musikalischen Inszenierung und kinematografischen Gestaltung nicht unbeleuchtet bleiben und werden folgend dargestellt.

6.1 FILMMUSIK UND DIE MUSIKALISCHE INSZENIERUNG

Im Gegensatz zu dem offen Gesagten in einem Dialog, wirkt die Filmmusik meist unterbewusst und dient „der unterschweligen Emotionalisierung der Filmhandlung“³²⁹. Mit der musikalischen Inszenierung soll die Gefühlsebene des Zuschauers angeregt werden, so dass er sich in die Handlung hineinfühlen und mit den handelnden Figuren identifizieren kann. Um diese Emotionalisierung zu schaffen gibt es bestimmte klangliche Formeln, derer man sich bedient. So steht etwa das Orgelspielen vielfach im religiösen Zusammenhang, der Pauken- oder Trommelschlag beispielsweise für die herannahende Gefahr sowie das Stakkato, welches meist im Zusammenhang mit einem Hetzgefühl eingesetzt wird.

³²⁸ Dazu: Faulstich, 1995, S. 19; Mikos, 2004, S. 206-223; Hickethier, 2007, S. 139-153; Faulstich, 2013, S. 117-135.

³²⁹ Faulstich, 2013, S. 143.

Musik dient der Spannungssteigerung und kann in zwei verschiedenen Formen unterschieden werden. Zum einen gibt es die Art der Musik, die als charakterisierendes Geräusch immer wieder mit einem Handlungsort oder bestimmten Personen verknüpft wird und zum anderen die Art von Musik, die die Handlung unterstützend in Szene setzt. So kann Musik ein bestimmtes Lebensgefühl übermitteln; dabei wird oft mit stereotypen Musikrichtungen gespielt, wie beispielsweise bei emotional aufgeladenen Songs im Zusammenhang mit Liebesszenen.³³⁰

Lauscht man der Musik in WIR WAREN HELDEN, so sind bestimmte Nutzungsmuster erkennbar. In weitestgehend allen Auftritten der Viet Minh oder nordvietnamesischen Soldaten werden diese mit Pauken- und Trommelschlägen begleitet. Der dumpfe Klang der Pauken wirkt bedrohlich und düster. Das Zusammenspiel von düsterer Musik und dumpfen Klängen begleitet stets das Auftreten der NVA in den unterirdischen Gängen. Diese Musik, in Verbindung mit den düsteren Auftritten im Innern des dunklen Berges, vermittelt dem Zuschauer ein ebenso düsteres Bild der NVA.

Diese bedrohliche Wirkung wird von wiederkehrenden Trillerpfeifen begleitet. Diese kurzen, schrillen Töne, erzeugen eine gefährvolle Stimmung und erzeugen eine stetige Hektik. Zum einen wird durch den assoziierten Signalton eine androhende Gefahr vermittelt aber auch eine stetige Hektik, da das Pfeifen die Soldaten mit dem Dauersignal anspornen soll. Die gefährvolle Stimmung wird durch die Musik noch verstärkt. Der Zuschauer nimmt die Soldaten dadurch negativ wahr und verknüpft mit dem Auftreten der feindlichen Soldaten eine panische Besorgnis, wie es auch die amerikanischen Soldaten tun.

Auf eine *unterbewusste* oder *unterschwellige* Nutzung von musikalischen Elementen wird daher in WIR WAREN HELDEN kaum Wert gelegt. Die musikalische Begleitung ist beschränkt auf eine kleine Auswahl von Musikstücken. Weitere Soundelemente im Film wurden vom Klangkünstler und Sounddesigner Nick Glennie-Smith eigens für den Film produziert.

Auffallend ist auch die komponierte Streichermusik des Komponisten Smith. Zu hören sind diese Kompositionen bei Filmaufnahmen mit der Familie, den Funkgesprächen aus Vietnam, Johnsons Auftritt im Fernsehen oder nach der Schlacht am Ia-Drang Tal, als die Soldaten erstmals wieder zur Ruhe kommen. Diese Streichermusik ist demnach

³³⁰ Vgl. Faulstich, 2013, S. 143-144.

durchgehend das musikalische Element zur Begleitung von ruhigen und emotionalen Szenen des Filmes und wirkt in diesen emotional unterstützend.³³¹

Ganz anders wirkt die Musik beim ersten Auftritt der US-Army. Ein Armeemarsch demonstriert Kraft und Stärke und spiegelt das Selbstbewusstsein der auftretenden Handlungsrollen wieder. Während der Trainingseinheiten wirkt der Marsch antreibend und unterstreicht das eiserne Training der Männer. Es ist ein wiederkehrendes Element, das vor allem während der Einführung der amerikanischen Einheit positiv unterstützend wirkt. Diese musikalische Machtdemonstration bei den Auftritten der US-Armee wirkt positiv unterstützend und dennoch menschlich. Dem entgegen wirkt die bedrohlich und abstrakt wirkende Musik, welche bei den Auftritten der NVA-Soldaten ertönt. Auch bei Schlacht- und Kampfszenen zwischen den Soldaten im Ia-Drang Tal ist der Armeemarsch das musikalische Hauptelement, der ebenso die Kraft der US-Army unterstreichen soll.³³²

Ein weiterer Titel, der gefühlvoller ist und die emotionalen Bereiche des Films begleitet, ist die wiederkehrende Hymne „Mension of the Lord“. Dieser Titel ertönt beim Gebet von Moore und den Soldaten Geoghegan in der Kirche, sowie in den Abschiedsszenen zwischen den Familien. Es ist ein emotionaler Song, der dramatische Szenen unterstreichen und begleiten soll. Dieser Song wird zur emotionalen Unterstreichung des Todes sowohl bei den Frauen in Fort Benning³³³, als auch bei den Männern an der Front³³⁴ genutzt. Vor allem bei emotionalen Höhepunkten ist die auditive Inszenierung dieses Songs auffallend. In den Szenen der Telegrammzustellung von Julie Moore und Barbara wird der Titel „Mension of the Lord“ mit dem Armeemarsch kombiniert. Die Mischung dieser Titel scheint die Dramatik der Szene zu unterstreichen, aber auch die Kraft und den Zusammenhalt der Frauen zu demonstrieren, die sie in dieser Situation zusammenschweißt. „Mension of the Lord“ ist in Gedenken an die Gefallenden und die gebrachten Opfer auch der letzte Song, der die in ihre Heimat Amerika zurückkehrenden Soldaten begleitet. Nicht unerwähnt bleiben soll die Tatsache, dass diese Hymne gemeinsam von Regisseur Wallace und dem Filmmusiker Smith geschrieben und komponiert wurde.

Neben den wiederkehrenden Musikelementen des Armeemarsches und der Hymne „Mension of the Lord“, erscheint ebenso der Titelsong „Sgt. Mackenzie“ mehrmals.

³³¹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Sequenz-Nr. 37, 43, 44, 46, 47, 211, 212.

³³² Vgl. zum Armeemarsch: Sequenz-Nr. 11-15, 23, 28-32, 37, 38, 46-48, 65, 70, 71, 74, 75, 94, 137 uvm.

³³³ Vgl. Sequenz-Nr. 132-137.

³³⁴ Vgl. Sequenz-Nr. 92, 179, 191.

Das schottische Klagelied „Sgt. MacKenzie“ wird bei starken, dramatischen sowie heroischen Szenen eingesetzt. Der Song begleitet die Soldaten bei ihrem Aufbruch in das Ia-Drang Tal und wird zur Unterstreichung der Dramatik genutzt. So ertönt der Titel beim Tod von Jack und Willie, so dass dieser heldenhafte Akt mit der starken Ausdrucksweise im Song unterstrichen wird. Auch beim letzten Aufschrei, der letzten Schlacht der US-Truppen mit Begleitung der Kampfhubschrauber, donnern die starken Töne, um die Kraft der Soldaten zu unterstreichen.³³⁵

Einzige Texttitel sind „Hold On I´m Coming“ von Isaac Hayes und David Porter sowie der Song „Hold Me, Thrill Me, Kiss Me“ von Harry Noble. Beide werden bei der Abschiedsfeier von einem Soldaten gesungen. Das zuletzt genannte Liebeslied singt der Soldat zum Abschied an seine Frau gerichtet. Der Titel unterstreicht die dramatisch romantische Stimmung zwischen den Frauen und Männern bei ihrem Abschied.³³⁶

Zusammenfassend ist erkennbar, dass die wenigen Titel von WIR WAREN HELDEN wiederkehrende Elemente sind, die alle zu einer bestimmten Stimmung und in bestimmten Zusammenhängen auftreten. Alles sind Musiktitel, die entweder die Stärke der US-Army demonstrieren, die Kampfszenen unterstreichen oder die emotionalen Stimmungen verstärken sollen.

6.2 KINEMATOGRAFISCHE GESTALTUNG UND AUDIOVISUELLE MONTAGE

Da der Filmanalyse das Sequenzprotokoll als Grundlage dient, wird auf die Untersuchung der einzelnen Kameraeinstellungen und Einstellungsgrößen verzichtet. Allerdings ist die gewählte Kameraführung kennzeichnend und soll hier aufgezeigt werden.

Zur gewählten Einstellungslänge kann jedoch angemerkt werden, dass eine Reihe von so genannten Plansequenzen existiert, die aus einer einzigen Einstellung bestehen. Diese langen Kameraeinstellungen werden des Öfteren bei den Auftritten von Julie Moore verwendet. Sie strahlen Ruhe und Friedlichkeit aus, so wie auch Julie als Ruhepol für Hal Moore gesehen werden kann.³³⁷ Entgegen dieser ruhigen Ausstrahlung wird in den Situationen an der Front durch viele schnelle und harte Schnitte Hektik vermittelt. Mit der Nutzung von Handkameras wird diese Ruhelosigkeit verstärkt und

³³⁵ Vgl. Sequenz-Nr. 11, 68, 69, 81-83, 150, 199, 200, 203-206.

³³⁶ Vgl. Sequenz-Nr. 49-54.

³³⁷ Vgl. Sequenz-Nr. 34, 44, 57, 59.

dramatisiert. Es ist eine bewusst eingesetzte Kameraführung, die bereits in Spielbergs SOLDAT JAMES RYAN erfolgreich genutzt wurde, um Authentizität zu inszenieren. So setzt Spielberg zum ersten Mal auf die Konstruktion eines echten Kriegserlebnisses.³³⁸

Diese „meisterhafte Nutzung modernster Authentisierungstechniken wie einer grandiosen Benutzung der Handkamera“³³⁹ wird von Wallace` Kameramann Dean Semler adaptiert. Das ebenfalls mit Blut verspritzte Kamerabild entsteht neben den Soldaten im Gras liegend. Sie zeigt ergreifende und aufrüttelnde Bilder sowohl aus der Panoramaperspektive, um dem Zuschauer einen Überblick über das Geschehen zu vermitteln, als auch Portraits aus der unmittelbaren Nähe. So werden Kameraperspektiven gewählt, die an der Seite, vor und hinter den Soldaten die Ereignisse einfangen. Der Zuschauer wird so Teil der Soldatengruppe und sucht, von der konstruierten Angst gehetzt, nach dem Feind. Immer wieder wird die Kamera hektisch hin und her gerissen und imitiert so die Augen der Soldaten, die sich ängstlich in der Dschungellandschaft nach dem unsichtbaren Feind umsehen. Der Zuschauer erlebt die Schlacht am Ia-Drang Tal aus der Sicht der amerikanischen Soldaten, so dass er sich ebenso wie die Männer um Hal Moore nach einem Ende der dramatischen Schlacht sehnt.

Die hier genutzte Konstruktion der „realistischen Nähe“³⁴⁰ ist außerdem ein Stilmittel des Dokumentarfilmes und verstärkt das Echtheitsgefühl der Geschehnisse, ohne dabei den Kriegsverlauf als solchen wirklich zu thematisieren. Die gewählte Kameraführung ist daher ein weiteres Merkmal, welche die Grenzen zwischen Realität und Fiktion für den Betrachter verschwinden lassen. Dieses Verschwimmen der Grenzen wird des Weiteren durch die eingearbeiteten Fotografien des echten Joseph Galloway unterstützt. Sie dienen der Authentizitätssteigerung, da durch die Vermischung von fiktiven Spielfilmaufnahmen und den echten Fotografien der Schlacht vor allem die dramatischen Kamerabilder echter wirken. Eine solche Vermischung von fiktiven und realistischen Medienmaterialien wird in der Regel nur im Fernsehgenre Doku-Drama³⁴¹ genutzt, um vor allem historische Schlachten oder andere Ereignisse zu bebildern.

Untersucht man die Verarbeitung der Bildgestaltung etwas abstrakter, so kann anhand der audiovisuellen Montage die Spannungskurve mathematisch berechnet werden:

³³⁸ Vgl. Paul, 2003, S. 57.

³³⁹ Ebenda, S. 57-58.

³⁴⁰ Bohrmann, 2007, S. 91.

³⁴¹ Vgl. Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dokudrama> [Stand: 09.10.2013]; dazu auch: Ebrecht/Steinle, 2008, S. 250-255; Hißnauer, 2008, S. 256-265.

„Aus dem Verhältnis der Anzahl der Einstellungen und der gemessenen Zeit in Sekunden, bezogen auf die verschiedenen Handlungsabschnitte, kann man die metrische Montage (Sergej M. Eisenstein³⁴²) und damit die Formalspannung des Films ermitteln.“³⁴³

So können etwa Höhepunkte durch aufsteigende oder fallende Spannung herausgearbeitet werden. Dieses Spannungsverhältnis kann mithilfe der Schnittgeschwindigkeit ermittelt werden. So wird das formale Spannungsverhältnis von WIR WAREN HELDEN wie folgt berechnet:³⁴⁴

$$y = \frac{\text{Sekunden}}{\text{Zahl der Einstellungen}}$$

Aus der Berechnung der gesamten Handlungslänge von 7557 Sekunden und den darin enthaltenden 1816 Einstellungen ergibt sich ein Mittelwert von durchschnittlich 4,16 Sekunden pro Sequenz. Demnach erfolgt in WIR WARE HELDEN durchschnittlich alle vier Sekunden ein Bildschnitt. Dieses schnelle Schnitttempo unterstützt die hektische Kameraführung und verstärkt die ohnehin vorhandene Dramatik der Handkamera.

Errechnet man dieses Spannungsverhältnis für die in der Handlungsanalyse herausgearbeiteten Phasen (siehe Kap 4), so ergibt sich daraus folgende Grafik, die in Abbildung 4 vereinfacht dargestellt ist.

Anhand dieser Grafik ist erkennbar, mit welcher Intensität der Film beginnt. Bereits in den ersten vier Filmminuten wird ein Spannungsverhältnis von 2,69 erzeugt. Das bedeutet, dass etwa alle 2,7 Sekunden ein Filmschnitt erfolgt. Dieses Schnitttempo zu Beginn unterstreicht die Hektik des Kampfes zwischen den Viet Minh Soldaten und der französischen Armee. Im Gegensatz dazu bedienen sich die Abschiedsszenen des Plot Points 1 einer langsamen Montage. Lediglich alle 7,74 Sekunden findet ein Bildwechsel statt. So strahlen die emotional aufgeladenen Szenen zwischen den Familien Ruhe aus.

³⁴² Sergei Michailowitsch Eisenstein (1898-1948) war sowjetischer Regisseur, der die Filmwissenschaft mit seinen theoretischen Überlegungen und praktischer Filmkunst zu neuen Montagetechniken geprägt hat.

³⁴³ Faulstich, 2013, S. 130.

³⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 131.

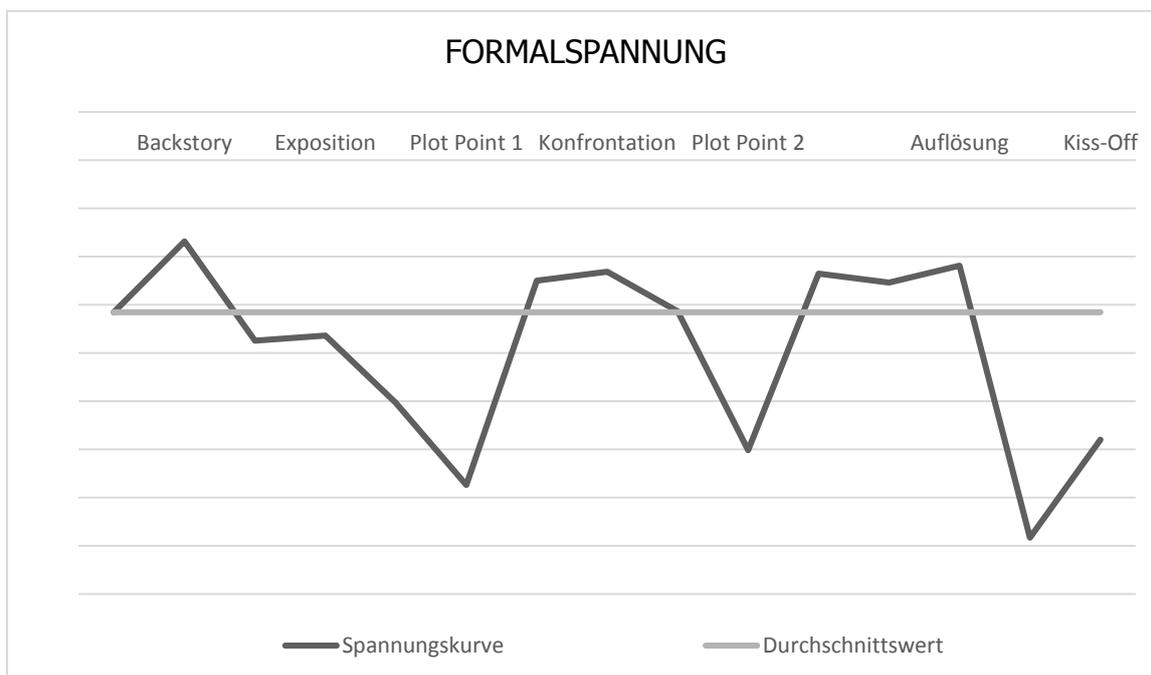


Abbildung 4: Formalspannung bei WIR WAREN HELDEN

Diese Ruhe wird bereits in Kürze mit der Ankunft in Vietnam und den folgenden Kampfszenen zunichte gemacht. Durchgehend kämpfen die amerikanischen Soldaten neben Hal Moore um das Überleben, bis sie zu scheitern drohen. So erscheint mit dem Plot Point 2 eine zweite Ruhephase, die den Wendepunkt zum „Broken Arrow“-Befehl einleitet. Der hektische letzte Kampf im 3. Akt wird durch das Aufräumen des Schlachtfeldes und die Rückkehr der Soldaten nach Amerika in einem ruhigen Filmende aufgelöst.

Zusammenfassend ist erkennbar, dass die errechnete Spannungskurve dem beschriebenen Filmaufbau aus Kapitel 4 entspricht und die herausgearbeitete Struktur der 3-Akte-Gliederung durch die formale Spannung der audiovisuellen Montage unterstützt wird.

Eine weitere Kennziffer der Montage ist der so genannte Spannungswert, der folgendermaßen zu berechnen ist:³⁴⁵

$$y = \frac{\text{Zahl der Einstellungen}}{\text{Minuten}}$$

³⁴⁵ Vgl. Faulstich, 2013, S. 131.

Da sich die Rechnung hier nicht auf die einzelnen Sequenzen bezieht, deren Einteilung durchaus subjektiv ausfallen kann, entsteht hier ein neutraler Wert, der die formale Spannung nochmal anders aufzeigt. Bei insgesamt 1816 Einstellung in 126 Filmminuten ergibt sich daraus der Wert $y = 14,4$ Einstellungen pro Minute. Diese relativ hohe Anzahl von Schnitten pro Minute steht im starken Kontrast zu den genannten Plansequenzen, wie etwa denen zwischen Julie und Hal Moore. Bei der längsten Plansequenz von 58 Sekunden ergibt diese eine plötzliche Ruhe und Geborgenheit, die für den Zuschauer beruhigend wirken. Wie Oberstleutnant Moore sich bei Julie zurücklegen und von seinem Militärleben pausieren kann, so kann sich auch der Zuschauer kurz entspannen.

Summierend betrachtet, unterstützt nicht nur die Musik, sondern auch die audiovisuelle Montage den dramaturgischen Filmaufbau (siehe Kap. 4). Charakteristische Eigenschaften der bereits diskutierten Figuren (siehe Kap. 5) werden sowohl durch die Wahl des Schnittes, als auch durch die Kameraperspektiven und Einfärbung des Lichts unterstützt. Beispielsweise wird Moore aus der Froschperspektive gezeigt, wenn dieser mit dem Hubschrauber auf das Ia-Drang Tal hinabfliegt und sich am Ende wieder in den Himmel empor hebt. Seine Standhaftigkeit und absolute Kontrolle der Situation wird durch eine Plansequenz mit einer 360-Grad Kamerafahrt um ihn herum demonstriert, in der er sich einen Überblick über die Lage verschafft und dann den Befehl „Broken Arrow“ gibt. Entgegen diesen ehrvollen und imposanten Kameraeinstellungen erfahren die NVA-Soldaten Schatten und Dunkelheit in den Tiefen des düsteren Berges.

7 ANALYSE AUSGEWÄHLTER BILDSYMBOLIKEN

Der Film bietet eine ganze Reihe von Verweisen und bildlichen Symboliken, die untersucht werden können. Dennoch werden nur einige wenige hervorgehoben.

Kleinere Symboliken werden beispielsweise genutzt, um der Geschichte einen Rahmen zu geben. Etwa das goldene Signalhorn. Bereits die Franzosen trugen es im Indochina-Krieg mit sich. Während der französische Soldat ein alarmierendes Signal geben will, wird dieser von einem Viet Minh Soldaten in den Hals geschossen. Das Blut spritzt und das Alarmsignal bricht ebenfalls qualvoll ab.³⁴⁶ Während der elf Jahre späteren Kampfhandlung im Ia-Drang Tal taucht dieses Horn immer wieder auf und wird von den NVA-Soldaten mehrmals geblasen. Das akustische Signal kann als Ankündigungen von Unheil gedeutet werden und unterstützt die dramatische Bedrohung, die von der NVA ausgeht. Nachdem das Feld von den US-Soldaten geräumt wird und sich die NVA zurückgezogen hat, wird dieses goldene Signalhorn von Sgt. Savage gefunden, der es an sich nimmt. Damit durchläuft das Horn in den verschiedenen Schlachten verschiedene politische Seiten. Es ist ein mehrmaliger *Seitentausch* des Horns, beginnend der zunächst *guten* Seite der Franzosen, denn auch die Franzosen kämpften 1954 aus amerikanischer Sichtweise für die *gute* Sache. Nach einer Phase in kommunistischen Händen gelangt das Horn durch die Rückeroberung erneut an die *richtige* Seite. Das Horn befindet sich fortwährend in amerikanischem Besitz und wird so am Ende in den vermeintlich *richtigen* Händen gehalten: in amerikanischer Macht und bei westlichen Wertevorstellung.

Das Einsetzen solcher Gegenstände, wie auch bestimmter Orte oder Symbole, kann für bestimmte Wertvorstellungen und Normsysteme stehen.³⁴⁷ Es kann davon ausgegangen werden, dass die häufige, wenn auch vermeintlich beiläufige Nutzung solcher Gegenstände, mit bestimmten Botschaften verknüpft ist.

Folgend werden nicht einzelne Symboliken aufgelistet, sondern in Kapitel zusammengefasst. So werden sie in ihrem historischen Kontext oder durch die gemeinsame Botschaft vereint.

³⁴⁶ Vgl. Sequenz-Nr. 3, 5.

³⁴⁷ Vgl. Faulstich, 1995, S. 21.

7.1 DER INDOCHINA KRIEG – DIE VORGESCHICHTE DES VIETNAMKRIEGS

Im Laufe dieser Arbeit wurde bereits mehrmals die Inszenierung der Backstory thematisiert. Abschließend wird hier die gesamte Darstellung um den Indochina-Krieg lediglich als Symbolik verstanden. Sie dient zum einen der Charakterisierung des Gegners, zum anderen scheint die Geschichte auch ein Legitimationsversuch für den Vietnamkrieg zu sein. Mit der Darstellung der Vorgeschichte betont der Film den Beginn des Krieges und vermittelt den Eindruck, dass der Vietnamkrieg keinesfalls von den Amerikanern, sondern von den Franzosen begonnen wurde. Es wirkt wie der Versuch, die eigentliche Kriegsschuld von Amerika fern zu halten und die USA in einer passiven Situation darzustellen. Eine Situation, in der sie keine andere Wahl gehabt hätten, als gegen diesen bestialischen Feind zu kämpfen. Wallace selbst unterstützt diese Vermutung, indem er sagt: „Wir mussten die Vorgeschichte Vietnams zeigen, wir mussten deutlich machen, dass die amerikanische Armee nicht die ersten in Vietnam war.“³⁴⁸

Auch dienen die Verweise durch die wiederkehrenden „Backstorywounds“ der unterbewussten Wahrnehmung der Vietnamesen. Durch die Inszenierung eines unmenschlichen Gegners (siehe Kap. 5.5) wird das Auftreten der eigenen, amerikanischen Soldaten positiv dargestellt. Der Feind wird bereits vor der eigentlichen Kriegshandlung charakterisiert, wodurch der Zuschauer einen Eindruck über den bevorstehenden Kampf erhält. So folgt in einer Sequenz die detaillierte Auflistung der Situation in Indochina, die mit Moores bevorstehenden Schlacht gleichbedeutend ist: „Franzosen in Indochina: unbekanntes Gelände, schlechte Aufklärung, Feind unterschätzt, zu selbstsicher, auf fremden Gelände“³⁴⁹. All dies summiert Moore zu einem „Massaker“, der daher um die bevorstehenden Schwierigkeiten zu wissen scheint. Auch bereitet dieses Massaker den Zuschauer auf den Ausgang der Schlacht vor, die entweder den Sieg oder den Tod bedeutet, aber keinesfalls die Kapitulation oder Gefangenschaft.

Wallace betont die Darstellung eines objektiven Blicks, in denen nicht nur die amerikanischen Soldaten und ihre Familien inszeniert werden, sondern die Schlacht auch aus der Sichtweise der nordvietnamesischen Gegner beleuchtet wird. Aber entgegen dieser Aussage werden gezielt Symboliken genutzt, die das Bild des NVA-

³⁴⁸ Wallace, in: Regisseurkommentar, Sequenz-Nr. 1-11.

³⁴⁹ Sequenz-Nr. 45.

Soldaten als gefühllose Tötungsmaschinen darstellt. Dunkle Räumlichkeiten, die etwas *Unterirdisches* und *Höllisches* haben, sowie Pauken und Trompeten, die als Zeichen für die androhende Gefahr verstanden werden können (siehe Kap. 6).

7.2 7. KAVALLERIE UND DER MYTHOS UM „GARRY OWEN“

Ein weiteres geschichtliches Ereignis kann als Backstory verstanden werden, dem ein ganzer Mythos und damit ebenfalls eine symbolische Bedeutung zugrunde liegt. Es geht um die Geschichte um George Armstrong Custer (1839-1876) und die legendäre 7. Kavallerie. Bereits während Moore seine Soldaten ausbildet, werden erste Verweise geliefert.³⁵⁰ Mit der Umbenennung von Moores Einheit in die „7. Kavallerie“ beginnt die öffentliche Illustration dieser Historie.³⁵¹ Darauf folgen weitere Verweise in denen Moore die Geschichte des Indianerkrieges studiert und sogar in diesem Zuge sein Testament unterschreibt.³⁵²

Zwar ist diese Umbenennung historisch richtig, doch wird sie von Wallace deutlich inszeniert und damit unverkennbar betont und der bestehende Mythos um die 7. Kavallerie wird dankend angenommen.

Betrachtet man die vorangegangenen Ereignisse zum besseren Verständnis, so stößt man auf eine Schlacht am Little Bighorn, in dem das Regiment von General Custer unter dem Namen der 7. Kavallerie kämpfte. Mehrmals verweist WIR WAREN HELDEN auf Custer und seine Schlacht.³⁵³ Im amerikanischen Krieg gegen die Indianer kämpfte eben dieser am Little Bighorn River gegen die indianischen Krieger.

Diese, auch als „Battle of the Little Bighorn“ bekannte Schlacht, ist Inhalt vieler Bücher und Filme.³⁵⁴ Auch der bereits genannte Western LITTLE BIG MAN, der als einer der ersten Filme Kritik am Vietnamkrieg übte, bezieht sich auf Custers Schlacht.

Als Leiter der im Jahr 1966 neu gegründeten 7. Kavallerie geriet Custer bei seiner letzten Schlacht 1876 in einen Hinterhalt und wurde von den Indianern vernichtend geschlagen.³⁵⁵ Ihr damals ausgesuchtes Marschlied „Garry Owen“ beruht auf einem irischen Volkslied, welches zum Marsch umgeschrieben bis heute den Spitznamen der

³⁵⁰ Moore berichtet über das familiäre Verhältnis indianischer Krieger, siehe: Sequenz-Nr. 37.

³⁵¹ Vgl. Sequenz-Nr. 52.

³⁵² Vgl. Sequenz-Nr. 54.

³⁵³ Vgl. Sequenz-Nr. 37, 52, 54, 65, 195, 196, 207.

³⁵⁴ U.a.: Joseph Lewis: 7th Calavery, USA, 1956; Francis Ford: Custer's Last Fight, USA, 1912.

³⁵⁵ Vgl. <http://www.history.army.mil/books/Lineage/arcav/arcav.htm>, S. 23 [Stand: 25.09.2013].

7. Kavallerie bildet.³⁵⁶ Währenddessen der Text der irischen Version an ein heiteres Trinklied erinnert, verkörpert der Marsch der 7. Kavallerie im 20. Jahrhundert den Stolz und Ruhm der amerikanischen Armee.³⁵⁷ Obwohl die Soldaten in der Schlacht am Little Bighorn starben, lebt der Geist des Regiments weiter. Und zwar unter dem Spitznamen „Garry Owen“ sowie dem dazugehörigen Bataillonsmarsch.

Diesen Mythos um die Schlacht am Little Bighorn und die 7. Kavallerie greift auch Wallace auf. So heißt beispielsweise der Stützpunkt der 7. Kavallerie in Vietnam „Garry Owen“³⁵⁸ und die Hubschrauber werden zu Pferden, auf denen die Soldaten in die Schlacht „reiten“³⁵⁹. So wird der alte Mythos der Historie aufgegriffen und in das aktuelle Geschehen eingearbeitet. Die alten Soldaten des Indianerkrieges leben in den jungen amerikanischen Soldaten weiter. Der Geist der alten Kavallerie kämpft demnach erneut gegen den Feind und zieht gleichbedeutend in eine neue Schlacht. Es wirkt wie eine Widergutmachung der Kriegsniederlage im Indianerkrieg. Immer wieder erinnert sich Moore an Custer. Auch erfragt er bei Plumley, was Gen. Custer wohl gedacht haben mochte, als er realisierte, seine Männer ins Unglück dieser aussichtslosen Schlacht geführt zu haben. Plumleys Antwort ist kurz, aber motivierend: "Custer war ein Memme, Sir – Sie nicht!"³⁶⁰. Moore ist keineswegs eine Memme oder ein Feigling – vielmehr ist er der Fels in der Brandung, der wie John Wayne in DIE GRÜNEN TEUFEL den Feind bezwingt und den Vietnamkrieg für Amerika gewinnt. So fordert er mit seinem Befehl „Broken Arrow“ die lebensrettenden Napalmbomben an³⁶¹, welche, entgegen des politischen Bildes in den USA, zum ersten Mal positiv im rettenden Glanz erscheinen.

Die Stärke und der Zusammenhalt, welche von der 7. Kavallerie ausgehen, werden durch einen, fast beiläufigen Soldatenkommentar, verstärkt. Während Moore wegen der lebensbedrohlichen Lage für sein Bataillon kurze Selbstzweifel überkommen, heißt es in der deutschen Fassung durch den jungen Soldaten an der Seite von Savage: „Machen Sie weiter so, Sir!“³⁶² Dieses aufmunternde Loben existiert in der originalen Fassung mit dem Ausruf: „Garry Owen, Sir!“³⁶³. Daran wird deutlich, dass dieser Mythos in der amerikanischen Armee so präsent ist, dass er nicht weiter erklärt werden

³⁵⁶ Vgl. <http://www.hood.army.mil/1stcavdiv/units/1bct/1-7/default.aspx> [Stand: 25.09.2013].

³⁵⁷ Vgl. <http://www.us7thcavalry.com/legend.htm> [Stand: 25.09.2013].

³⁵⁸ Vgl. Sequenz-Nr. 65.

³⁵⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 25.

³⁶⁰ Vgl. Sequenz-Nr. 196.

³⁶¹ Sequenz-Nr. 163.

³⁶² Sequenz-Nr. 185 (dt. Version).

³⁶³ Ebenda (engl. Version).

muss. Alle Soldaten scheinen um den Mythos und die Kraft die von ihm ausgeht zu wissen, so dass es selbst den jüngsten Soldaten mit diesem Ausruf gelingt, ihrem Oberstleutnant neuen Mut zu schenken. So wird in WIR WAREN HELDEN nicht nur der Vietnamkrieg für Amerika gewonnen, sondern auch der Eindruck vermittelt, als hätte dieses US-Bataillon auch die Kraft gehabt, den Krieg gegen die Indianer zu gewinnen – einen ebenso primitiven und technisch unterlegenden Feind, wie die jetzigen NVA-Soldaten.

Selbst nachdem die Schlacht gewonnen ist, bleibt ein siegesbetonender Kommentar nicht aus, indem Plumley eben diese Schlachten miteinander vergleicht. Er bezieht sich auf die vorig gestellte Frage von Moore in dem er zu diesem sagt: „Sie wollten wissen, was in Custer vorging? Sie Sollten ihn fragen.“³⁶⁴ Dem Satz folgt eine richtungsweisende Kopfbewegung von Hauptfeldwebel Plumley. Somit wird deutlich, dass mit „ihn“ an dieser Stelle Lt. Col. An gemeint ist. Dadurch entsteht ein Vergleich zwischen Custer und Lt. Col. An, der nun ebenso als Verlierer zurückbleibt.

7.3 HEROISIERUNG UND DIE INSZENIERUNG VON PATRIOTISMUS

Kriegsfilme können dazu dienen, „einen gerade stattfindenden Krieg *schmackhaft* zu machen oder einen vergangenen Krieg im Nachhinein zu glorifizieren“³⁶⁵. Eine solch rückwirkende Verharmlosung und Umdeutung des Krieges wurde nach Bohrmann auch von Wallace vorgenommen.³⁶⁶ Wahrlich ist eine permanente Inszenierung nationaler Symbole markant. Die positive Darstellung amerikanischer Soldaten (siehe Kap. 5.1 u. 5.2), das makellose Familienleben (siehe Kap. 5.3) und die vor Stärke strotzende Armee sind Kennzeichen, mit denen der Vietnamkrieg in WIR WAREN HELDEN erzählt wird. Das Sterben amerikanischer Soldaten wird nicht kritisiert, sondern als etwas Heldenhaftes und Ehrwürdiges dargestellt. Begleitet werden die Soldaten bei ihrem Tod durch eigene Ausrufe wie: „Ich bin froh für mein Land zu sterben!“³⁶⁷. Die Übermittlung der Telegramme an die Frauen und Familien werden mit immer wiederkehrenden Bildern der US-Flagge zusammengeschnitten. So bleibt bei dem Zuschauer eine Art Begründung und Entschuldigung für die Toten haften.

³⁶⁴ Sequenz-Nr. 260.

³⁶⁵ Bohrmann, 2010, S. 83 [Hervorhebung im Orig.].

³⁶⁶ Vgl. ebenda.

³⁶⁷ Sequenz-Nr. 92.

Es herrscht ein naiver Patriotismus bei den jungen Männern, die keine Schuld für den Krieg und ihren Ausgang tragen. Vielmehr sind es die Politiker, die erneut unwissend die falschen bzw. fragwürdigen Entscheidungen treffen.³⁶⁸

Über das eigene Selbstbewusstsein der Amerikaner hinaus erkennt auch Lt. Col. Nguyen Huu An die Stärke Amerikas. Eine kleine amerikanische Flagge weht nach der Schlacht verlassen im Wind auf einem Baumstumpf. Sie assoziiert eine Markierung, wie sie die Amerikaner auf dem Mond hinterlassen haben. Lt. Col. An, der das zurückgelassene Schlachtfeld in abendlicher Dämmerung betritt um seine Soldaten zu bergen, ergreift die Flagge anerkennend. Doch anstatt diese zu zerstören, steckt er sie zurück auf seinen *rechtmäßigen* Platz und scheint damit die Bestätigung für den amerikanischen Sieg zu geben.

³⁶⁸ Sequenz-Nr. 50.

8 ANALYSE DER NORMEN, WERTE UND IDEOLOGIEN

Der letzte Teil der Analyse widmet sich den Normen, Werten und Ideologien, die in WIR WAREN HELDEN konstruiert werden. Demnach werden nun die vermittelten Werte aufgezeigt, „durch den Verlauf der Handlung und ihr Ende, durch den Helden oder die Heldin, zum Ausdruck gebracht“³⁶⁹ werden. Dabei stellt sich die Frage, welche Weltansicht vom Film transportiert wird und auf welche Art diese propagiert wird.

8.1 DIE VORSTELLUNG VON MÄNNLICHKEIT

Wegen der ständigen Präsenz amerikanischer Soldaten in WIR WAREN HELDEN, scheint es naheliegend, mit diesen in der Bedeutungsanalyse zu beginnen. Medien- und Kulturwissenschaftler M. Kleiner bietet mit seinem Aufsatz „Men at War“ eine Grundlage für die Inszenierung von Soldaten im Film. Anhand seiner Überlegungen zur filmischen Konstruktion von Soldatentypen³⁷⁰ wird die Inszenierung Wallace³⁷¹ genauer betrachtet.

Untersucht man die Inszenierung der Soldaten, so wird deutlich, dass diese den Genrekonventionen des Kriegsfilmes entsprechen. Demnach wird die Darstellung einer Gruppe bzw. eines Teams denen des einzelnen Individuums vorgezogen.³⁷¹ Infolgedessen wird auch immer „ein bestimmtes Verhältnis von Männlichkeit“³⁷² innerhalb einer Gruppe dargestellt, „aus der die positiven und negativen Helden geboren werden“³⁷³.

Allgemein werden die Soldaten als gebildet, sympathisch und menschlich inszeniert. Sie sind äußerlich gut gekleidet, ganz im Sinne des amerikanischen Militärdesigns. Die Soldaten artikulieren sich mit gewählter Sprache ohne die Benutzung von Slangs oder einer vulgären Ausdrucksweise. Es werden gebildete und motivierte Männer vorgestellt, die selbst ehrenamtlichem Engagement nachgehen.³⁷⁴ Eine homogene Gruppe von Soldaten, die der Mittelschicht Amerikas entstammt und dessen höchstes Gut die

³⁶⁹ Vgl. Faultisch, 1995, S. 19-21.

³⁷⁰ Zur medialen Konstruktion von Kriegertypen im Kino: Kleiner, 2010, S. 173-177.

³⁷¹ Vgl. Schwab, 2008, S. 147-148; Klein/Stieglegger/Traber, 2006, S. 15.

³⁷² Mikos, 2004, S. 132.

³⁷³ ebenda.

³⁷⁴ Beispielsweise Jack Geoghegan, der mit seiner Frau eine Schule für Waisenkinder in Afrika erbaute, siehe Sequenz-Nr. 42; Diese Darstellung ist konträr zu den dargestellten Soldaten aus der Unterschicht in PLATOON, siehe: Schwab, 2008, S. 154-158.

Solidarität und Kameradschaft ist. Das Versprechen Moores: „Ich werde keinen von euch zurücklassen, niemanden!“³⁷⁵ oder der heldenhafte Tod Jack Geoghegans, der sich für seinen Kameraden opfert, sind nur zwei von vielen Beispielen. Auch die Tatsache, dass der Soldat afroamerikanischer Herkunft ist, zeigt, dass rassistisches Gedankengut keine Bedeutung in der dargestellten Soldatengruppe hat. So wird sich darüber hinaus von jeglichem Rassenhass ausdrücklich distanziert, sowohl unter den Frauen, als auch in der Rede von Hal Moore vor Abflug nach Vietnam. Selbst an der Front werden die Soldaten der NVA nicht mit rassistischen Ausdrücken beschimpft, wie es in anderen Vietnamkriegsfilmen durchaus Gang und Gebe ist, sondern auf den ersten Eindruck recht objektiv als „Feind“ bezeichnet.³⁷⁶

Untereinander wird ein respektvoller Umgang sowie grenzenlose Solidarität und Selbstlosigkeit inszeniert. So wird der rettende Platz im Hubschrauber einem schwerer verletzten Kameraden überlassen. Diese rettende Handlung bedeutet für den heldenhaften Soldaten den Tod. Dies ist ein Zeichen dafür, dass Zusammengehörigkeitsgefühl und gute Moral höher wiegen als das eigene Überlegen und beides bildet die Grundlage für das Funktionieren der Armee.

Entgegen den Darstellungen von APOCALYPSE NOW oder PLATOON gibt es bei WIR WAREN HELDEN keine Sonderlinge oder Einzelgänger, die negativ auffallen. Das oft in der Armee tabuisierte Thema von Homosexualität existiert bei diesen gradlinig inszenierten Soldaten nicht. Auch müssen sich die Soldaten untereinander nicht beweisen oder sind starken Hierarchien ausgesetzt. Vielmehr herrscht ein respektvoller und akzeptierender Umgang zwischen den Generationen. Moore und Plumley werden für ihre Erfahrungen geschätzt und ihre Entscheidungen in keiner Situation in Frage gestellt.³⁷⁷ Im Gegenzug schenken Moore und Plumley den jüngeren Soldaten ihr Vertrauen und ihre Achtung. So dreht Moore besorgt und fürsorglich eine Runde, in denen er den Männern im Schützengraben Mut zuspricht. Mehrmals verabschiedet er sich betend von den Gefallenden.

Den Soldaten wird Menschlichkeit, Aufrichtigkeit und eine einwandfreie Moral zugeschrieben. Ihr Handeln geht aus dem Willen hervor, das Richtige zu tun, deren Aufgabe es nicht ist, die politische Verhältnismäßigkeit zu hinterfragen. So äußert Jack Geoghegan vor Moore seine Hoffnung „Waisen zu beschützen und nicht [...] zu

³⁷⁵ Sequenz-Nr. 55.

³⁷⁶ Siehe dazu Kap. 5.5.

³⁷⁷ Hingegen erhält Moore bei kurzen Selbstzweifel Mut und Zuspruch seiner Männer, die ihn für sein Handeln loben: Sequenz-Nr. 194 „Machen Sie weiter so, Sir!“ bzw. „Garry Owen, Sir!“; siehe Kap. 7.2.

machen³⁷⁸. Folglich wird das amerikanische Militär als Institution konstruiert, die für Humanität, Gerechtigkeit und Ehrlichkeit einsteht. Es wird ein betont militärisches Männerbild gestaltet, das durchweg positiv wahrgenommen werden soll. Negative Darstellungen werden in jeglicher Form ausgeblendet oder aber mit dem frühen Tod geahndet. So etwa der übermotivierte Herrick, der seine Truppe – entgegen berechtigter Bedenken seiner Soldaten – in den Hinterhalt führt. Wegen seiner Fehleinschätzung und seines falschen Handelns ist er der Erste, der auf dem Schlachtfeld stirbt.³⁷⁹ Doch bleibt diese militärische Fehleinschätzung eine Ausnahme. Den handelnden Soldaten wird in diesem geschaffenen Heldenmythos eine Vorbildfunktion zugeschrieben.

Entgegen dieser positiven Darstellung einer funktionierenden Soldatengruppe bei *Wir waren Helden*, inszeniert der Regisseur Oliver Stone in *PLATOON* eine Truppe, bei der es keine eindeutige Befehlsgewalt gibt. Orientierungspunkte für die Soldaten sind nicht vorhanden, so dass dadurch jegliche Kontrolle fehlt.³⁸⁰

8.2 DIE DARSTELLUNG DER VIETNAMESEN UND DAS KONSTRUIERTE FEINDBILD

Während die Konstruktion der amerikanischen Männlichkeit durch eine Vielzahl von Männerrollen und ihren Familien inszeniert wird, werden die nordvietnamesischen Soldaten als anonymisierte Masse dargestellt. Bei ihrem ersten Auftritt wird ihnen bereits jegliches Mitgefühl sowie Züge von Menschlichkeit entsagt. Beim Kampf gegen eine Unterzahl von französischen Soldaten sind sie grausam überlegen. Trotz dieser Überlegenheit gibt Leutnant An zum Ende den Befehl zur Tötung der Überlebenden. Aus der Froschperspektive, der Sichtweise eines am bodenliegenden Soldaten, wird ein Viet Minh Soldat gezeigt, der sein Gewehr ohne zu zögern auf den Boden richtet und abdrückt. Der Schuss ist dabei jedoch lediglich aus dem Off nach einer abrupten Schwarzblende zu hören.

Mit diesen und ähnlichen Handlungen werden den Viet Minh Soldaten jegliche Wertvorstellung von Humanität, Respekt vor dem Gegner oder ehrenhaftes Verhalten abgesprochen. Das konstruierte Bild ist demnach ein entgegengesetztes zu den zuvor

³⁷⁸ Sequenz-Nr. 42.

³⁷⁹ Vgl. Sequenz-Nr. 79, 81, 83-86, 89-90, 92.

³⁸⁰ Vgl. eine Betrachtung von *PLATOON* in: Schwab, 2008, S. 154-158.

beschriebenen US-amerikanischen Soldaten. Es ist von Beginn an ein rundum negatives Bild der Viet Minh Soldaten, deren Verhalten gegen die Franzosen mehrmals mit einem Massaker gleichgestellt wird.

Wallace' dramatisierende Inszenierung für WIR WAREN HELDEN ist vor allem zu Beginn der Kriegshandlung im Ia-Drang Tal nachweisbar. So wird beispielsweise in der Buchvorlage eine Feindstärke von 1.600³⁸¹ Mann genannt. In der filmischen Schlacht hingegen berichtet der gefangengenommene NVA-Scout in der originalen Filmversion von 4.000³⁸² Soldaten. Erneut übertrieben wird in der deutschen Fassung, in der die Zahl auf 10.000³⁸³ aufgerundet wird. Der Grund dafür bleibt offen.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen werden die Soldaten der NVA als anonymisierte Kampfmaschine dargestellt, die von Trillerpfeifen angetrieben wird und zum Töten ausgebildet ist. Lt. Col. An wird in zwei Historien inszeniert. Zum einen als Leutnant der Viet Minh Soldaten, sowie später als Oberstleutnant der NVA in der Schlacht gegen die Amerikaner. Die Verknüpfung der beiden Auftritte und dieser zwei historischen Ereignisse durch den Hauptfeldwebel An, dient der alleinigen Erbauung von Verweisen und frühzeitigen Assoziationen. Die Betonung eines Massakers durch die Viet Minh Soldaten und das zu erwartende unmenschliche Verhalten der NVA-Soldaten. Bereits in den ersten Filmminuten werden die NVA-Soldaten so mit einem grausamen Verhalten charakterisiert.

Der Versuch, ebenso Menschlichkeit auf der Seite der NVA zu zeigen, kann keinesfalls ausreichen. Die insgesamt 77 Sekunden des Soldaten Lam, mit vier verschiedenen Sequenzen, können mitnichten zu einer gebührenden Darstellung führen. Sie scheitern eher als kläglich Versuch, eine objektive Inszenierung der Geschehnisse zu argumentieren. Vielmehr wird beim Zuschauer laut Kleinen eine Art des *Schein-Mitgefühls* gegenüber den nordvietnamesischen Soldaten vermittelt.³⁸⁴

Diese negative Darstellung der NVA-Soldaten wird durch die musikalische Einbettung der hektischen Trillerpfeifen und bedrohlichen Paukenschläge verstärkt.³⁸⁵ Auch werden weitere filmische Merkmale genutzt, um das angeblich objektive Bild unterbewusst zu beeinflussen. So wird lediglich das Sterben der amerikanischen Soldaten in dramatischen Szenen gezeigt. Beispielsweise US-Soldaten, die in Zeitlupe

³⁸¹ Vgl. Moore/Galloway, 1992, S. 68.

³⁸² Vgl. Sequenz-Nr. 79 (orig. Fassung).

³⁸³ Vgl. Sequenz-Nr. 79 (dt. Fassung).

³⁸⁴ Vgl. Kleinen, 2003, S. 435-436.

³⁸⁵ Siehe Kap. 6.1.

von den Schüssen der NVA durchlöchert werden oder qualvoll ihren Verletzungen erlegen.³⁸⁶ Die Soldaten der NVA hingegen werden kommentarlos erschossen und am Ende wie totes Vieh oder Müll achtlos aufeinandergestapelt.³⁸⁷

Der Auftritt von Lt. Col. An beschränkt sich fast ausschließlich auf die dunklen Bunker in den Tiefen des Hügels, wohingegen der Amerikaner aus dem Hubschrauber vom *Himmel* auf das Ia-Drang Tal blickt und auf dieses herabsteigt, als wäre er ein höheres Wesen. Hinzukommend spricht Moore über die NVA als „hartnäckiger Feind, der niemals aufgibt“³⁸⁸. Die Bezeichnung als „Feind“ wird im Laufe des Films beibehalten, so dass auch Moores Vorgesetzter den Befehl gibt: „Finden, und eliminieren Sie den Feind.“³⁸⁹ Betrachtet man den Begriff des *Eliminierens* genauer, so wird dieser mit der Beseitigung von etwas *fehlerhaftem* oder *unerwünschtem* gleichgesetzt.

Dabei werden beide Worte in Verbindung mit „Ungeziefer“, „ungeeigneten Tieren“, „schlechten Angewohnheiten“, „heidnischen Bräuchen“ oder „Krankheiten“ genutzt, die es zu *eliminieren* gilt.³⁹⁰ Auch werden das inszenierte kannibalische Verhalten der NVA sowie der in Kap. 5.5 genannte Begriff des *Schlachtens* durch die Bezeichnung Moores als „Bestien“³⁹¹ unterstützt. Die NVA wird daher nicht als *Feind* charakterisiert, sondern als etwas Unmenschliches vorgestellt. Die NVA-Soldaten sind die *Anderen*, sie sind die *Kreaturen* auf der *anderen* Seite, mit *anderen* Wertevorstellungen und Lebensweisen. Das Auftreten in den dunklen Tunnelgängen und den Tiefen des Berges, sowie die nicht existierende Übersetzung der Vietnamesischen Sprache, unterstützen das Bild dieser *Anderen*. Die Darstellung der NVA erinnert an das Verhalten und die Lebensweise von Tieren, die nachts auf der Lauer liegen und im dunklen jagen. Sie schleichen sich in vollkommener Dunkelheit an ihre Beute heran und wissen sich im Dickicht des Dschungels zu bewegen. Sie zeigen keine Emotionen, so dass ihnen menschliche Merkmale fehlen.

8.3 DIE INSZENIERUNG DER FRAU UND DIE BEDEUTUNG VON FAMILIE

Der bereits aufgezeigte moralische Zusammenhalt zwischen den amerikanischen Soldaten, einschließlich der uneingeschränkten Solidarität und Kameradschaft (siehe

³⁸⁶ Vgl. Sequenz-Nr. 179.

³⁸⁷ Vgl. Sequenz-Nr. 213.

³⁸⁸ Sequenz-Nr. 55.

³⁸⁹ Sequenz-Nr. 66.

³⁹⁰ Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/eliminieren> [Stand: 17.09.2013].

³⁹¹ Sequenz-Nr. 42.

Kap. 8.1), wird um die hohe Bedeutung eines funktionierenden Familienlebens erweitert. So wird nicht nur das militärisch geprägte Männerbild gezeichnet, sondern auch der liebevolle und respektvolle Umgang mit ihren Frauen und Kindern. Die Exposition der Handlung ist von der Inszenierung und Emotionalisierung der Familienwelt geprägt (siehe Kap. 4.1). Die Männer sind gerührt von der Geburt der Tochter, bringen die Kinder zu Bett oder lesen ihnen Gute-Nacht-Geschichten vor. Den emotionalen Höhepunkt findet die familiäre Darstellung in den nächtlichen Abschiedsszenen, bei denen es nicht vieler Worte bedarf.³⁹²

Die Frauen und das Familienleben repräsentieren entgegen der Schlachtszenen ruhige Bilder und verkörpern Liebe, Geborgenheit und die ersehnte Heimat. Mit dem wiederholt liebevollen Umgang zwischen Mann und Frau wird der positive Wirkungseinfluss der Familie verstärkt und dem funktionierenden Familienleben zur Zeiten des Krieges eine starke Bedeutung beigemessen. Mehrmals erscheint an der Front die erneute Verbindung zu den Frauen, wodurch ihre Existenz an Wichtigkeit gewinnt. Vor allem in den schwersten Situationen des Todes kommt es zu Sätzen wie: "Sagen Sie meiner Frau, dass ich sie liebe."³⁹³ Mit derartigen Sätzen wird die Dramatik des Todes durch romantische und kitschige Silben entschärft, so dass dem Betrachter eine geschönte Darstellung des Todes geboten wird. Dies ist ein erneuter Verweis darauf, dass der Krieg im Allgemeinen und der Tod nicht hinterfragt wird, sondern lediglich dem familiäre Verlust Bedeutung beigemessen wird.

Nicht hinterfragend unterstützen die Frauen ihre Männer. Sie stehen den Soldaten vor der Abkommandierung mutig zur Seite und einander bei den Todesnachrichten bei. Sie erleben das Leiden der Männer an der Front durch die Telegramme in der amerikanischen Wohnsiedlung auf eigene Weise. Und obwohl sie dadurch einen räumlichen Abstand besitzen, wird der Krieg in keiner Silbe hinterfragt oder kritisiert. Selbst die unmoralische Verfahrensweise der Überbringung von Todesnachrichten wird durch die Fragen selbst erklärt, in dem Verständnis für das Militär geäußert wird.³⁹⁴ Die Frauen und Familien besitzen eine ebenso grenzenlose Solidarität für einander, für den Krieg und ihre Männer – nicht anders als ihre Männer an der Front. Auf den ersten Blick wirken sie den Männern in Kraft und Mut ebenbürtig. Doch trotz der bewusst

³⁹² Vgl. Sequenz-Nr. 56-61.

³⁹³ Sequenz-Nr. 93, dazu auch: Sequenz-Nr. 154, 178.

³⁹⁴ Sequenz-Nr. 134: Barbara Geoghegan: „Keine Therapeuten, keine Geistlichen, bloß Taxifahrer?“ – Julie Moore: „Die Armee war nicht darauf gefasst.“; Der CBS News Beitrag „The Battle of Ia Drang Valley“, von 1965 zeigt, hingegen sehr wohl, dass das Verfahren von den Soldatenfrauen durchaus kritisch kommentiert wurde.

starkherzig inszenierten Frauen, finden sie sich in dem klassischen Rollenverhältnis wieder. Beim ersten alleinigen Auftritt der Frauen werden sie als Hausfrauen dargestellt, die sich bei ihrem ersten Aufeinandertreffen „dem Wichtigsten – dem Einkaufen“ widmen.³⁹⁵ Das stereotype Rollenbild wird auch während der Schlacht beibehalten. Es erfolgt ein harter Filmschnitt in das amerikanische Wohnzimmer von Julie Moore, die gerade staubsaugt, als das erste gelbe Taxi eintrifft.

Es wirkt wie eine widersprüchliche Konstruktion des Frauenbildes, das trotz des Produktionszeitraumes zur Jahrtausendwende stark und emanzipiert wirkt, aber dennoch unmündig in die Strukturverhältnisse der 60iger Jahre gezwängt wird. Das schlussendlich konstruierte Bild der Frau entspricht der gewollten Aussage und zwar: uneingeschränkte Solidarität gegenüber den amerikanischen Soldaten. So werden die Frauen als eigenständig denkende und starke Persönlichkeiten präsentiert, die trotz dieser gezeichneten Eigenschaften die klassische Aufgabenverteilung annehmen und ihre Soldaten am Ende stolz in die Arme schließen.

Regisseur Wallace legt viel Wert auf eine vollständige Betrachtung der Umstände. So sagt er: „Um die wahre Geschichte zu erzählen, muss man die ganze Geschichte zeigen. Dazu gehört, dass Soldaten Menschen sind und Familie haben.“³⁹⁶ So konstruiert er scheinbar wahrheitsgetreu ein Frauen- und Familienbild, welches nicht im Geringsten dem des gesellschaftlichen Bildes am Ende des Kriegs entspricht. Denn entgegen der aufkommenden Kritik in der Gesellschaft, begegnen die Frauen ihren Männern am Ende des Films mit Verständnis und grenzenloser Zuneigung. Ganz so, wie es sich viele Soldaten am Ende des Vietnamkriegs in den USA sehnlichst gewünscht haben.

8.4 DAS IDEALBILD DER PRESSE

Auch wenn der Kriegsreporter und die Medien in WIR WAREN HELDEN nur als Nebenfiguren agieren, so sind sie dennoch bedeutend für die Deutung der Darstellung. Im Allgemeinen haben Journalisten in der öffentlichen Wahrnehmung etwas Heldenhaftes, die sich wegen ihres Berufsethos oder wegen der zu erzählenden Geschichte in dramatische Szenarien begeben. Die fiktive Darstellung von Kriegsreportern in Spielfilmen dient daher der dankbaren Inszenierung von

³⁹⁵ Sequenz-Nr. 40.

³⁹⁶ Wallace, in: Bonus-DVD, Making-Of-Film.

Authentizität.³⁹⁷ Der unvoreingenommene und vorerst unabhängige Joe Galloway, der sich gegen das Soldatenleben entschieden hat, ist daher zu Beginn ein objektiver Zeitzeuge, der dem Zuschauer eine neue Sichtweise zu ermöglichen versucht. Doch selbst dieser menschlich agierende Berichterstatte, der nicht als Soldat handelt, sondern mit menschlichen Emotionen und einem Gewissen, wird schlussendlich zum Soldaten und kämpft an der Seite des US-Bataillons.

Das bereits idealisierende Bild von den Soldaten, sowie die grenzenlose Solidarität der Frauen, werden nun „durch das Idealbild der Presse in Gestalt von Galloway“ vervollständigt. Er hat die Schlacht im Ia-Drang Tal mit eigenen Augen gesehen und musste an der Seite der US-Soldaten ums Überleben kämpfen. Mit diesen Erfahrungen ist er seinen Medienkollegen um Weiten voraus, die beim ersten Schusswechsel sichtbar erschrocken und ängstlich sind. Die Medienkollegen, die erst nach der großen Schlacht und nachdem all die Dramatik vorüber ist, im Hochland Vietnams ankommen, sehen nur noch die Folgen. Sie waren nicht, wie Galloway, dabei und haben demnach gar keine Chance, das ganze Geschehen richtig einzuschätzen. Sie sind, im Gegensatz zu Joe, unwissend und unerfahren. Denn nur Galloway, „der selbst das Gewehr in die Hand nehmen und sich verteidigen muss, ist in der Lage, die *Leistung* der Soldaten angemessen darzustellen.“³⁹⁸ So ist er der einzig wahre Reporter, der weiß, wovon er schreibt, und der über die *Wahrheit* und über das, was die Männer hier geleistet haben, berichten kann.

Diese Art der Darstellung der Medien und Medienvertreter ist gleichzeitig ein Ausdruck der Kritik gegenüber den Journalisten im Vietnamkrieg. Vor allem die Journalistengruppe, die am Ende der Schlacht auf die Soldaten zugestürmt kommt, um Interviews zu erhalten, ist eine Kritik an ihr Verhalten und fehlendes Mitgefühl. Denn diese Gruppe hat die Schlacht nicht miterlebt. Allein ein Reporter wie Galloway ist befähigt, über die Ereignisse zu schreiben und in der Lage, die Kampfsituationen und den Krieg wirklich beurteilen zu können.

Dieses dargestellte Bild entspricht der Meinung der amerikanischen Konservativen, welche unter anderem die Medien für den Verlust des Krieges verantwortlich machten. Des Weiteren stimmt der dargestellte Umgang zwischen Medien und Militär mit dem Wunschbild der USA überein, wie er zur Zeit der Produktion diskutiert und im folgenden Krieg gegen den Irak praktiziert wurde. Damit entspricht das Verhalten

³⁹⁷ Vgl. Korte, 2007, S. 198-199.

³⁹⁸ Bohrmann, 2007, S. 91 [Hervorhebung im Orig.].

Galloways der beispielhaften Handhabe eines ‚embedded journalist‘.³⁹⁹ Nach seinen Erfahrungen im Irakkrieg 2003 beschrieb der *eingebettete* Journalist Karl Zinsmeister in seinem Sammelband „Boots in the Grounds. A Month with the 82nd Airbourne in the Battle for Iraq“ beispielhaft kritiklos die Ereignisse des Militärs.⁴⁰⁰

8.5 DAS CHRISTENTUM ALS ZEICHEN VON WESTLICHER ZIVILISATION

„Viele populäre Spielfilme der letzten Jahre bringen religiös relevante Motive zur Sprache, ohne dass allerdings Religiosität explizit thematisiert wird.“⁴⁰¹

In einem breiten Spektrum diverser Filmgenres kommt Religion zum Ausdruck und wird meist sorgsam und dezent inszeniert.⁴⁰² Ebenso ist WIR WAREN HELDEN von der Thematisierung des Christentums geprägt. In den verschiedensten Zusammenhängen und Konstellationen wird der Glaube, das Gebet oder die kreuzende Handbewegung abgebildet.⁴⁰³ Dabei spielt vor allem der Katholizismus eine zentrale Rolle. Die jüngste Tochter Cecile Moore „will nicht mehr katholisch sein“, sondern methodistisch, damit sie „beten kann was [sie] will“.⁴⁰⁴ Ein geäußelter Wunsch, mit ungewohnt kritischem Ausruf gegenüber dem Katholizismus. Das Anliegen von Cecile Moore wird nicht gerügt, sondern vielmehr durch den Willen des katholischen Gottes erklärt: „Gott hat dich nur dickköpfig gemacht“⁴⁰⁵. Demnach wird weder ein anderer Glaube, geschweige denn der Atheismus akzeptiert, sondern ihr Wunsch als zeitweiliger Wille Gottes erklärt und die Menschen somit in ihrer Glaubenswahl entmündigt.

Darüber hinaus kann die Religion in WIR WAREN HELDEN auch als kräftigendes System verstanden werden, das Schutz bietet. Beim Gebet nach der Geburt seiner Tochter sucht Jack Geoghegan das Gotteshaus auf, um Rat für das bevorstehende Handeln in Vietnam zu erhalten. Moore, der dazu stößt, bittet jedoch nicht „um Einsicht zu richtigem Handeln, sondern [...] um den Schutz der *eigenen* Soldaten im Kampf. Auf die Spitze getrieben wird dieses *Gebet* durch einen Zusatz, der die Feinde betrifft: ‚Hilf uns, diese Mistkerle zum Teufel zu jagen“.⁴⁰⁶

³⁹⁹ Dazu ausführlich: Schwarte, 2007.

⁴⁰⁰ Vgl. Tonn, 2007, S. 289.

⁴⁰¹ Bohrmann/Veith/Zöller, 2007, S. 9.

⁴⁰² Vgl. ebenda, S. 10.

⁴⁰³ Vgl. Sequenz-Nr. 33, 42, 74, 139, 145.

⁴⁰⁴ Sequenz-Nr. 33.

⁴⁰⁵ Ebenda.

⁴⁰⁶ Bohrmann, 2007, S. 91-92 [Hervorhebungen im Orig.], siehe dazu: Sequenz-Nr. 42.

So kann die Religion als stärkendes Ordnungssystem verstanden werden, in dem der Gegner mit Gottes Hilfe zu besiegen und der Krieg zu gewinnen ist. Dabei wird die Frage nach Recht und Unrecht außen vor gelassen.

Der Glaube und die Religion sind bei den amerikanischen Soldaten im Film allgegenwärtig und damit eng mit dem konstruierten Gesellschaftsbild verknüpft. Die christlichen Werte erzeugen das Gegenbild zum *feindlichen* Kommunismus in Form des nordvietnamesischen Soldaten, der dem strukturlosen und unübersichtlichen Dschungel angehört.

Der Film wirkt wie die Wiederherstellung eines katholischen Weltbildes, welches die alten Werte positiv zur Schau trägt. Eine Welt in der die Männer zu Helden werden und ehrenhaft für die gute Sache und gegen den teuflischen Feind kämpfen. In der die Frauen ihren Männern die uneingeschränkte Bestätigung und Unterstützung schenken und in der die Presse nicht gegen sie agiert, sondern von ihren Heldentaten berichtet. Wie das Handeln der Presse durch Galloway unterschwellige Kritik erfährt, so erhält auch die Gesellschaft ihre Rüge. Bereits in den ersten Worten des Films heißt es:

*„Diese Ereignisse haben sich im Nov. 1965 tatsächlich zugetragen – im Ia-Drang Tal, Vietnam; einem Ort, an den sich unser Land nicht erinnert, in einem Krieg, den es nicht versteht.“*⁴⁰⁷

Doch ein Großteil der amerikanischen Gesellschaft hat den Krieg nicht missverstanden, sondern vielmehr nicht akzeptiert. Die Gesellschaft hat sich im Laufe des Kriegs immer weiter gegen den Krieg ausgesprochen und das Handeln missbilligt (siehe Kap. 2.5). Daher kann dieser Filmbeginn wie ein Vorwurf an den kritischen Teil der Gesellschaft verstanden werden. Demnach soll die Unwissenheit der Gesellschaft der Grund für ihre Kritik gewesen sein. Auch die Belehrung im Monolog am Ende des Films spielt erneut auf das *falsche* Verhalten der Gesellschaft an. So heißt es:

*„Einige hatten Angehörige, die auf sie warteten. Andere hatten nur die, die neben ihnen geblutet hatten. Es kam keine Musik, keine Fahnen, keine Ehrengarden, die sie daheim begrüßten. Sie zogen in den Krieg, weil man es ihnen befohlen hatte und am Ende kämpften sie weder für ihren Sieg, noch für ihre Fahne. Sie kämpften füreinander.“*⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Sequenz-Nr. 2.

⁴⁰⁸ Sequenz-Nr. 225.

Diese Worte zeichnen das Bild eines einsamen Soldaten, der, obwohl er so heldenhaft gekämpft hat, allein gelassen in seine Heimat zurückkehrt. Niemand dankt ihm für seine Taten, gebührt ihm Respekt oder hat Verständnis für sein Verhalten. Hingegen erntet er gesellschaftliches Desinteresse und Verachtung. Und das, obwohl die Soldaten völlig selbstlos und nicht aus eigenem Interesse gehandelt haben. Diese Worte sollen das Mitgefühl und Verständnis beim Zuschauer erregen. Sie nehmen die Soldaten und ihr Handeln in Schutz, da sie bei ihrer Rückkehr zu Unrecht missachtet wurden. Denn sie waren „gemeinsam im Feld und [...] jung“⁴⁰⁹.

Der mögliche Einwand, dass sich der Film WIR WAREN HELDEN nur mit einer Schlacht zu Beginn des Vietnamkrieges beschäftigt und daher nicht als Ansprechhaltung gegenüber dem gesamten Krieg verstanden werden kann, trügt und wird durch die beide Sätze – Prolog und Monolog – widerlegt. Denn in diesen wird der gesamte Krieg angesprochen und daher auch das gesamte Verhalten und die Haltung der Gesellschaft während des Krieges. So heißt es zusammenfassen in WIR WAREN HELDEN: „Sie kämpften füreinander.“ Vergleichend kann hier erneut PLATOON genannt werden, der ein völlig entgegengesetztes Bild des Krieges zeichnet. Abgesehen von den bereits genannten Strukturunterschieden der dargestellten Soldatengruppe (siehe Kap. 8.1) heißt es bei Oliver Stones Film am Ende: „Wir haben nicht gegen den Feind gekämpft, wir haben gegen uns selbst gekämpft, der Feind war in uns.“⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Sequenz-Nr. 228.

⁴¹⁰ Abschließender Monolog von Chris Taylor in: PLATOON.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Während der Kriegsjahre von 1964 bis 1975 wurden etwa zwei Millionen Liter chemisches Gift, hunderttausende Tonnen Bomben und Napalm in Form von 28 Millionen Sprengköpern und Granaten auf Vietnam geworfen. Der Krieg kostete die USA etwa 167 Mrd. Dollar und schätzungsweise 1,5 Mio. vietnamesischen Soldaten das Leben. Die Anzahl der toten Zivilisten in Vietnam wird auf etwa 4 Mio. geschätzt. Mehr als 58.000 US-Soldaten starben bei dem Krieg und die Folgeschäden sind auf allen Seiten bis heute spürbar: u.a. posttraumatisches Stresssyndrom, Missbildungen bei Kindern von Vietnam-Veteranen, Obdachlosigkeit und Heroinabhängigkeit bei Vietnam-Veteranen.⁴¹¹ Der Vietnamkrieg ist bis heute die erste militärische Niederlage der USA und hatte weitreichende politische, militärische und mediale Folgen für nachfolgende kriegerische Auseinandersetzungen.

Das Trauma des Vietnamkriegs wird nach wenigen Jahren der Verdrängung medial und filmisch aufgearbeitet. Eine ganze Reihe von Kriegsfilmen und die Geburt eines neuen Filmgenres sind die Folge: Das Genre Vietnamkriegsfilm entsteht. Filme wie PLATOON und APOCALYPSE NOW setzen sich mit den Ereignissen an der vietnamesischen Front auseinander. COMING HOME oder auch RAMBO thematisieren auf unterschiedliche Weise die Situation der amerikanischen Vietnam-Veteranen. Das Filmgenre Vietnamkriegsfilm scheint dabei zu helfen, die Ereignisse zu verarbeiten. Dabei ist eine Einordnung dieser Filme in Kriegs- oder Antikriegsfilme nicht objektiv durchführbar. In Betrachtung dessen, dass Filme durchaus künstlerische Erzeugnisse sind, können Filmaussagen und Absichten der Beteiligten ebenfalls subjektiv wahrgenommen werden. Darüber hinaus kann Filmproduktionen, welche mit militärischen oder politischen Finanzierungshilfen erstellt wurden, pro-militärische Inhalte oder zumindest unkritische Darstellungen der Kriegereignisse vorgeworfen werden.

Noch während der Produktionszeit von Vietnamkriegsfilmen beginnt Amerika einen neuen Krieg: den Golfkrieg gegen den Irak 1991. Mit dem Anschlag vom 11. September 2001 steht der US-Gesellschaft der zweite Irakkrieg bevor und ein erneuter Boom von Kriegsfilmen flackert über die Kinoleinwände.

Zu diesem Zeitpunkt, mehr als 25 Jahre nach Kriegsende in Vietnam, startet WE WERE SOLDIERS in den amerikanischen Kinos und besetzt Platz 1 der Kinocharts. Ein neu

⁴¹¹ Vgl. Reinecke, 1993, S. 18; Frey, 2010, S. 200-201, 222; Steinger, 2011, S. 62.

produzierter Kriegsfilm mit altem Thema, dem Vietnamkrieg. Mittels finanzieller Unterstützung des US-Militärs und einem Budget von etwa 75 Mio. Dollar, wird ein möglichst authentisches Kinospektakel produziert, welches einen Teil der ersten militärischen Auseinandersetzung zwischen US-Soldaten und der Nordvietnamesischen Armee zeigt. Ein Film nach dem historischen Bericht „We were Soldiers Once... and young“ von dem damals leitenden Lt. Col. Harold Moore und dem Kriegskorrespondenten Joseph Galloway.

Doch entgegen der vorangegangenen Filme verzichtet der Regisseur Randall Wallace nach eigenen Angaben auf jegliche Politisierung und Stellungnahme. Der Film solle lediglich die wahren Ereignisse in der Schlacht im Ia-Drang Tal zeigen. Doch gänzlich wertfrei, wie behauptet, ist der Film nicht. Zwar werden jegliche politischen, militärischen und zwischenmenschlichen Probleme des Krieges und an der Front ausgeblendet, nicht aber die gesellschaftliche Debatte, die teilweise in der Heimat geführt wurde. Denn diese wird kritisiert: die fehlende Anerkennung gegenüber dem, was die Soldaten geleistet haben, die fälschliche Kritik an den Soldaten, die lediglich ihren Job machten, das unliebsame Verhalten der Medien, die keinerlei Verständnis gegenüber den Ereignissen hatten, da sie ängstlich waren und die Schlachten nicht selbst miterlebten. Insofern besteht auch in WIR WAREN HELDEN eine kritische Aussage, nur eben nicht gegenüber dem Militär oder der Politik, sondern gegenüber der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Art mit dem Krieg und den involvierten Soldaten umgegangen zu sein. Die Frage über Recht oder Unrecht des Krieges im Allgemeinen wird ausgeblendet. Der Krieg wird als alternativlose und nicht zu hinterfragende Tatsache hingenommen.

WIR WAREN HELDEN ist die späte filmische Idealisierung des amerikanischen Vietnamkrieges. Der Film ist eine Darstellung des Vietnamkrieges wie er hätte sein sollen, ganz ohne Trauma, ohne Konflikte und ohne Mediendesaster. Er zeigt eine militärische Einheit, die von einem erfahrenden Oberstleutnant erfolgreich geführt wird. In ihr gibt es keine Probleme, sondern brüderliche Kameradschaft. Familien mit Ehefrauen, die ihren Männern das uneingeschränkte Vertrauen schenken und keine Kritik an ihrem Beruf und dem Krieg äußern. Filmisch abgerundet wird die Darstellung vom perfekten Krieg durch das Bild der Medien, welche an der Seite der Soldaten deren Arbeit dokumentieren und würdevoll über deren Leistungen in Heimat berichten – ohne Kritik.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Genretypen und ihre Beziehung zu anderen Genres	33
Abbildung 2: Handlungsorte in WIR WAREN HELDEN	37
Abbildung 3: Drei-Akte-Struktur von WIR WAREN HELDEN	45
Abbildung 4: Formalspannung bei WIR WAREN HELDEN	74

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Abb.	-	Abbildung
bzw.	-	beziehungsweise
d.h.	-	das heißt
DVD	-	Digital Versatile Disk
Kap.	-	Kapitel
Lt. Col.	-	Lieutenant Colonel (dt. Oberstleutnant)
Lt. Gen.	-	Lieutenant General (dt. Generalleutnant)
Mio.	-	Millionen
Nr.	-	Nummer
NVA	-	Nordvietnamesische Armee
Orig.	-	Original
o.V.	-	ohne Verfasserangabe
USA	-	United States of Amerika
R	-	Regie
S.	-	Seite(n)
Sgt.	-	Sergeant (dt. Unteroffizier)
Vgl.	-	Vergleiche
z.B.	-	zum Beispiel
zit. nach	-	zitiert nach
1st Lt.	-	1st Lieutenant (dt. Oberleutnant)
2nd Lt.	-	2nd Lieutenant (dt. Leutnant)

LITERATURVERZEICHNIS

- Altman, Rick: Film/Genre, London, 1990.
- Bentele, Günther/Brosius, Hans-Bernd/Jarren, Otfried (Hrsg.): Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft, 2. Aufl., Wiesbaden, 2013.
- Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöller, Stephan (Hrsg.): Handbuch Theologie und Populärer Film, Band 1, Paderborn/München/Wien/Zürich, 2007.
- Bohrmann, Thomas: Die Dramaturgie des populären Films, in: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöller, Stephan (Hrsg.): Handbuch Theologie und Populärer Film, Band 1, Paderborn/München/Wien/Zürich, 2007, S. 15-39.
- Bohrmann, Thomas/Grandl, Mathias: „Jeder Krieg ist anders, jeder Krieg ist gleich“: Krieg im Film, in: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöller, Stephan (Hrsg.): Handbuch Theologie und Populärer Film, Band 1, Paderborn/München/Wien/Zürich, 2007, S. 79-94.
- Bürger, Peter: Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood, Düsseldorf, 2003.
- Bürger, Peter: Bildermaschine für den Krieg. Das Kino und die Militarisierung der Weltgesellschaft, Hannover, 2007.
- Büttner, Christian/v. Gottberg, Joachim/Metze-Mangold, Verena (Hrsg.): Der Krieg in den Medien. Frankfurt/Main/New York, 2004.
- Büttner, Christian: Kriegsfilme in Demokratien, in: Büttner, Christian/v. Gottberg, Joachim/Metze-Mangold, Verena (Hrsg.): Der Krieg in den Medien, Frankfurt/Main/New York, 2004, S. 75-85.
- Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München, 2003.
- Fahlenbrach, Kathrin/Brück, Ingrid/Bartsch, Anne (Hrsg.): Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien, Wiesbaden, 2008.
- Faulstich, Werner: Die Filminterpretation, 2. Aufl., Göttingen, 1995.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, 3. Aufl., Paderborn, 2013.
- Frey, Marc: Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums, 9. Aufl., München, 2010.
- Gottberg (v.), Joachim: Rambo, der Jugendschutz und die demokratisch legitimierte Politik, in: Büttner, Christian/v. Gottberg, Joachim/Metze-Mangold, Verena (Hrsg.): Der Krieg in den Medien. Frankfurt/Main/New York, 2004, S. 87-110.
- Greiner, Bernd: Krieg ohne Fronten: die USA in Vietnam. Hamburg, 2007.
- Hickethier, Knut: Genretheorie und Genreanalyse, in: Jürgen, Felix (Hrsg.): Moderne Film Theorie, 3. Aufl., Mainz, 2002, S. 62-96.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, 4. Aufl., Stuttgart/Weimar, 2007.
- Hwee, Dr. Yeo Lay/Pascha, Dr. Werner (Hrsg.): Asia Europe Journal. Studies on Common Policy Challenges, Band 1, Heft 3, Singapur, 2003.

- Jürgen, Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, 3. Aufl. von 2007, Mainz, 2002.
- Kiefer, Bernd/Grob, Norbert/unter Mitarbeit von: Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Filmgeres. Western*, Stuttgart, 2003.
- Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*, Stuttgart, 2006.
- Klein, Lars: Vietnamkrieg-Berichterstatter als unerreichtes Vorbild? Selbst- und Fremdzuschreibungen einer Reporter-Generation, in: Korte, Barbara/Tonn, Horst (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden, 2007, S. 269-286.
- Kleinen, John: Framing "the Other". A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese, in: Srilata,Ravi/Rutten, Mario (Hrsg.): *Europe in Asia, Asia in Europe. Asia Europe Journal*, Singapore, 2003, S. 443-451.
- Kleiner, S. Marcus: Men at war! Zur medialen Konstruktion von Kriegertypen im amerikanischen, europäischen und asiatischen Gegenwartskino, in: Thiele, Martina/Thomas, Tanja/Vierchow (Hrsg.): *Medien – Krieg – Geschlecht, Affirmation und Irritationen sozialer Ordnungen*, Wiesbaden, 2010, S. 173-192.
- Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln, 2005.
- Koepner, Thomas/Jürgen, Felix (Hrsg.): *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*, Stuttgart, 2007.
- Korte, Helmut (Hrsg.): *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele*, 3. Aufl., Berlin, 2004.
- Korte, Barbara/Tonn, Horst (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden, 2007.
- Korte, Barbara: Dargestellte Kriegsdarsteller. Typisierungen des Kriegsreporters in Roman und Film des 21. Jahrhunderts, in: Korte, Barbara/Tonn, Horst (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden, 2007, S. 197-214.
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien. Methoden, Kritik.*, 2. Aufl., Wien/Köln/Weimar, 2005.
- Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz, 2003.
- Mikos, Lothar: Helden zwischen Kampfgetümmel und Selbstzweifel. Ästhetik der Gewaltdarstellung in Kriegsfilmen. In: Büttner, Christian/Gottberg (v.), Joachim /Metze-Mangold, Verena (Hrsg.): *Der Krieg in den Medien*. Frankfurt/Main/New York, Campus Verlag, 2004, S. 129-141.
- Moore, Lieutenant General Harold G. (a.D.)/Galloway, Joseph L.: *We were Soldiers Once... and Young. La Drang – the Battle That Changed the War in Vietnam*, 1. Massenauf. (2004), New York, 1992.
- Neale, Stephen: *Genre*, 5. Aufl., 1996.
- Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, in: Chiari, Bernhard/Rogg, Matthias/Schmidt,

- Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München, 2003, S. 3-76.
- Paul, Gerhard: Der Bilderkrieg: Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Iraktische Freiheit“. Göttingen, 2005.
- Peltzer, Anja: Identität und Spektakel: der Hollywood-Blockbuster als global erfolgreicher Identitätenanbieter, 2001.
- Ramonet, Ignacio: Liebesgrüsse aus Hollywood. Die versteckten Botschaften der bewegten Bilder, Paris, Editions Galilée, 2000; aus dem Französischen von Bodo Schule, Zürich, 2002.
- Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film, Marburg, 1993.
- Robnik, Drehtli: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie, in: Jürgen, Felix (Hrsg.): Moderne Film Theorie, 3. Aufl., Mainz, 2002, S. 246-286.
- Schmitt, Georg Joachim: Die Stunde der Wahrheit für die Welt. Zum Problem des Antikriegsfilmes. In: Büttner, Christian/Gottberg (v.), Joachim /Metze-Mangold, Verena (Hrsg.): Der Krieg in den Medien. Frankfurt/Main/New York, 2004, S. 111-127.
- Schwab, Ulrike: Das Team: eine dramaturgisch-ideelle Genrekonstante im Hollywood-Kriegsfilm. In: Fahlenbrach, Kathrin/Brück, Ingrid/Bartsch, Anne (Hrsg.): Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien, Wiesbaden, 2008, S.147-158.
- Schwarte, Kristina Isabel: Embedded Journalists. Kriegsberichterstattung im Wandel, Münster, 2007.
- Steininger, Rolf: Vietnamkrieg, 4. Aufl., Frankfurt am Main, 2011.
- Steininger, Rolf: Der Vietnamkrieg, in: Jäger, Thomas/Beckmann, Rasmus (Hrsg.): Handbuch Kriegstheorien, Wiesbaden, 2011, S. 427-437.
- Thiele, Martina/Thomas, Tanja/Virchow, Fabian (Hrsg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden, 2010.
- Tonn, Horst: Wie wird Krieg erzählt? Rock and Roll als Deutungsschema in amerikanischen Kriegsreportagen zwischen Vietnamkrieg und Irakkrieg, in: Korte, Barbara/Tonn, Horst (Hrsg.): Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft, Wiesbaden, 2007, S. 287-304.
- Wulff, Hans J.: Medienlexikon: Kriegsfilm, in: Bentele, Günther/Brosius, Hans-Bernd/Jarren, Otfried (Hrsg.): Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft, 2. Aufl., Wiesbaden, 2013.

QUELLENVERZEICHNIS

- Cash, John A.: Fight at Ia Drang, online verfügbar unter URL: <http://www.history.army.mil/books/Vietnam/7-ff/Ch1.htm> [Stand: 06.10.2013].
- Concorde Filmverleih, Presseheft zu Wir waren Helden, online verfügbar unter URL: http://presse.telemuenchen.de/presse/cf/Helden/helden_presseheft.pdf [Stand: 15.10.2013].
- Ebbrecht, Tobias/Steinle, Matthias: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive, in: MEDIENwissenschaft, Heft Nr. 3/2008, S. 250-255, online verfügbar unter URL: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/765/712> [Stand: 09.10.2010].
- Filmlexikon, online: <http://www.film-lexikon.de/Melodram> [Stand: 15.09.2013].
- Freigabebescheinigung der FSK zu: „Wir waren Helden – Langfassung“, online verfügbar unter URL: <http://www.fsk.de/fskonline/PDF/0803/90573DVD.pdf> [Stand: 15.09.2013].
- Hißnauer, Christian: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive, in: MEDIENwissenschaft, Heft Nr. 3/2008, S. 256-265, online verfügbar unter URL: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/766/713> [Stand: 09.10.2013].
- Lexikon der Filmbegriffe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1996> [Stand: 13.08.2013].
- Moore, Harold: After Action Report, Ia Drang Valley Operation 1. Bataillon, 7. Kavallerie 14-16. November 1965, Dezember 1965, online verfügbar unter URL: <http://www.lzxr.com/documents/aar-xray.pdf> [Stand: 06.10.2013].
- Rikhye, Ravi: Operation Silver Bayonet: The Battle of the Ia Drang, 1965, 19, Februar 2003, online verfügbar unter URL: http://www.ordersofbattle.darkscape.net/site/history/open3/us_iadrang1965.pdf [Stand: 06.10.2013].
- Umfrage des Institut Gallup, veröffentlicht am 24.08.2005, online verfügbar unter URL: <http://www.gallup.com/poll/18097/Iraq-Versus-Vietnam-Comparison-Public-Opinion.aspx> [Stand: 07.10.2013].
- Wiedemann, Prof. Dr. Dieter: Kriegs- und Antikriegsbilder. Bestimmt die Absicht die Rezeption?, in: tv diskurs, Ausgabe 26, herausgegeben von fsf.de (Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen), S. 36-43, online verfügbar unter URL: http://fsf.de/data/hefte/ausgabe/26/wiedemann36_tvd26.pdf [Stand: 14.09.2013].

ZEITUNGSARTIKEL

Fabrikant, Geraldine: The Media Business; Random House´s Evans: Big Spende, Big Sales, in: New York Times, Artikel vom 08.03.1993, online verfügbar unter URL: <http://www.nytimes.com/1993/03/08/business/the-media-business-random-house-s-evans-big-spender-big-sales.html?pagewanted=all&src=pm> [Stand: 15.09.2013].

o.V.: Eskalation mit Eisernen, Der Spiegel, Nr. 49/1965, online verfügbar unter URL: <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=46275208&aref=image036/2006/03/08/cqsp196549123-P2P-123.pdf> [Stand: 06.10.2013].

o.V.: Die Schlacht im Ia Drang-Tal. Aus dem Guerillakrieg in Vietnam wurde ein zweites Korea – Giaps Divisionen greifen an, in: DIE ZEIT, Artikel vom 26. Nov. 1965, Die Zeit, online verfügbar unter URL: <http://pdf.zeit.de/1965/48/die-schlacht-im-ia-drang-tal.pdf> [Stand: 06.10.2013].

o.V.: Randall Wallace zu ‚Wir waren Helden‘, in: „Blickpunkt: Film“, Artikel vom 16.06.2002, online verfügbar unter URL: <http://www.mediabiz.de/film/news/randall-wallace-zu-wir-waren-helden/115881?premium=N&navi=01150500&t=1&printScreen=11/2RandallWallacezu> [Stand: 15.09.2013].

SONSTIGE QUELLEN:

<http://www.airforcehollywood.af.mil/> [Stand: 13.08.2013].

<http://www.hood.army.mil/1stcavdiv/units/1bct/1-7/default.aspx> [Stand: 25.09.2013].

<http://www.us7thcavalry.com/legend.htm> [Stand: 25.09.2013].

<http://www.history.army.mil/books/Lineage/arcav/arcav.htm>, S. 23, [Stand: 25.09.2013].

IMDb.com Inc.:

<http://www.imdb.com/title/tt0277434/business> [Stand: 15.09.2013].

<http://pro.imdb.com/title/tt0277434/boxoffice> [Stand: 15.09.2013].

Duden online:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Drama> [Stand: 17.09.2013].

<http://www.duden.de/anwendungsbeispiel> [Stand: 17.09.2013].

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Film> [Stand: 17.09.2013].

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Dokudrama> [Stand: 09.10.2013].

<http://www.duden.de/rechtschreibung/eliminieren> [Stand: 17.09.2013].

AUDIOVISUELLES MEDIENVERZEICHNIS

- Apocalypse Now, 1979, 153 Min., - R: Francis Ford Coppola, D: John Milius, Francis Ford Coppola, K: Vittorio Storaro, S: Lisa Fruchtmann, Gerald B. Greenberg, Walter Murch.
- Geboren am 4. Juli (Born on the Forth of July), 1989, 145 Min., - R: Oliver Stone, D: Oliver Stone, Ron Kovic, K: Robert Richardson, S: David Brenner, Joe Hutshing.
- Der Soldat James Ryan, (Saving Private Ryan), 1998, 169 Min., - R: Steven Spielberg, D: Robert Rodat, K: Janusz Kaminski, S: Michael Kahn.
- Die grünen Teufel, (The Green Berets), 1968, 142 Min., - R: Ray Kellogg, John Wayne, Mervyn LeRoy, D: James Lee Barrett, K: Winton C. Hoch, S: Otho Lovering.
- Full Metal Jacket, 1987, 116 Min., - R: Stanley Kubrick, D: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, K: Douglas Milsome, S: Martin Hunter.
- Good Morning, Vietnam, 1987, 121 Min., - R: Barry Levinson, D: Mitch Markowitz, K: Peter Sova, S: Stu Linder.
- Hamburger Hill, 1987, 110 Min., - R: John Irvin, D: James Carabatsos, K: Peter MacDonald, S: Peter Tanner.
- Little Big Man, (1970), 139 Min., - R: Arthur Penn, D: Calder Willingham, K: Harry Stradling Jr., S: Dede Allen.
- Platoon, 1986, 120 Min., - R: Oliver Stone, D: Oliver Stone, K: Robert Richardson, S: Claire Simpson.
- Rambo, (First Blood), 1982, 93 Min., - R: Ted Kotcheff, D: Michael Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone, K: Andrew Laszlo, S: Joan E. Chapman.
- Rambo II – Der Auftrag, (Rambo: First Blood Part II), 1985, 96 Min., - R: George P. Cosmatos, D: Sylvester Stallone, James Cameron, K: Jack Cardiff, S: Larry Bock, Mark Goldblatt, Mark Helfrich, Gib Jaffe, Frank E. Jimenez.
- Sie kehren Heim, (Coming Home), 1978, 127 Min., - R: Hal Ashby, D: Waldo Salt, Robert C. Jones, K: Haskell Wexler, S: Don Zimmerman.
- Wir waren Helden, (We were Soldiers), 2001, 133 Min., - R: Randall Wallace, D: Randall Wallace, K: Dean Semler, S: William Hoy.⁴¹²

⁴¹² Für das gesamte audiovisuelle Medienverzeichnis sind folgenden Abkürzungen gebraucht worden:
R – Regie; K – Kamera; D – Drehbuch; S – Schnitt.

WEITERE AUDIOVISUELLE MEDIEN

CIA Video-Archive, The Battle of Ia Drang Valley, CBS News, 1965, online verfügbar unter URL: <http://www.youtube.com/watch?v=YD McxBk4vg4> [Stand: 05.10.2013].

Der Vietnamkrieg. Die geheimen Bilder, ein Film von Daniel Costelle, Regie: Isabelle Clarke, Deutsche Bearbeitung, ORF, 1998, online verfügbar unter URL: <http://www.youtube.com/watch?v=U48W00GjaUo> [Stand: 05.10.2013].

Kampfauftrag Film. An der Kamera für den Vietcong, ein Film von Jost Listemann, online verfügbar unter URL: <http://www.youtube.com/watch?v=9BHQdIXihmk> [Stand: 05.10.2013].

Reportage, Joe Galloway über Vietnam – Battle of Ia-Drang, R: Sammy Jackson, online verfügbar unter URL: <http://www.youtube.com/watch?v=FxPeHqH4XxI> [Stand: 05.10.2013].

National Geographic, Inside Vietnam: Battle at Ia Drang: <http://channel.nationalgeographic.com/channel/inside-the-vietnam-war/videos/battle-at-ia-drang/> [Stand: 05.10.2013].

Dokumentation: Die Wahrheit über den Vietnamkrieg – Daniel Ellsberg und die Pentagon Papiere, ohne Angaben des Regisseurs, 2002, online verfügbar unter URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Jc1hVMizHlk> [Stand:14.10.2013].

ANLAGENVERZEICHNIS

Sequenzprotokoll	105
Besetzung	154
Drehstab	155

ANLAGEN

SEQUENZPROTOKOLL

Für das nachfolgende Sequenzprotokoll ist anzumerken, dass in diesem kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Auch sind zumeist nicht alle auftretenden Figuren oder Handlungen genannt, sondern lediglich diese, welche die Autorin besondere Wichtigkeit beigemessen hat. Das angefügte Abkürzungsverzeichnis, sowie eine kurze Auflistung der wichtigsten Handlungsorte sollen dem besseren Verständnis dienen. Des Weiteren werden unter der Bezeichnung von „Soldaten“ die US-Soldaten gemeint, so wie die NVA-Soldaten lediglich durch die Bezeichnung „NVA“ abgekürzt worden sind. Diese und weitere Kürzungen dienen lediglich der versuchten Komprimierung.

M	-	Lieutenant Colonel Hal Moore
Pl	-	Sergeant Major Basil L. Plumley
Snake	-	Major Bruce „Snakeshit“ Crandall
Jack G.-		2nd Lieutenant Jack Geoghegan
Gen.	-	General
Lt. Col	-	Lieutenant Colonel (dt. Oberstleutnant)
Cpt.	-	Captain
Sgt.	-	Sergeant (dt. Unteroffizier)
Huey	-	Hubschrauber
LZ	-	Landezone
WWH	-	Wir waren Helden
Fam.		Familie

Insgesamt gibt es unterschiedliche Kampagnen und Züge der Schlacht, die durch die Ortsbeschreibung zumeist gekürzt dargestellt werden.

- Am Bachbett – unter Leitung von Captain Nadel
- Am Bergkamm (meist „Hügel“) – unter Leitung von u.a. Jack Geoghegan
- Hochland (meist „Gebüsch“) – unter Leitung von Herrick und Sgt. Savage
- Termitenhügel – im Laufe der Handlung Befehlsstand von Moore und Plumley

Sequenz Nr.			Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)	
1. Kapitel			Juni 1956.							
1	00:00:00	00:25	3	—		Vorspann - ICON Production, Paramount 90th Anniversary A Viacom Company				Vorspann
2	00:00:25	00:42	2	Hochland Indochina / Gestrüpp u Steppenlandschaft	Stimme unbekannt - Franzosen kommen von Weitem	Einleitende Off-Stimme - Landschaft von Indochina.	"Diese Ereignisse haben sich im Nov. 1965 <i>tatsächlich zugetragen</i> - im Ia-Drang Tal, Vietnam; einem Ort, an den sich unser Land nicht erinnert, in einen Krieg, den es nicht versteht... Widmung an die Soldaten, die im <i>Todes Tal</i> ihr Leben gelassen haben - und würdigt die NVA, die durch <i>uns</i> starben. Geschichte muss am Anfang beginnen, aber wo?"	Schreibmaschine - Off-Stimme	Beginn mit Schwarzblende	Einleitung - "Tal des Todes" - "Vallay of Death"
3	00:01:07	00:21	3	Hochland Indochina	Vorstellung Französische Groupe Francais Mobile Armee 100. Stimme	Französische Soldaten kommen den Weg entlang -	"Vielleicht im Juni 1954."	Off-Stimme - franz. Soldat bläst das Horn		Horn der Franzosen ertönt
4	00:01:28	00:18	1	Hochland Indochina	franz. Hauptmann und franz. Leutnant	Kurzer Halt, Gespräch zw. zwei Franzosen	Nachfrage, ob was gesehen wird - Hauptmann flucht über das Land	Fliegen surren		franz. Befehle werden in der Standart-DVD Version nicht übersetzt // franz. Hauptmann wird erschossen

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
5	00:01:46	00:56	36	Hochland Indochina	Nordvietnamesen und Französische Armee	franz. Hauptmann wird seitlich erschossen - die Kampfhandlung beginnt - Nordvietnamesen greifen die Franzosen von allen Seiten an.		Granaten, Schüsse, Bomben etc... Trillerpfeifen der Viet Minh Soldaten		Hornist wird erschossen	
6	00:02:42	00:10	8	Hochland Indochina	junger Offizier An und franz. Leutnant	Französischer Soldat wird mit einem Bayonett von dem befehlshabenden An rücklings erstochen.		Trillerpfeife - Paukenschlag	Zeitlupenaufnahme	mit dem Bajonett rücklings erstochen. Ohne eine Mime zu verziehen - keine Anzeichen von Gefühlen bei An. // Gleiche Kameraeinstellung u Montage wie später bei M an der LZ X-Ray	
7	00:02:52	00:11	8	Hochland Indochina	Nordvietnamesen und Französische Armee	Nordvietnamesische Soldaten siegen über die Franzosen					
8	00:03:03	00:10	5	Hochland Indochina	Nordvietnamesen und Französische Armee	Franzosen liegen auf dem Boden – Nordvietnamesen suchen mit ihren Waffen nach Überlebenden			Froschperspektive aus Sicht des franz. Soldaten auf den nordv. Offizier		
9	00:03:13	00:21	5	Hochland Indochina	Offizier An, franz. Leutnant und nordvietnamesischer Soldat	Offizier An nimmt das Horn an sich - General An gibt Befehl zur Tötung der Überlebenden		Trommeln/Pauken schläge. / Schreiende Soldaten. Befehle im Hintergrund	Schwarzblende	An nimmt das Horn an sich - gibt Befehl zur Tötung der Überlebenden	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
10	00:03:34	00:02	—	—	// (nicht sichtbar) Überlebende werden Erschossen		Gewehrschüsse und Schreie aus dem Off	Schwarzblende, während die Soldaten erschossen werden	Töten wird nicht gezeigt		
11	00:03:36	00:24	—	—	Titeleinblendung	"ICON PRODUCTIONS and PARAMOUNT PICTURES present - Wallace und Gibson werden genannt. Filmtitel wird eingeblendet.	Armeemarsch und Sgt. MacKenzie Song		Titeleinblendung // Zeichen der US-Army im Hintergrund vom Titel	71	
2. Kapitel		Fort Benning, 1964									
12	00:04:00	00:09	1	Luftaufnahme - unbekannt (wahrscheinlich über Fort Benning)	Off-Sprecher	Hubschrauber über Felder	"Vielleicht beginnt die Geschichte in Amerika?" es sei eine 'ganz neue Art von Krieg' kommt auf uns zu kommt	Off Stimme // Armeemarsch			
13	00:04:09	00:31	1	Gang - unbekannt (wahrscheinlich in Fort Benning)	General Kinnard, weiterer General	Planung von neuen Kampfhandlungen gegen Nordvietnam	Gen: "Die franz. Armee? Wer sind die schon?" Gelände sei problematisch. Neue Kampfarm soll getestet werden - Hubschrauber fliegen rein und wieder raus. Moore wird als "Teufelskerl" bezeichnet	Armeemarsch	Problem // Grund für den Kampf in Ia-Drang - wenig Anerkennung gegenüber der franz. Armee		
14	00:04:40	00:23	1	Im Auto - unbekannt	Fam. Moore: M, Julie M, 5 Kinder	Vorstellung Fam. Moore. M fährt mit Frau und 5 Kindern singend im Auto		Kinderlied	Vorstellung von Fam. M. // heiles, glückliches Familienbild // M lacht entspannt - familiär, glücklich		
	00:05:03	00:11	1	Fort Benning	Fam. Moore: M, Julie M, 5 Kinder	Familienauto fährt nach Fort Benning rein		Armeemarsch + Kinderlied BINGO			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
15	00:05:14	00:19	2	Fort Benning - Haus von Fam. Moore	Fam. Moore	Ankommen, Auspacken, Einzug - Kl. Tochter trägt seine großen Stiefel. M trägt seinen Sohn auf den Schultern.	M: "wie gefällt's euch?" an die Kinder gerichtet	Armeemarsch am Anfang		Haus: "LT COL MOORE"	
16	00:05:33	00:13	3	Fort Benning - Haus von Fam. Moore	unbekannter Soldat, Tom, Frau	Sprechen über den neuen Oberstleutnant - packen selbst aus. Beobachten dabei wie die Familie Moore auspackt. M trägt einen Stapel Bücher - Julie klappt der Koffer auf.	M war in Korea - hat in Havard internationales Recht studiert "ist hoffentlich keine akademischer Pfeiffe" - [verneinend] "Hal Moore?"			Über M. - war in Korea - hat in Havard internationales Recht studiert // Schnittfehler kl. Cecile mit Seesack	
	17	00:05:46	00:06	2	Fort Benning - Haus von Fam. Moore	M, Julie, jüngste Tochter	Er trägt Bücher, Ihr fällt der Koffer auseinander				
18	00:05:52	00:10	2	Fort Benning - Haus von Fam. Moore	M	M kommt raus, blickt an den vorbeifahrenden Hubschrauber am Himmel - scheint nachdenklich		Hubschrauber	Kamerafahrt von M auf Huey am Himmel	M macht sich Gedanken über das Bevorstehende	
19	00:06:02	00:31	4	Arbeitszimmer v. M - am Schreibtisch	M	Studiert Hubschrauber, öffnet ein Geschichtsbuch über den Krieg in Indochina. Eine Seite im Buch mit nordvietnamesischem Leutnant An. M denkt nach und erinnert sich.		Papierblättern, Geräusche von der franz. Schlacht - Erinnerungen		Subtext: M nachdenklich, verarbeitet noch Erfahrungen? Verweis auf Lt. Col. An und Schlacht gegen Franzosen	
20	00:06:33	00:29	15	Fort Benning - Flugplatz	Soldaten; Crandall/Snakeshit; Too Tall	Soldaten spielen Baseball auf dem Flugplatz.		Jubelnde Soldaten		Gemeinschaft der Soldaten	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
21	00:07:02	00:33	4	Fort Benning - Flugplatz	M, Too Tall u. Crandall	Füße von M lassen das Spiel unterbrechen. M stellt sich 'Snakeshit' und 'Too Tall' vor. Sie Salutieren - M will mit Crandall sprechen und bietet ein Bier an.				M ist witzig "in der Tat 'too tall'"	
22	00:07:35 / 00:08:11	01:09	13	Fort Benning - Flugplatz	M u. Crandall	Beim Bierchen laufend: M weiht 'Snakeshit' ein und sie stellen sich einander vor.	Snake: "weil ich niedriger fliege als ein Schlangenschiss" - M: "Wissen Sie was Luftkavallerie bedeutet? Man fliegt in eine Land ein, ist zahlenmäßig unterlegen, 10.000 Meilen von zuhause weg - und wenn die Hubschrauber nicht mehr kommen, werden wir geschlachtet"		Fahrt - 36 Sekunden	M ist locker - beim Bier und ehrlich zu seinen Soldaten. Er will das Team von Crandall für seinen Auftrag. - ehrt die Arbeit dieser Jungs. Diese üben auch sonntags	
23	00:08:44	00:14	4	Fort Benning	PI - Soldat Savage	Vorstellung PI - Eingeschüchterter Soldat will grüßen, wird angepflaumt.	Sgt. Savage wünscht PI einen schönen Tag	Armeemarsch	Zoom vom Namensschild Plumley's zu Savage	Strenge Seite des Hauptfeldwebels // Szene sollte angeblich gelöscht werden - war ein Befehl	
24	00:08:58	00:04	3	Fort Benning - Halle	Soldaten	Soldaten mit Maschinengewehr / bewundernd weil neu		Maschinengewehr			
25	00:09:02	00:42	13	Fort Benning - Halle	Soldaten, PI, M	PI kommt dazu - lässt Soldaten stillsten, da M kommt. M lässt sie 'rühren' und heißt sie Willkommen.	PI. "Achtung! Stillgestanden!" - M: "Wir reiten in den Kampf - und das da wird unser Pferd sein." [blickt zu den Hubschraubern]	Stille bis auf den Hall der Schritte und Stimmen und leißes Herzklopfen.	Kamerafahrten, Schwenks, Portraits der Soldaten	Plumley ist streng. Hubschrauber = Pferde. // Respekt u. Angst der Soldaten durch Herzschlag zu hören	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
26	00:09:44	00:22	5	Fort Benning - Halle	Soldaten, M, Pl, Snake	Snake fliegt mit dem Hubschrauber vorbei - salutierte vor Moore. Zwei weitere Hubschrauber fliegen vorbei.		Hubschrauber Getöse	Kamerafahrten, Schwenks		
27	00:10:06	01:03	8	Fort Benning - Halle	Soldaten, Pl u M	M stellt die Luftkavallerie, sich und Pl vor...	M: "Plumley untersteht nur mir, mir allein" ; M: "ich hoffe sie mögen die Ausbildung - weil wir lieben sie" - [M grinst zu Pl - Pl. verzeiht keine Mimik]	Hall der Stimme	Kamerafahrten, Schwenks	Als Offiziere springen sie als erste aus den Hubschraubern. Pl hat bereits im 2. WK und Korea - überall gekämpft. - Charakterisierung von Pl	
28	00:11:09	00:07	1	Fort Benning - irgendwo draußen	M u Soldatengruppe	Lauftraining	M: "drei Strikes- und sie sind noch lange nicht raus, denn es gibt immer noch irgendwas, was sie tun könn."	Armeemarsch		M. nicht in Militärkluft	
29	00:11:16	00:09	6	Fort Benning - Schießgraben	Soldaten	Schießtraining - maschinengewähre zerstückeln Pappscheiben		Armeemarsch - Maschinengewehre			
30	00:11:25	00:20	10	Fort Benning - Hubschrauberübungsplatz	Soldaten, M, Snake	Fug Training - Hubschrauber landet 3 Sekunden, Soldaten springen schnell raus	Snakeshit zählt im Flugzeug 3 Sekunden - M: "ziemlich gut - aber irgendwas stimmt nicht."	Armeemarsch		Übungen unter Zeitdruck	
31	00:11:45	00:30	12	Fort Benning - in einem Hubschrauber	Soldaten, Moore, Too Tall	Flugtraining mit Problemkonfrontation - Erste Schulung für den Ernstfall -	2. Gruppe will die beste sein - M unterbricht: "Ihr Offizier ist tot? Was machen Sie? -[...] auch zu lange gezögert"	Armeemarsch		M bereitet auf Problemfälle vor	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
32	00:12:15	00:18	7	Fort Benning - Hubschrauberübungsplatz	Savage, M, Soldatengruppe	Schulung von Moore für den Ernstfall - 'ernstes Gespräch'	M: "Sie lernen die Dinge von dem Mann, der über Ihnen steht, und bringen es dem Mann bei, der unter ihnen steht - jeder soll dies tun. Wir landen unter Feuer und Männer werden sterben."	Armeemarsch	abrupte Blende	M kann ernste Gespräche führen u auf Kommendes vorbereiten	
33	00:12:33	01:11	15	Kinderzimmer bei Moore	M, 5 Kinder, Julie	M betritt das Kinderzimmer, Tobende Kinder auf dem Bett - befolgen den "Befehlen" von M. betet mit seinen Kindern, Cecile (die jüngste) will nicht beten.	Cecile: "Ich will nicht Katholisch sein, ich will methodistisch sein, wie Mami - damit ich beten kann, was ich will" - M: "Das ist keine Sünde - Gott hat dich nur dickköpfig gemacht - bete doch, dass du Gott für unsere Familie dankst" - Cecile: "Ja, Sir!"		Froschperspektive aus Sicht der Kinder auf M - kl. nackte Füße von Cecile vor den Stiefeln ihres knienden Vaters	Stille, sobald die Kinder ihren Vater erblicken, Cecile sagt 'Sir' zu ihm // Füße	
34	00:13:44	00:58	1	Schlafzimmer/Bad - Moores	M, Julie	Moor putz sich die Zähne, springt zu seiner Frau in Bett, albern herum, küssen sich	Julie: "Ich wunder mich, weil du denkst die Kinder hätten ihre Sturrheit von Gott und nicht von dir." - M: "Wenn ich beten kann, was ich will, danke ich Gott für dich."		ruhige Fahrt - eine Einstellung	Ruhe zw. Julie M - Einstellungssequenz / M. ohne Militärkluft	134
3. Kapitel				Eigene Einheit							
35	00:14:36	00:13	4	Fort Benning	Plumley - Sgt. Savage	Savage stolpert, grinst, begrüße Plumley mit schönen Wettervorhersagen - bekommt einen Korb	Savage: "Wunderschönes Wetter heute, Sir" - Pl: "haben Sie jetzt auf Wetterforschung gesattelt?"				
36	00:14:49	00:27	2	Fort Benning - Wohnhaussiedlung	Jack Goeghegen mit seiner Frau Barbara, M u Pl	Jack G. u seine schwanger Frau kommen an - M u Pl unterhalten sich über neu geschickte Soldaten u Munition	M: "Meinen Sie, wir kommen nah genug an de Feind, um sie [Pistole] zu nutzen?"				

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
37	00:15:16	02:26	26	Fort Benning - Wald	M, Pl, Funker, Jack G., Soldaten	<p>Lauftraining durch den Wald - Training, neues Funkgerät sendet Geräusche von der Front aus Vietnam - M erzählt Geschichte über Indianer - sollen als Familie kämpfen</p>	<p>M: "Sie müssen Ruhe bewahren, auch wenn um sie geschossen wird oder die Verwundeten schreien - das ist normal auf dem Schlachtfeld" - M: "damit will ich sagen, dass sie als Familie kämpften" - Pl: "Und wehe eine von euch Pfeifen nennt mich Opa, dann lege ich euch um."</p>	<p>Armeemarsch - dann Funksprüche der Front in Vietnam</p>	<p>Parallelmontage / Vogelperspektive / Portraits der Soldaten</p>	<p>Erste Eindrücke des Ernstfalls - Funksprüche; Indianergeschichte - als Familie kämpfen</p>	
38	00:17:42	00:57	14	Fort Benning - Gelände	Jack G. u Soldatengruppe	<p>Training - einer liegt zurück. Jack befiehlt die Stiefel und Socken aus zuziehen.</p>	<p>Jack G.: "Alle begutachten jetzt gegenseitig ihre Füße, so wie ich es gemacht habe"</p>	<p>Armeemarsch am Anfang</p>		<p>Zusammenhalt der Gruppe - Füße werden von Jack G. begutachtet, der sich um seinen Männer kümmert. - Füße als Gegenzug zu Platoons Szene mit dem Vorgesetzten...</p>	
39	00:18:39	00:23	3	Fort Benning - Gelände	M u Pl	<p>M. und Pl. Sprechen über die Führungsqualitäten der Offiziere</p>	<p>M: "Also der junge Mann kann führen!" Pl: "der da vorn will Orden sammeln" - M: "der ist gierig"</p>	<p>Armeemarsch</p>	<p>Blick durchs Fernglas</p>	<p>Führungsqualität bei Jack G. wegen der behandelten Füße - über Herrick: er wolle "Orden sammeln"</p>	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
40	00:19:02	02:01	42	Wohnzimmer - Moores	Julie u die Frauen	Julie heißt alle willkommen, Frauen sprechen über Schwierigkeiten des Eingewöhnens: Einkaufen, Waschen, Problematik zwischen Weißen und Schwarzen im Waschsalon - Fruchtblase platzt du Julie reagiert, wenn auch hysterisch	Julie: "Wir beginnen mit dem Wichtigsten - dem Einkaufen" - Frau: "Ihr Mann trägt die Uniform eines Landes, dem... dem seine Wäsche nicht gut genug ist, obwohl er sterben könnte für... Es tut mir Leid." - andere Frau: "Schon gut. Ich weiß, wofür mein Mann kämpft und das ist der Grund warum ich lächeln kann. Er fragt nicht nach Respekt und respektiert nur die, die es verdienen."	Lachen, Geschirr		Frauenrolle: Waschen, 'naive Frauen' zuvor die "white only" Botschaft nicht verstehen; Gemeinschaft, Einkaufen... / Hysterie der Frauen wg. Geplatzer Fruchtblase - nur Julie reagiert	
41	00:21:03	00:09	1	Krankenhaus	M	M zu Besuch im Krankenhaus - Babystation mit dem Namen 'Geoghegan'		Babygeschrei	Spiegelung in der Scheibe vor den Neugeborenen - Überblendung zur Kirche	Führungsqualität von M. Besuch im Krankenhaus	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
42	00:21:12	02:36	27	Kirche	Jack G., M	Jack G. betet in einer Kirche; M. kommt zum Gratulieren, Gespräch zwischen beiden. Gebet um Schutz	M: "Lassen Sie das um, das ist ein Befehl" - Jack G.: "Wie gehen Sie damit um, gleichzeitig Soldat zu sein und Vater?" - M: "Ich hoffe dadurch, dass ich das eine gut mache, mache ich das andere besser" - Jack G: "Ich weiß Gott hat einen Plan, ich hoffe er besteht darin Waisen zu beschützen und nicht welche zu machen" - M: "Dann bitten wir ihn darum. - Höre ihre heidnischen Gebete nicht an und hilf und, sie zum Teufel zu jagen."	Streicher - Song Mension of the Lord	kurze Froschperspektive auf M - kniend am Bestuhl	Armband mit dem Namen der Tochter = 'Erkennungsmarke' // Gebet, 'väterlicher' Vorgesetzter M - Jack war auch an der Uni und ein Jahr mit Barbara in Afrika, um eine Schule für Waisen aufzubauen. - Es wird nicht für das 'gerechte' Handeln gebetet, sondern um den Schutz für die eigenen Männern - das scheinbare Mitgefühl nicht vorhanden. Nordvietnamesen als Bestien; Mistkerle, Assholes bezeichnet	119
4. Kapitel			Daddy, was bedeutet Krieg?								

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
43	00:23:48	01:01	10	Kinderzimmer auf dem Bett - bei den Moores	M u Tochter Cecile	M will Cecile eine Geschichte vorlesen - Sie unterbricht ihn und erkundigt sich über Krieg.	"Daddy, was ist ein Krieg?" - M: "etwas, was nicht vorkommen soll - aber es tut's. Wenn Menschen aus irednwelchen Ländern versuchen, andere umzubringen. Dann gehen Menschen wie dein Daddy dahin, um das zu stoppen." - Cecile: "Werden sie auch versuchen dir das Leben wegzunehmen?" - M: "Versuchen ja, aber ich lass sie nicht"	Stille - Streicher		M. gerät kurz ins Stocken - bringt dann aber eine zufriedenstellende Antwort für Cecile // anders im Buch	
44	00:24:49	00:20	1	Schlafzimmer im Bett - bei	M u Julie	M liegt wach im Bett - Julie zieht ihn an sich		Streicher und Gewitter		Frauen ebenso Halt für die Männer	
45	00:25:09	00:55	8	Arbeitszimmer - am Schreibtisch bei den Moores	M - Julie kommt dazu	M studiert die Ereignisse in Indochina gegen die Franzosen - Julie kommt dazu, umarmt ihn. Er schildert seine Ängste	TEXT: Franzosen in Indochina, Unbekanntes Gelände, schlechte Aufklärung, Feind unterschätzt, zu selbstsicher, auf fremden Gelände = Massaker// M: "Meine Männer sind so jung - und jetzt hab ich noch neue bekommen, die noch unerfahrener sind" Sie erinnern ihn an die eignen Jungs" - Julie: "Dann bist du genau der richtige, der sie führt"	ruhige Streicher	Abfilmen von Büchern und Bildern	Subtext: Julie redet ihm Mut zu - aber auch Sie hat Angst um ihren Mann u macht sich Sorgen	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
46	00:26:04	00:24	9	TV	Johnson aus dem Off	Soldaten, Panzer, Flüchtende Zivilisten, schreiendes Kind, Verletzte	Johnson: "klarmachen, dass wir durch Waffengewalt nicht zu besiegen sind." berichtet über Aufrüstung	Armeemarsch und Streicher	Archivmaterial von 1965	Um die Authentizität des Film zu unterstreichen - Tonverweis von Johnson auf Oberbefehlshaber Westmoreland aus Vietnam, der mehr Soldaten will	
47	00:26:28	00:11	1	Wohnzimmer - bei den Moores	Johnson im TV	Johnson berichtet über Sendung US-Truppen nach Vietnam	Johnson: "Ich habe heute die Luftaufklärungsdivision nach Vietnam abkommandiert, sowie bestimmte andere Streitkräfte, die unsere Kampfstärke von 75.000 auf 125.000 Mann erhöhen wird."	Armeemarsch und Streicher			
48	00:26:39	00:24	2	Wohnzimmer - bei den Moores	Julie u die Frauen	Frauen sehen die Nachrichten, sind überrascht - fassungslos/sprachlos; Julie unterbricht das Schweigen	Julie: "Holt eure besten Kleiner raus - die wollen sicher feiern"	Armeemarsch und Streicher	Johnson spricht im Hintergrund weiter...	Julie als die Starke, wissende, erfahrendere, Anführerin. Dramatik durch die etwas absurde Situation - die Frauen sollen feiern, dass ihre Männer in den Krieg ziehen	
49	00:27:03	00:11	5	Garten des Generals	Alle - Snake	Tanzen, Klatschen, Snake singt auf der Bühne		Tanzmusik		Fröhlichkeit und strake Frauen	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
50	00:27:14	00:45	9	Garten des Generals	Julie, M, Gen. Kinneard	Julie dreht sich um, sieht, dass M vertieft ist: Gespräch zw M und Gen. Kinneard	M: "Präsident spricht nicht von Ausnahmesituation?" - Gen: "Nein." - M: "so wird der Wehrdienst nicht verlängert" ... "neue Technik, neue Einheit, beides nicht Kampferprobt, gegen einen Feind mit 20jähriger Kampferfahrung auf eigenem Boden, 12.000 Meilen entfernt. 1/3 der Männer werden kurz vor Kampf entlassen inkl. darunter welche meiner besten Offiziere [...] deswegen neue Zugführer..." - "schon in Korea hätte ich das begreifen müssen" - Gen.: "Politiker!" - beide: "Politiker."			Kein Notstand - daher keine Berufsmarine. Grund für die unerfahrene Truppe // Erneut das Thema des Films	
51	00:27:57	00:25	5	Garten des Generals	Soldatenpaare	Klatschen, neuer Song von einem Soldaten, Paare tanzen gemeinsam, u.a. Geogegan; schwarzes Paar, die naive Frau und ihr Mann...		Song: "Hold me, Thrill me, Kiss me"			
52	00:28:22	00:25	7	Garten des Generals	M, Gen., Julie	M will zu Julie - der Gen klärt ihn scheinbar beiläufig über die Umbenennung seiner Truppe auf	Gen: "Ach Ubrigens Sir, die Einheiten werden neu nummeriert, bevor es in den Einsatz geht. - Sie sind jetzt Kommandeur des 1. B. der 7. K." - M. "Der 7.? Dasselbe Regiment wie Custer; tja. Danke Sir. ..."	im Hintergrund Song: "Hold me, Thrill me, Kiss me"		Weiß um die Geschichte der 7. Kavallerie ; beißt sich scheinbar auf die Zähne. / Verweis auf Custer	
53	00:28:47	00:51	6	Garten des Generals	Paare	M kehrt zu Julie zurück - umarmendes Tanzen der Soldatenpaare		Song: "Hold me, Thrill me, Kiss me"		M scheint unicherheit vor Julie zu überspielen - sie scheint es dennoch zu bemerken	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
54	00:29:38	01:01	5	Arbeitszimmer - am Schreibtisch der Moores	Moore (Julie)	Indianerbild, Testament, M unterschreibt an Julie, Groupe Francais Mobile 100, Custers letzter Kampf, Indianerbild - Julie steht in der Tür und sieht ihn, sagt nichts, Indianerbild	TEXT: Letzte Wille und Testament	Klassische Musik, Geräusche aus dem Indochina Krieg; Geräusche scheinbar von Indianern...	Abfilmen von Indianerbild - Schwenk auf Testament	Custer und Testament in einer Einstellung	68
5. Kapitel			7. Kavallerie								
55	00:30:39	02:20	26	Fort Benning	M u US-Army, Familien	Hubschrauber, Versammeltes Bataillon; Ansprache von M an die 7. Kavallerie, Familie sitzt im Hintergrund auf der Tribüne.	"seht euch um [...] alles Amerikaner" - Hier mögen welche wegen ihrer Rasse oder ihren Glaubens diskriminiert worden sein, doch für Sie und mich, ist das aus und vorbei!" - "hartnäckiger Feind, der niemals aufgibt" - "wenn der Kampf beginnt, werde ich meinen Fuß als erster auf das Schlachtfeld setzten, und ich werde der letzte sein, der es verlässt. und ich werde keinen von euch zurück lassen. niemanden." - "wir werden alle gemeinsam nach Hause kommen." - So wahr mir Gott helfe.	Hubschrauber - Hall der Stimme - im Hintergrund Mension of the Lord	Hall durch die verschiedenen Lautsprecher; Portraits der Soldaten	Rassenfrage "aus und vorbei" - in das "finstere Tal des Todes" / UT: "in das Tal mit dem Schatten des Todes"	
56	00:32:59	00:43	3	Wohnhaus - Kinderzimmer der Moores	M, 5 Kinder	Wohnhaus - M geht in die zwei Kinderzimmer u 'verabschiedet' sich von allen 5, macht Licht aus, deckt sie zu etc.		sehr ruhige Streicher im Hintergrund			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
57	00:33:42	00:31	1	Schlafzimmer - M	M u Julie	M. kommt zu J. ins Bett - Halten einander die Hand		sehr ruhige Streicher im Hintergrund			
58	00:34:13	00:20	1	Schlafzimmer - Geoghegan	Barbara, Baby u. Jack G.	Liegen gemeinsam im Bett halten einander die Hand - zwischen ihnen das Neugeborene - er steht auf und geht		sehr ruhige Streicher im Hintergrund			
59	00:34:33	00:25	1	Schlafzimmer - M	Julie u M	Moore verabschiedet sich küssend von der schlafenden Julie - sie wird wach.		Tür im Hintergrund - - Beginn von Mesion of the Lord			
60	00:34:57	00:35	2	Wohnhaussiedlung - Straße, nachts	M	M. geht aus dem Haus, setzt den Helm auf, geht ins Dunkel die Straße entlang		Beginn von Mesion of the Lord			
61	00:35:33	00:16	2	Wohnhaussiedlung - Straße, nachts	Julie	Julie rennt aus dem Haus auf die Straße, Tränen im Gesicht	"Ich liebe dich"	Beginn von Mesion of the Lord		erster Gefühlsausbruch von Julie	
62	00:35:49	01:15	9	Fort Benning - Abfahrtsort der Busse	M, Jack G., Pl u.a.	Moore erst allein auf einer Lichtung - Soldaten kommen hinzu. Stehen im Lichtkegel zur Abfahrt bereit - Busse kommen an und sie gehen gemeinsam los	Moore nickt erst Jack, dann Plumley zu	Beginn von Mesion of the Lord und Armeemarsch		M versucht den anderen Mut zu machen	
63	00:37:04	00:17	7	Fort Benning - Abfahrtsort der Busse	Soldaten	Marschieren zum Bus	"Los Männer, raus mit euch. In Zweierreihen antreten..."	Mesion of the Lord und Armeemarsch			
64	00:37:21	00:08	1	Im Bus	M u Pl	M. und Pl. Im Bus - dieser fährt los		Mesion of the Lord und Armeemarsch // Maschiren der Soldaten	Weißer Blende und Übergang zum nächsten Bild		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
6. Kapitel				"Den Feind eliminieren"							
65	00:37:29	00:41	4	TEXT: Zentrales Hochland, Südvietnam, 1965 - Hauptquartier	Soldatengruppen	Hubschrauber, rauchende Soldaten, Kartenspielen, Vorstellung des Hauptquartiers.	TEXT: Meadquarters 1st Batalion - 7th U.S. Cavalry Regiment - "Garry Owen" 1th Cavalry Division Air Mobile - "Achtung! Alle Stabsoffiziere zur Eingangsbesprechung."	Mesion of the Lord und Armeemarsch		Einleitung zweiter Akt - Gerry Owen - Custer Verweis	
66	00:38:10	00:49	15	In einer Hütte	M, Pl., Befehlshabender	M. und Pl. Erhalten Infos und Auftrag	"Heut Nacht hat uns der Feind in Plei Me angegriffen" - "Wie beurteilen Sie die Feindstärke?" - "Wir glauben Sie ist zu bewältigen." - "d.h. Sie wissen es nicht." wir wissen es wirklich nicht - "Ihr Befehl lautet: Finden Sie und eliminieren Sie den Feind."			Plei Me - der Feind hat UNS angegriffen - 395 Männer in Bereitschaft	
67	00:38:59	00:47	4	Am Rand des Stützpunktes, vor Stacheldraht	M, Pl.	Gespräch zwischen M. und Pl.	M.: "das stinkt förmlich nach Hinterhalt" - "So ein Mist, es wäre besser wenn Sie sich doch eine M16 zulegen." - Wenn es soweit ist, dass ich eine brauche, werden genug davon am Boden liegen.		Gespräch hat bereits aus dem Off zuvor begonnen	30 Min. Abstand zwischen den Hubschraubern - die ersten 60 Mann sind also für die erste halbe Std. allein. // Pl. Spricht erneut über die Pistole	
68	00:39:46	01:14	20	Hubschrauberlandeplatz	M.; Soldaten der ersten Truppe	Moore schaut sich um... - Moore gibt den Befehl zum Start - Die ersten Hubschrauber werden gefüllt und fliegen los.	"Aufsitzen"	Sgt. MacKenzie Song	Zeitlupe von M - Portraits der Soldaten im Flugzeug		
69	00:41:00	00:10	4	Hubschrauberlandeplatz	zurückgebliebenen Soldaten der anderen Truppen	Die Zurückgebliebenen jubeln erst, dann nachdenklich	Jubel	Sgt. MacKenzie Song			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
70	00:41:10	00:26	4	Zwischen Plei Me und LZ X-Ray - aus der Luft	Off-Stimme, Hubscharuber, Vietnamesen	Hubschrauber fliegen los, über Vietnam, Menschen und einen Fluss	"Es war ein Sonntag, der 14. Nov. 1965."	Beginn von Mesion of the Lord und Armeemarsch			
71	00:41:36	00:49	19	Im Hubschrauber	M., Snake, Too Tall, Soldaten	Hubschrauber auf dem Weg zu LZ X-Ray		Beginn von Mesion of the Lord und Armeemarsch	Computeranimation der Hubschrauber - Portraits der Soldaten		
72	00:42:25	00:16	8	Vietnam - Landschaft - kurz vor LZ X-Ray	—	stilles Gras , Wiese, Echse - dann erste Bombardierung um die LZ frei zu machen				Echse // Erste Bomben	
73	00:42:41	00:20	6	Im NVA Bunker	NVA, Lt.Col. An	Soldat berichtet über Bombenvorfälle und über das Eintreffen der US-Army - Handlungsbefehle.	"Die Soldaten in den Hubschraubern kommen!" - Gen.: "Alles vorbereiten"	Trommeln/Paukenschläge. Befehle im Hintergrund	wackelige Kamera, düster, eng	Keine Übersetzung der NVA-Befehle	
74	00:43:01	00:59	9	im Hubschrauber	M, Soldaten	Moore im Hubschrauber sich kreuzend. Hubschrauber setzten zur Landung. Moore steht bereits auf den Füßen des Hubschraubers und setzt zum ersten Schritt an.		Armeemarsch und klassische Musik	Zeitlupe von Moore und Huey, Froschperspektive auf M		
	00:43:30	00:06	1	LZ X-Ray	M's Landung	Erster Fuß auf dem Schlachtfeld.		Armeemarsch und klassische Musik	Zeitlupe		
75	00:43:36		1	TEXT: 10:48 UHR - Landezone X-Ray	—	Vorstellung der Landschaft		Armeemarsch und klassische Musik - Maschinengewehre	Vogelperspektive		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
76	00:43:40	00:32	16	LZ X-Ray	Soldaten	Landung und Ausstieg mit Beschuss			nochmal gleiche Vogelperspektive des LZ X-Ray		
77	00:44:12	00:34	12	LZ X-Ray	M.	M. bemerkt, dass es keine Gegenwehr gibt, Feuer wird eingestellt			Portraits von Soldaten		
78	00:44:46	00:20	7	LZ X-Ray	M., 1. Zug unter Herrick	Moore schickt den 1. Zug los. Die Soldaten des 1 Zugs verteilen sich.					
79	00:45:06	00:31	10	Landschaft um LZ X-Ray	1. Zug, u.A. Herrick u. Savage	Umgebung inspiziert - Truppenführer entdeckt einen Scout, Truppe folgt einem Vietnamesen, Savage versucht ihn scheinbar aufzuhalten.	"Ein Scout - den nehmen wir gefangen." - Savage versucht ihn aufzuhalten: "Leutnant! Leutnant! ... Sir!"				
80	00:45:37	01:04	24	An der LZ X-Ray	M., Pl.; Funker, Übersetzer, NVA Scout,	Festnahme eines nordvietnamesischen Speers und die Befragung. Berichtet über das Basiccamp im nahegelegenen Hügel.	"Ganze Division, 10.000/4.000 Mann" ... "Dieselbe Armee die die Franzosen vernichtet hat. Jetzt wollen Sie Amerikaner töten, haben aber bisher noch keine finden können." M.: "Captain, sagen Sie durch alle Einheiten sollen die Position halten"	leises hektisches Trommeln im Hintergrund		Überzahl der Feinde. Bei Befragung - Stimmen sind unters. des Übersetzers - leises Sprechen mit den Kameraden und brüllendes Sprechen mit dem NVA-Scout	
81	00:46:41	00:23	12	Hochland	NVA Soldat, Soldatentruppe	2. Vietnamesen flieht - Soldaten geraten in den ersten 'Hinterhalt' - Leutnant Herrick will trotz des ersten Schusses weiter verfolgen	Obwohl unter Beschuss heißt es von Herrick "Wir müssen ihn kriegen"	leises hektisches Trommeln im Hintergrund wird lauter - Sgt. MacKenzie Song		Befehlsdurchführung nicht möglich - Befehlshaber sind tödlich verletzt	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
82	00:47:04	00:11	2	An der LZ X-Ray	M., Funker	M. will sich neu mit den Truppen gruppieren - den Feind von der LZ fernhalten - LZ ebenfalls unter erstem Beschuss	M: "Wir müssen umgruppieren und angreifen"	leises hektisches Trommeln im Hintergrund wird lauter - Sgt. MacKenzie Song			
83	00:47:15	00:22	11	Hochland	Abgeschnittene Truppe	Rückzug mit Toten und Verletzten in den Wald. -	"Nehmt die Verwundeten, wir ziehen uns zurück."	leises hektisches Trommeln im Hintergrund wird lauter - Sgt. MacKenzie Song // Trillerpfeifen der NVA	Parallelmontage / NVA-Soldaten aus dem Busch, US-Soldaten auf dem Feld	3. Verletzter	
84	00:47:37	00:38	11	Hochland - Gebüsch	Abgeschnittene Truppe	Im Gebüsch warten im Gras liegend weitere NVA Soldaten - Leutnant Herrick scheint überfordert, schluckt. Nun sichtlich überfordert. Er steht auf und wird erschossen. Nacheinander weitere.	"geht in Deckung. Überprüft die Munition. Kommt, ich führe euch hier raus." - "Kümmert euch um die Verwundeten"	Schüsse	Wackelige Kamera, schnelle Schwenks, zusätzlich chaotisch, Blutspitzer auf dem Kamerabild	weitere werden angeschossen - in Bauch und Knie. Chaos durch Überforderung der 'Führung', die Orden sammeln will // Zeichen für die Unerfahrenheit der Soldaten	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
85	00:48:15	00:14	7	Hochland - Gebüsch	Savage - 1. Zug	Savage greift ein - gibt den Befehl unten zu bleiben - Savage gibt einen gezielten Schuss mit einer Handfeuergranate ab.	"Unten bleiben. Nicht bewegen. Bleibt in Deckung."	Schüsse	Blutspitzer auf dem Kamerabild	Chaos - niemand weiß wer das Kommando hat - alle werden der Reihe nach angeschossen o. erschossen - Savage als 'einfacher Sgt.' übernimmt	
86	00:48:29	00:18	1	Hochland - Gebüsch	Herrick, 1. Zug	Herrick, Verletzter. Um ihn alle liegend...	Wie im entfernten Hall "Einigeln, Munition sparen und in Deckung bleiben!"		Vogelperspektive - rauszoomend	Sicht "von oben"	
87	00:48:47	00:30	6	TEXT: (engl. Version) 13:15 an der LZ X-Ray	M, Funker	M. will Ruhe in das Chaos bringen, beruhigt die Funker. Wird dabei am Arm angeschossen - wehrt sich und scheint dadurch wütend.	M. "Was zum Henker ist mit Herricks Patrouille?" - "Keine Ahnung, sie antwortet nicht mehr, Sir." - "Hey, immer mit der Ruhe. Analysieren Sie die Situation und kommunizieren Sie klar und deutlich."	Schüsse	Zwei drastische Schwenks wirken wie zwei Schnitte	M. will Ruhe in das Chaos bringen. Beruhigt die Funker. M scheint der Beschuss nicht zu stören, wird eher wütend. // schnelle Schnitte als Unterstützung für das Chaosgefühl	
88	00:49:17	00:11	2	im Hubschrauber	Zweiter Schwung Hubschrauber	Hubschrauber werden über LZ informiert/gewarnt	"Ihr kommt in eine heiße LZ" - Crandall: "Was du nicht sagst..."	Schüsse und Hubschrauber		Crandall wirkt als die Ruhe selbst	
89	00:49:28	00:04	1	Im NVA Bunker	Lt. Col. An	An gibt erneut Kampfbefehl - Montage der Karte	"Greift sie von den Seiten an! Lass sie nicht zur Ruhe kommen!"		Erneut harter Schwenk		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
	Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)	
90	00:49:32	00:13	3	An der LZ X-Ray	Hubschrauber, 2 Funker, M.	Funker informiert Moore über Herricks Truppe	"Herricks Patrouille liegt unter hartem Beschuss - die Bravo-Kompanie versucht sie rauszuhauen."	Schüsse und Hubschrauber			
91	00:49:45	00:24	10	LZ X-Ray	Neue Soldaten	Landung des 2.Trupps - NVA-Gefangener wird eingeladen.		Schüsse und Hubschrauber	extrem wackelige Kamera	Dokustil	
92	00:50:09	00:54	12	Hochland - Gebüsch	Abgeschnittene Truppe, Herrick (Offizier), Savage	Blutung wird versucht zu stoppen - Herrick gibt letzten Befehl an Savage, stirbt mit vollem Stolz - Blutverschmierte Hand des Arztes schließt seine Augen.	Herrick an Savage: "Sie dürfen auf keinen Fall die Signalcodes bekommen." - "Ich bin froh für mein Land zu sterben."			Patriotismus - 1. Toter // Stolz zu Sterben	
93	00:51:03	00:23	2	Hochland - Gebüsch	Bongung (Unteroffizier), 2. Toter	Der Sarge stirbt neben dem scheinbar jüngsten dieses Trupps.	"Sagen Sie meiner Frau, dass ich sie liebe."			2. Toter	
94	00:51:26	00:49	19	TEXT: Landezone Falcon, Fünf Meilen von X-Ray entfernt	Abgeschnittene Truppe - NVA	Savage fordert Artilleriebeschuss. - NVA Soldaten kommen aus dem Wald - Soldaten geben mit Kanonen Feuerschutz - NVA Soldaten kommen aus dem Wald II - Artillerie wird verlängert	"Wir sitzen hier in der Falle"	Das französische Horn ertönt beim Anmarsch der NVA // Trillerpfeifen - Schüsse, Gewehre, Artillerie...	Parallelmontage zwischen Savage, NVA und US-Artillerie	Horn! - Unterstützung der LZ Falcon	
95	00:52:15	00:26	2	Im NVA Bunker	NVA-Bunker; An u Soldat	An bespricht die Lage mit NVA	"Sie nutzten Artillerie als Schild, sie ist präzise und anhaltend." - "Wir müssen sie jetzt überrennen, denn jetzt sind sie am Schwächsten! Greift an, hier, hier und hier! Wenn wir die LZ einnehmen sind sie von allem abgeschnitten."	Trommeln/Pauken		ziemlich vereinfachte, handschriftliche Karte - wirkt dadurch primitiv	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
96	00:52:41	00:21	5	Hügel draußen	NVA-Soldaten	NVA-Soldaten stürmen aus den Bunkern		Trommeln/Pauken - Trillerpfeifen dazu - gröhrende Soldaten im Hintergrund			
97	00:53:02	00:20	7	LZ X-Ray	Hubschrauber - 3. Truppe	3. Truppe landet / Charly Companie.	"Die LZ ist heiß, wir springen ab. Die Huey werden nicht aufsetzen."	Hubschrauber - Schüsse			
98	00:53:22	00:20	4	An der LZ X-Ray	M, Lt der 3 Kompanie, PI	Moore gibt Befehle an die 3. Truppe - Koordiniert weiter - PI zieht ihn schützend vom Feld weg	M. "Ich will dass Sie die Alpha-Kompanie verstärken." pl. "Kommen Sie vom Schlachtfeld, sonst erwischt es sie, und wenn es sie erwischt, erwischt es uns alle."	Schüsse / Befehle		M als Held und mit Respekt von PI	
99	00:53:42	00:46	10	Hochland, An der LZ X-Ray	US und NVA Soldaten, M. Funker	3. Kompanie startet, landet völlig unter Beschuss. Schlachtszenen - Granaten etc. - M. wird über Funk über die Lage in Kenntnis gesetzt.	"Col. Das sind Berufssoldaten. Schwer bewaffnet ..."	Schüsse, Granaten, Maschinengewehre	wackelige Kamera mit schnellen und ruckartigen Schwenks... Parallelmontage zw. Hügel und Termitenhügel		291
7. Kapitel				Das Bachbett							
100	00:54:28	00:16	5	NVA - Bunker / NVA Schlachtfeld	Lt. Col. An und NVA-Funker	General An. Mit seinem Funker im Gespräch	"Sind wir durchgebrochen?" - "Die Amerikaner haben gerade noch mehr Verstärkung eingeflogen. Sie haben sich genau das verstärkt, wo wir angegriffen haben!" - "Benutzt das Bachbett!"	dumpe Töne	Parallelmontage zw. NVA-Bunker und NVA-Stützpunkt	Erste Enttäuschung bei NVA	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
101	00:54:44	00:27	8	TEXT: 14:27 - Das Bachbett -	M, Soldaten	Moore befiehlt den Schutz des Bachbetts - Kampfhandlung zwischen US und NVA	"Das Bachbett ist lebenswichtig!" - "Sichert das Bachbett"	Schüsse			
102	00:55:11	00:27	7	Am Termitenhügel	M, Tom (Funker)	Moore sieht die Verwundeten, Tom soll Rettung anfordern, Tom wird angeschossen, weitere Angriffe, Chris soll nun Luftunterstützung holen	"Versuchen Sie weiterhin die Rettungshubschrauber hier hin zu bekommen" - "Chris, kommen Sie her." - Erbitte um die sofortige Luftunterstützung	Schüsse		NVA kommt bedrohlich nahe an M	
103	00:55:38	00:59	17	Am Termitenhügel	M, Charly (Funker)	Napalm Angriff - Moore will Berg unter Napalm Beschuss, dann nochmal den Gipfel. Flugzeuge und Hubschrauber greifen an.		Helikopter, fliegende Jets, Bomenangriffe - Gewehrschüsse am Boden	Computeranimation der Flugzeuge	1. Napalmangriff	
104	00:56:37	01:01	29	LZ X-Ray	Snake, M	Snake will Rettungshubschrauber mit Luftunterstützung zu den Verwundeten schicken. - Ein Kampfhubschrauber stürzt dabei ab. Die Rettungshubschrauber fliehen und wollen die Verwundeten liegen lassen. - Snake lädt selbst die Verwundeten.	"Die Sani-Hubschrauber hauen ab und lassen die Verwundeten im Stich"	Hubschrauber, Schüsse		NVA rückt bis zur LZ vor // Zeichen für die Dramatik	
105	00:57:38	00:35	13	An der LZ X-Ray	M, (Sation Plei Me)	Kampf - Funksprüche, Angst um die LZ	M.: "Wenn wir die LZ verlieren, sind wir geliefert. Können Sie sie halten?" - Soldat: Wir haben viele Ausfälle, aber wir halten sie.	Schüsse, Befehle			
106	00:58:13	00:06	3	Hochland	NVA-Soldaten	NVA Verstärkung		Trillerpfeifen, Gong			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
107	00:58:19	00:09	3	Im Hubschrauber	Snake, (TooTall)	US-Hubschrauber mit Verwundeten zurück - Befehl zur Schließung der LZ	"Hast du das gehört Too Tall?" - "Ja hab ich Snake"	Hubschrauber			
108	00:58:28	00:21	2	TEXT: US-Aufklärung, Hauptquartier, Saigon.	beobachtender Gen, Soldaten	US-Hauptquartier in Saigon	"An alle Kavallerie Einheiten, LZ X-Ray ist geschlossen" - General: "Das gefällt mir nicht." - "Ein paar Wehrpflichtige zu verlieren, ist bedauerlich, einen Conol zu verlieren ist ein Massaker" - Verloren sind sie noch nicht, sie sind nur versprengt und eingeschlossen. - "dann sind sie verloren."	Funksprüche, rauchender Soldat			
109	00:58:49	00:28	8	Neue LZ	M u Pl.	Moore lasst neue Not LZ einrichten - Sprengung der Bäume.	M. "Wir müssen sofort eine Notlandezone einrichten."	Schüsse, Maschinengewehre, Sprengung			
110	00:59:17	00:10	3	Neue LZ	Snake, Too Tall, M	Snake und Too Tall kommen mit Hubschraubern und neuer Munition		Hubschrauber			
111	00:59:27	00:17	5	Termitenhügel	M, Funker Tom	Funker spricht mir dem Hauptquartier und soll M. raus holen	"Sie sollen hier raus." - nicht alle, nur Sie - Saigon will Sie zur Lagebesprechung haben." - M.: "Das ist kompletter Blödsinn." - "Wiederholen Sie den Befehl!".	Schüsse, Maschinengewehre, Sprengung		Das Hauptquartier ordnet Rückzug an - nur für M	
112	00:59:44	00:41	17	Neue LZ	M, Snake, Soldaten	Moore, Hubschrauber kommen, Austausch zwischen Moore und Snake, Abladen von Munition - Aufladen von Verletzten.	Moore - Daumenhochgeste an einen Verwundeten (Metsker): Danke und alles Gute."	Hubschrauber, Schüsse, Maschinengewehre	Vogelperspektive		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
113	01:00:25	00:27	6	Neue LZ	Verwundeter Metsker u.A.	Verletzter will Platz abtreten wird erschossen	"Wieder runter - seine Verwundung ist schlimmer"	Hubschrauber, Schüsse, Maschinengewehre, schreiende Verwundete	Zeitlupe von der Erschießung und dem Start des Hubschraubers	Solidarität bis zum Tod	
114	01:00:52	00:50	6	Termitenhügel	M, Pl, Soldaten	M. und Plumler holen Nachschub - kurze Lagebesprechung	Pl.: Es wird ruhiger. M.: Nein, das ist ihre Vorbereitung auf die nächste Attacke - verteilen Sie Munition an die Männer. [An Wilith] Sagen Sie Crandall er kann nur noch einmal einfliegen, dann ist Schluss. - Hier ist Wasser für die Verwundeten	schreiende Verwundete, vereinzelt Schüsse		Bedrohliche Situation - Munition geht aus aber M hat alles im Griff - Munition, Hubschrauber, Verwundete, Wasser...	
115	01:01:42	01:32	29	TEXT: 15:34 - Die Anhöhe	Abgeschottete Truppe	Gruppe um Savage - Verletzte und Halbtote, NVA Soldat wirft Handgranate - Savage schneidet diese aus dem Gesicht - Savage kämpft tapfer und versucht den Männern Mut zu machen.	Munition knapp, Wasser knapp - "Ein Schuss ein Toter, klar?" - Soldat fragt: "Unsere Jungs kommen uns doch holen, oder?" - Ja. - Wann? "Verbinde seine Wunden."	Schüsse, Schreie, Befehle	Zeitlupe - der Soldat mit brennender Handgranate am Körper und im Gesicht	Brutalität // Savage bleibt rel. Ruhig	
116	01:03:14	00:32	11	aus der Luft zur neuen LZ	Zug von Jack G.	Hubschrauber - 5. Truppe von Jack G. kommt	Im Hubschrauber hören Sie bereits die Funksprüche von unten.	Hubschrauber, einzelne Schüsse			
117	01:03:46	00:28	4	An der neuen LZ, übers freie Feld zum Hügel	Jack, M, Willi	Jack bekommt von M den Befehl, die Carlykompanie zu verstärken - Sie rennen los über das Feld - unter Beschuss	"und Kopf einziehen Junge."	Hubschrauber, Schüsse, Schreie, Befehle	Zeitlupe von Jack u. Willi - rennend auf dem Feld		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
118	01:04:14	00:29	9	am Bachbett	Nadal, M, Zug am Bachbett	M gibt Nadal am Bachbett den Befehl den abgeschnittenen Zug zu unterstützen - Soldatengruppe am Bachbett stürmt unter Beschuss los		Maschinengewehre, Geräusche vom zerschossenen Fleisch, Schüsse und Schreie	Zeitlupe von den Soldaten, die ange(er)schossen werden.	3 x Zeitlupe	185
8. Kapitel				Der Reporter							
119	01:04:43	00:27	5	nachts - Station in Plei Me,	Reporter Joe	Reporter sitzt mit Kumpel an einer Bar, hört den Hubschrauber, fragt Snake ob er mit fliegen kann	"Ist hier noch Platz für einen Passagier?" - "Wenn Sie verrückt genug sind, steigen sie ein."	Hubschrauber	dunkel, rotes Licht	Joe ist "verrückt genug"	
120	01:05:10	00:30	8	nachts, im Huey	Joe, Snake	Joe auf dem Weg zu Ia-Drang Tal. Lichter am Boden sind NVA mit Kerzen - Huey unter Beschuss	"Sie nehmen die Angriffsstellung ein."	Hubschrauber - vereinzelt Beschuss auf dumpfes Blech	nachts, Dämmerung; Vogelperspektive	NVA = Feind	
121	01:05:40	00:22	5	nachts, neue LZ X-Ray	M, Snake	Huey kommt an, Ausladen der Munition, Einladen der Verwundeten. - M bedankt sich bei Snake	"Sie und Ihre Männer haben heute verdammt gute Arbeit geleistet Snake." - "Das war unser letzter Flug heute, aber wenn Sie uns brauchen, rufen Sie uns!"	Hubschrauber, Bomben	Durch das Geflackert der Schüsse wirkt es hektischer und nach mehr Schnitten...		
122	01:06:02	00:40	11	nachts, bei neuen LZ X-Ray	Pl, M, Joe, Cpt,	Pl erkundigt sich unerfreut nach Joe und geht. Kurze Vorstellung zwischen Joe und M, Joe berichtet über die feindliche Lichterkette. - M gibt Anweisung die Lichterkette der Feinde anzugreifen - Cpt gibt Koordinaten für die Kanonen durch	Reporter - UPI - "Für ihre Sicherheit kann ich nicht garantieren" -	vereinzelt Beschuss und Bomben im Hintergrund	Durch das Geflackert der Schüsse wirkt es hektischer und nach mehr Schnitten... / blaue Beleuchtung der Dämmerung		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
123	01:06:42	00:20	7	nachts, Plei Me	Soldaten, Verwundete, Ärzte	Huey kommt zurück, Verwundeten werden in die bereits überfüllte Krankenstation getragen. Ladefläche des Huey wird von Blut befreit	"Die LZ ist für heute geschlossen. Nächsten Einsatzflüge 0530."	Befehle durch die Mikrofone	Zeitlupe - rote Einfärbung durch das Nachtlicht.		
124	01:07:02	00:16	2	nachts, Plei Me	Snake	Snake steigt langsam aus dem Huey aus, übergibt sich		dumpfe verzerrte Töne im Hintergrund	Zeitlupe - rote Einfärbung durch das Nachtlicht.		
125	01:07:18	00:46	11	nachts, Plei Me	Snake, ein Kollege Paul, weiterer Kollege	Ein Kollege/Vorgesetzter macht Snake Vorwürfe, weil er weiter geflogen ist. Snake bedroht ihn mit einer Waffe - ein weitere kommt dazu und deeskaliert	"Sie haben meine Männer in eine heiße LZ gebracht." - "Jemand musste doch die Verwundeten holen." - "Nein spielen sie nicht den Helden vor mir. Sie kennen die Vorschriften" - "Sie haben genug Schneid sich mit mir anzulegen, aber sind feige vor dem Feind." - später Sn. "Morgen wird's noch schlimmer, wenn Sie morgen noch da sind..."		rote Einfärbung des Lichts.	Snake gegen Kollegen. Er "spuckt" auf den anderen Soldaten. - Snake als Erfahrener weiß über die Folgen am nächsten Tag...	
126	01:08:04	00:31	7	Hochland, Gebüsch	Savage, jüngster Soldat	Jüngster äußert Vermutung über das Anrücken der NVA - Savage glaubt ihm - fordert Leuchtraketen an	"Sie kommen auf uns zu gekrochen, das rieche ich - jede Wette"	Spannung erzeugende Hintergrundgeräusche - bis zum harten Beschuss	blaue Einfärbung / Signalleuchten	Savage als guter Führer - vertraut und hört auf die anderen	
127	01:08:35	01:06	15	Hochland, Gebüsch	Savage, jüngster, anderer Cpt.	Vermutung stimmt - Anforderung von Artillerie. Es folgt die Durchsage, dass sie noch nicht von den anderen geholt werden	"Wenn Sie mit ihren Leuten kommen, sagen Sie es vorher durch - es ist pechschwarz hier" - "Savage, wir packen es heute nicht. Aber halten Sie durch."	Artilleriebeschuss	Durch das Geflackert der Schüsse wirkt es hektischer und nach mehr Schnitten...		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
128	01:09:41	00:57	11	TEXT: 02:23 - Der Bergkamm	Soldaten, M., Jack,	soweit stilles Gelände, müde US-Soldaten die wachen - verstreut liegen Tote im Umfeld. M. geht durch die Reihe erkundigt sich nach und lobt die Soldaten, u.a. Jack.	"Ihre Männer waren verdammt gut heute." - "Die kommen hier nicht durch Sir, verlassen Sie sich drauf." - "Das weiß ich, Goeghegan".	Streicher still im Hintergrund, vereinzelt Artillerie	Portraits der Soldaten - blaue Einfärbung	Tolle Führung: Lobt seine Soldaten, erkundigt sich, nennt sie beim Namen	
129	01:10:38	00:12	2	Hochland, An der neuen LZ X-Ray	M, Hauptquartier über Funk	M erfragt nach Verwundeten, Verletzten...	"Ich brauche eine offizielle Liste unserer Toten und Verwundeten, ich muss wissen wo meine Jungs sind."	Streicher still im Hintergrund, vereinzelt Artillerie	blaue Einfärbung		
130	01:10:50	00:18	9	Hochland, An der neuen LZ X-Ray	Soldaten, pl, M, Jack	Erneuter Kampf - NVA werden gesichtet. Lichtraketen enttarnen Sie - NVA Soldaten stürmen den Berg hinauf - M und Pl. Kämpfen mit.		Stille bis die Leutraketen erneut auf die NVA Aufmerksam mach und erneuter Beschuss	blaue Einfärbung		93
9. Kapitel			Die Telegramme / Briefzustellung								
131	01:11:08	00:27	3	Moores Haus	Julie	Julie saugt, bemerkt etwas, schaut aus dem Fenster und sieht ein gelbes Taxi wegfahren.		Staubsauger, Auto fährt im Hintergrund hörbar weg			
132	01:11:35	00:50	9	Haus und Küche einer Nachbarin	Julie, Kathy	Sie geht hinüber zur Nachbarin Kathy. Diese steht weinend mit einem Telegramm in der Küche. Julie tröstet sie.	"Der Herr Minister bedauert."	schluchzende Kathy - Mension of the Lord			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
133	01:12:25	01:46	19	Haus der Moores	Julie, Taxifahrer	Julie nimmt zitternd ein Bild von ihr und M in die Hand, darüber ein Rosenkranz. Sie sieht ein Taxi vor ihrer Tür. Es klingelt. Fahrer will sich nach einer anderen Adresse erkundigen. Julie schreibt ihn an. Fordert, dass alle Briefe nun an Sie und durch Sie ausgetragen werden.	"Julie Moore? Col. Moores Frau?" - Ja - "Entschuldigung ich brauche Hilfe bei einer Adresse." - Julie schreit: "Sie Idiot (UT: Jackass), wissen Sie was das ist? Wissen Sie was sie mir gerade angetan haben?" - "Auch ich hasse dieses Job. Ich versuche nur, ihn zu erledigen." - "Warten Sie, ich gebe ihn ihr. Und wenn noch mehr davon kommen, sagen Sie ihrer Firma, dass sie zu mir gebracht werden sollen"	Mesion of the Lord - Stille			
134	01:14:11	00:27	2	Wohnsiedlung - Straße	Julie, Barbara	Barbara läuft zu Julie, sieht das Telegramm und will ihr bei der Übergabe beistehen. Sie gehen Hand und Hand los.	Barbara "Keine Therapeuten, keine Geistlichen, bloß Taxifahrer?" - J.: "Die Armee war nicht darauf gefasst."			USA war nicht darauf vorbereitet - Julie entschuldigt die Handhabe	
135	01:14:38	00:32	1	Wohnung der Schwarzen	Julie, Barbara, Schwarze	Julie und Barbara übergeben das Telegramm und trösten sie.		erst Stille - dann Mesion of the Lord			
136	01:15:10	00:53	3	Wohnsiedlung - Straße	Julie, Barbara	Julie un Barbara im Gespräch - Als sie vor der Haustür sind, sehen sie erneut Telegramme. Barbara will sie mit Julie verteilen.	Julie: "Ich dachte Sie würde mich hassen." - "Dein Mann hat den Krieg nicht angefangen, wir alle wussten, dass es passieren kann und wir auch." - "Ich geh gleich wieder los" - Ich geh mit dir. - "Wir stellen eins nach dem nächsten zu, klar? Wir sehen vorher nicht nach.	Mension of the Lord - Pause. Mension of the Lord	Letzte Einstellung durch das Fliegengitter der Eingangstür auf Julie und Barbara gefilmt. Überblendung ins nächste Bild	Keine Schuldzuweisungen sondern Solidarität	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
137	01:16:03	00:42	14	Eingangstüren der Familien	Frauen, Kinder, Julie und Barbara	Zustellung der Telegramme durch Julie und Barbara	8 Frauen und zwei Kinder	Mension of the Lord - Armeemarsch	Zeitlupe und Überblendung aller Bilder und Schnitte, inkl. US Flagge, Portraits der Frauen.	hoher Patriotismus!	
138	01:16:45	00:28	1	Wohnsiedlung - Straße	Julie, Barbara	Barbara will weiter helfen, Julie streicht ihr liebevoll durch das Gesicht.	"Julie, meinst du, dass Sie morgen noch mehr Telegramme bringen? Und wenn ja, dann komm und hol mich."		Überblendung des Tons - Artillerie der Front		52
10. Kapitel				Todessehnsucht							
139	01:17:13	00:41	3	Am Termitenhügel	M, Joe, Tote	M betet bei den Verwundeten - Joe sieht ihn dabei, kommt dazu		Artilleriebeschuss und Schüsse im Hintergrund	blaue Einfärbung	M betet	
140	01:17:54	01:58	18	Am Termitenhügel	M, Joe	M erkundigt sich nach Joes Absichten und Geschichte. - Sie unterhalten sich. Joes Familie haben in vielen Kriegen mitgekämpft. Berichtet von Großvätern, die sich im Bürgerkrieg kämpften und sich zufällig begegneten. Joe selbst glaub nicht an ein schnelles Ende - will versuchen ihn zu verstehen, damit den Menschen zuhause helfen, ihn zu verstehen.	Haben Sie Todessehnsucht Galloway? - Nein Sir! - Warum Sind sie dann hier? - "Warum sind Sie kein Soldat, sie haben das Zeug dazu." - "ich dachte einfach, dass ich das besser kann, wenn ich mit einer Kamera schieße als mit einem Gewehr." - M. "Ich hoffe sehr, dass sie heile hier raus kommen."	Artilleriebeschuss und Schüsse im Hintergrund	blaue Einfärbung	Joes Verbindung zum Bürgerkrieg. // Beide gläubig und glauben an BESTIMMUNG	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
141	01:19:52	00:42	8	im NVA Bunker	Lt. Col. An, NVA	An kümmert sich um seine Soldaten	An: "Wir haben uns ihre Taktik und ihre Fähigkeiten angesehen. Ihre Artillerie ist wirkungsvoll, also müssen wir so nah ran, dass sie sie nicht zum Einsatz bringen können. Wir werden sie an ihrer Gürtelschnalle packen!" - NVA Grölt zustimmend im Chor.	dumpfe Pauken - Artillerie in der Ferne		Versuch, ebenso Menschlichkeit bei der NVA zu zeigen. // Mimik aber verbissener - stirnrunzelnd	
142	01:20:34	00:08	2	Im NVA Bunker	NVA-Soldat Lam	Soldat schreibt Tagebuch. / S/W-Foto seiner Frau		Marschierende Füße, Funksprüche			
143	01:20:42	01:09	29	Hochland, Gebüsch	Savages Truppe und NVA Soldaten	NVA Soldaten schleichen durch das Gras, laufen fast über die am Boden liegenden Soldaten, Savage entschert seine Waffe, das Klicken wird bemerkt, Kampf - Sav. Fordert Artillerie.		Grillen zirpen, Gewehr wird entriegelt, Schüsse, Trillerpfeifen	blaue Einfärbung		
144	01:21:51	00:26	12	Hochland, Gebüsch	Soldaten beider Seiten	Nahkampf mit Fäusten und Messern. Soldaten schlagen mit den Waffenenden und ihren Helmen auf die am Boden liegenden NVA Soldaten ein. Kampf ums Überleben, bis zum Tod.		Gong und dumpfe Melodie	Zeitlupe, teilweise Überblendungen - Schwarzblende am Ende		
145	01:22:17	00:17	2	morgens auf einem Hügel	An	An betet für seine Gefallenen	"Für den Mut derjenigen, die gestorben sind und für die, die sterben werden, bin ich dankbar."	ruhiges Lied - Panflöten	Sonnenaufgang	Erneuter Versuch, ebenso Menschlichkeit bei der NVA zu zeigen	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
146	01:22:34	00:56	10	TEXT: 06:09 - Das Bachbett	M, Pl, Soldatengruppe am Bachbett.	Tote Soldaten liegen verteilt. M u. Pl. Kommen zur Truppe am Bachbett. -	"Was ist los Sir?" - "Nichts, außer dass überhaupt nichts los ist." - "Geben Sie weiter. Jeder Mann, feuert drei Schuss ab auf das, was ihm verdächtig vorkommt. Auf mein Zeichen."	Vogelgezwitscher	Schwenk über die Toten Soldaten, die im Bachbett liegen.	Vermutungen von M stimmen erneut - ist eben ein erfahrener Mann	
147	01:23:30	00:35	12	Bachbett	M, Pl, Soldatengruppe am Bachbett.	Schuss auf Verdächtige - NVA kommen tatsächlich aus den Büschen. - Angriff und Antwort der NVA. M will zurück zum Termitenhügel, um den Angriff an der vollen 'Breitseite' zu vermeiden.		Beschuss von beiden Seiten - Trillerpfeifen, Schreie, Maschinengewehre, Granaten			
148	01:24:05	00:26	4	Termitenhügel	M, Bob vom Hügel	US-Angriff mit Raketenwerfern / M wird über kritische Lage am Hügel aufgeklärt.		Granaten, Schüsse, Schreie			
149	01:24:31	00:37	21	TEXT: 07:15 - Der Bergkamm	Soldaten	Kampf am Hügel - kritische Lage		Granaten, Schüsse, Schreie			
150	01:25:08	00:38	14	Am Bergkamm	Jack, Willi und andere.	Willi wird angeschossen, Jack versucht ihn raus zu holen, wird dabei selbst erschossen.	Jack: "Los Willi, nix wie weg hier!" - "Willi ist getroffen"	dramatische Pauken, Sgt. MacKenzie	Zeitlupe des Todes von Willi und Jack G.		
151	01:25:46	00:33	5	Termitenhügel	M	M gibt Befehle - Truppe soll als Verstärkung der Carly Kompanie durch die LZ - Artilleriebeschuss soll hinzu kommen	M: Die B-Kompanie schickt einen Zug über die LZ zu C-Kompanie. ... "Wir wurden überrannt." - "Nein, Männer den Kampf gewinnen wir."	Schüsse, Granaten, Befehle durch die Funker			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
152	01:26:19	01:04	17	(Am) Termitenhügel	NVA Soldat Lam, M	Soldat Lam setzt sich seinen Dolch auf, um M zu erstechen - währenddessen versucht M noch ein Bataillon anzufordern.	"Genehmigt Sir, wie schlimm steht es?" - "Es geht hier langsam richtig rund, Sir."	"Buschgesang", Trommeln, Pauken - entfernt andere Schüsse	Zeitluoe des Angriffs von NVA Soldat -	Gleiches Bild wie bei den Franzosen / Einstellung - doch M "gewinnt" hier diesmal	
153	01:27:23	00:21	10	Termitenhügel	Soldaten, Pl, Joe	Angriffe von Speertrupps kommen dem Termitenhügel immer näher. Joe macht Fotos		Schüsse, Granaten, Schreie ; sobald NVA: "Buschmusik" mit Didscheridoos			
154	01:27:44	00:18	8	Termitenhügel	Joe, Jimmy Nakajana	Joe macht Fotos, kurzes Gespräch mit Jimmy. Daneben wird jemand angeschossen.	"Meine Frau kriegt heute ihr Baby." -	Schüsse, Granaten, Schreie			
155	01:28:02	00:32	11	Termitenhügel	Joe, Pl	Joe will sich verstecken. Pl. Kommt hinzu. Positioniert ihn und verteilt an alle Waffen und Munition. Joe nimmt die blutverschmierte Waffe - mit Ekel.	Pl.: "Du bekommst keine Bilder wenn du da unten stehst, Sunny." - "Ich bin aber kein Soldat." - "Hier und jetzt musst du aber einer sein."	Schüsse, Granaten, Schreie		Zivilist kämpft mit - Zeichen für die bedrohliche Lage	
156	01:28:34	00:29	6	Termitenhügel	Soldaten, M	Raketenwerfer sind überhitzt. Angst vor Explosion. M steht auf, pinkelt sie an, befiehlt das gleiche auch den anderen.	"Was ist hier kaputt." - "Wir können Sie nicht kühlen, weil wir kein Wasser mehr haben."	Schüsse, Granaten, Schreie			
157	01:29:03	00:09	1	Termitenhügel	Joe	Joe legt seine Kamera ab, tauscht sie gegen die Waffe		Schüsse, Granaten, Schreie - Trillerpfeifen und Gegröle der NVA		Tausch zw. Kamera und Waffe	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
158	01:29:12	00:15	10	Termitenhügel	Soldaten beider Seiten	NVA Truppen kommen immer näher, Verwundete greifen ängstlich zu den Waffen		Trillerpfeifen und Gegröle der NVA	Portraits der Soldaten	Auch die Verwundeten müssen weiter kämpfen	
159	01:29:27	00:18	7	Termitenhügel	PI	PI greift nach seiner Pistole und gibt den Befehl zur Verteidigung. Angriff folgt.	PI: "Gentlemen, Bereitmachen zur Verteidigung!"	Trillerpfeifen und Gegröle der NVA, Schüsse		Verweis zum Anfangsgespräch mit M in Plei Me. // erneute Solidarität eines Soldaten, der sich schützend neben seinen verletzten Kammeraden auf eine Handgranate wirft	
160	01:29:45	00:04	3	Am Termitenhügel	NVA	Weitere NVA Truppen stürmen aus den Büschen, werden von einer Trillerpfeife angetrieben, Soldat bläst das Horn		Trillerpfeife und Horn, Schüsse		erneut das Horn	
161	01:29:49	00:33	22	Termitenhügel	Joe, PI, M	Joe wird zum Soldaten, schießt mit, M und PI ebenfalls im Nahkampf - um ihnen ganz nah, überall NVA die jeweils mit Nachschub aus den Büschen kommen.		Schüsse, Schreie	Schnelle Keraschwenks, Chaotische Kameraführung, viele Schnitte - um Chaotische Situation zu verstärken.	Es häufen sich die Toten der NVA - US-Soldaten kämpfe stehend weiter	235
11. Kapitel				Broken Arrow							
162	01:30:22	00:09	1	Im NVA Bunker	NVA, An	Soldat berichtet über den Erfolg des Durchbruchs.	"Wir haben alle ihre Linien durchbrochen. Herzlichen Glückwunsch!" "Gratuliere, Sie haben die Amerikaner besiegt."	Pauken			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
163	01:30:31	01:09	1	Termitenhügel	M, Funker	Funker im Chaos, M verschafft sich eine Übersicht über die Lage. Trifft eine Entscheidung zum Befehl: Browken Arrow.	"Ihre Kompanie soll Rauchzeichen geben, meine Piloten kennen ihre Männer nicht mehr. Sie wissen nicht wer Freund und wer Feind ist." "Wir haben keine Frontlinien mehr. Alpha und Bravo Kompanie können nicht gegen halten. Charly Kompanie wird überrannt. An alle - Stellungen halten." - "Luft Unterstützung ist unmöglich, die Piloten können Freund und Feind nicht auseinander halten"	Schüsse, Schreie			
164	01:31:40	00:18	1	Hauptquartier Saigon	Funker in Saigon	Code Broken Arrow kommt im Hauptquartier an.	"Das bedeutet unsere Truppe wird überrannt. Und sie ruft damit alle Kampfflieger zu Hilfe." - "Oh mein Gott, das lässt sich nicht mehr vertuschen."	Funkspruch			
165	01:31:58	00:10	5	Landplatz - unbekannt	-	Flieger starten.		Kampfjets			
166	01:32:08	00:04	2	Luft	-	Flieger drehen um		Kampfjets			
167	01:32:12	00:28	12	Hochland und Termitenhügel	NVA, M, PI, Soldaten	NVA rückt von immer mehr Seiten an den Termitenhügel an. M versucht Kontakt zu den Kompanien zu bekommen. PI macht ihn auf erneute NVA Truppen aufmerksam. Kampf.			Parallelmontage zwischen Termitenhügel und anrückende NVA		
168	01:32:40	00:03	1	Luft	-	Kampfjets		Kampfjets			
169	01:32:43	00:11	6	Termitenhügel	Funker	Funker gibt Koordinaten für Flugzeuge durch	"Sie kommen von Norden, Sir. Bei Stellung 1 - 5 - 0"				

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
170	01:32:54	00:20	11	Luft	Flugzeuge	Napalm Angriff auf die Fronten		Kampfbjets und Bomben, Schreiende Soldaten		Napalm	
171	01:33:14	00:20	12	Termitenhügel	Funker	Erneute Durchgabe der Koordinaten.		Kampfbjets und Bomben, Schreiende Soldaten	teilweise Zeitlupe bei angegriffender NVA		
172	01:33:34	00:22	16	Hubschrauber	Snake	Kommt im Huey angefliegen und sieht das Schlachtfeld mit dem Napalm - Weitere Angriffe					
173	01:33:56	00:44	24	Schlachtfeld / Luft	M, Funker, Flugzeuge	M sieht Jets auf sie zufliegen, versucht noch den Angriff abzuwehren, doch die Napalmbomben fallen u.a. auf zwei eigene Soldaten			Zeitlupe wie die US Soldaten selbst unter Beschuss geraten.		
174	01:34:40	00:11	3	Schlachtfeld	M, Funker	M versucht den Funker zu beruhigen, und sagt ihm, dass er gute Arbeit geleitet hat und weiter machen soll.	"Charly, das ist nicht ihre Schuld. Sie haben uns das Leben gerettet und so was kann nun mal vorkommen. Denken Sie nicht mehr dran und machen Sie so weiter."				
175	01:34:51	00:21	7	Schlachtfeld	Joe	Geht zum Schlachtfeld, wo die eignen Soldaten getroffen wurden -			Schreiende Soldaten		
176	01:35:12	00:04	3	Kampfbjets aus der Luft	-	Weiterhin Napalm Angriffe		Schüsse und Napalmangriffe	Kampfbjets, Napalmangriffe		
177	01:35:16	00:17	7	Schlachtfeld	Joe, Jimmy, Arzt	Joe findet Jimmy, ruft Arzt, er kann nicht mehr helfen	"Kennen Sie den Mann? Wenn ja, sprechen Sie mit ihm!"	Schüsse			
178	01:35:33	00:04	2	Luft	Snake	Snake kommt mit neuer Munition		Hubschrauber			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
179	01:35:37	01:43	18	Schlachtfeld	Joe, Jimmy, Snake	Joe nimmt Jimmy und trägt ihn zum Huey - dort stirbt er	"Sagen Sie meiner Frau, ich liebe sie! Und meinem Baby. Sagen Sies ihnen!"	Mension of the Lord	Zeitlupe wie Joe Nakajamo zum Hubschrauber trägt		
180	01:37:20	00:25	3	Schlachtfeld	Joe	Kehrt zurück zwischen all den Toten auf dem Boden. Sieht seine Kamera, und wirft das Gewehr weg.		Mension of the Lord		Rücktausch zwischen Waffe und Kamera	
181	01:37:45	00:40	22	Schlachtfeld	Joe	S/W - Fotografien und der fotografierende Joe		ruhige Musik	Montage/Überblendungen zwischen stillstehender SW Fotografien, dem fotografierenden Joe und einigen Napalm Angriffen // Alles Überblendungen und transparente Montagen	18 SW-Fotos	
182	01:38:25	00:12	6	Hochland	-	Weitere Angriffe aus der Luft					
183	01:38:37	00:45	10	Zwischen Hügel und Hochland - Gebüsch	M	M. gibt Befehl nun den Abgeschnittenen Zug rauszuholen	"Ich will dass Sie den abgeschnittenen Zug rausholen."				
184	01:39:22	00:20	4	Hochland - Gebüsch	Rettungszug für Savage	Ankunft - alles voll Toter - Eine Hand hebt sich aus dem Laub.	"Sargent Savage, Sind sie noch da?"				
185	01:39:42	01:03	12	Dämmerung - Am Termitenhügel	Joe, Savage, M,	Joe macht Fotos. Savage und der jüngste kommen zurück an den Termitenhügel. M nickt ihnen zu. Pl kommt und kommentiert.	"40 Mann gefallen, 2 Vermisste. Das sind die letzten Zahlen" - "Jetzt haben wir einen schönen Tag Sg. Savage."	Streicher	blaue Einfärbung	Verweis auf 'Konflikt' zw. Savage und Pl. // Anerkennung von M und Pl. gegenüber Savage	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
186	01:40:45	00:30	7	LZ - Am Termitenhügel	M, Soldaten	Huey bringt neue Truppe - Soll Carly-Kompanie ersetzen. Verwundete werden aufgeladen.	"Da die meisten Verwundeten aus der Charly Kompanie sind, nehmen Sie ihren Platz ein. Komm, ich zeige Ihnen wo sie ist."				
187	01:41:15	00:08	2	LZ - Am Termitenhügel	Savage, PI	Savage zusammengesackt und weint. PI sieht zu.					
188	01:41:23	00:24	3	Am NVA Bunker, Mond	An	An - geht nach draußen - blickt zum Mond		Musik - evtl. Panflöten	Schnitt auf den Mond Schnitt auf M der ebenfalls auf den Mond blickt	Vollmond	
189	01:41:47	00:40	12	Hügel draußen	M, PI, Funker, Westmooreland	Schlachtfeld - PI. Empfiehlt die Leichen zu verbuddeln - gegen den Gestank. Funker gibt Befehl an M weiter. Gen. Westmooreland will, dass M. zurück nach Saigon geht. M widersetzt sich dem Befehl.	"Ich lasse meine Männer nicht allein zurück"		blaue Einfärbung	M hält sein Versprechen, verweigert den Befehl von Westmoreland	
190	01:42:27	00:15	5	Hügel draußen	M, PI	Gespräch zwischen M. und PI.	"Zwei meiner Männer werden noch vermisst und hier haben sich die schlimmsten Kämpfe abgespielt. Ich gehe davon aus, dass sie hier sind. Was meinen Sie?" - "Gehen wir sie holen, Sir!"		Vogelperspektive - blaue Einfärbung		
191	01:42:43	00:17	13	Hügel draußen	M, Soldaten	Soldatentruppe schleicht über das Feld - M. entdeckt die Toten US Soldaten. Sieht das Bändchen am Arm von Jack G. - Scheint es hart zu treffen		Am Ende setzt Mension of the Lord ein	blaue Einfärbung - Überblendung auf nächstes Kapitel - US Fahne vor dem Haus	Verweis auf Gespräch in der Kirche zwischen Jack und M	231
12. Kapitel			Der schwerste Weg								

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
192	01:44:00	00:29	6	Haus von Geoghegan	Julie, Barbara	Julie klopft an Barbaras Tür, um ihr das Telegramm zu bringen. Barbara wartet mit Kind auf dem Arm.	"Es ist wieder eins gekommen." - "Oh Gott, Julie, es ist deins." - Nein...				
193	01:44:29	01:08	12	Termitenhügel	M, Jack	M. verabschiedet sich von Jack G. - scheint es nicht ganz leicht zu verkraften.	M: "Er ist für mein Versprechen gestorben."			Verweis auf frühere Sequenz, in der Jack G. verspricht, dass am Hügel niemand durchkommen wird	
194	01:45:37	00:23	7	Termitenhügel	Funker, M	Sg. Berichtet, dass Verstärkung kommen soll und sie raus gebracht werden sollen - M. erklärt, dass dies unmöglich sei	UT (engl.): "Sir, sie haben den Abzug befohlen, für uns alle. Sie schicken einen Einsatz her."				
195	01:46:00	00:33	6	Termitenhügel	Savage, M, Pl, jüngster Soldat	Savage und Jüngster Soldat wollen weiter Kämpfen -	Savage: "Bitte um Erlaubnis, mich wieder einreihen zu dürfen" - Jüngster: "Machen Sie weiter so Sir." - Engl. Untertitel: Garry Owen, Sir!			Botschaft: Man hält zusammen und lässt niemanden im Stich - Junger Soldat: "Garry Owen Sir!" [engl. Version]	
196	01:46:33	01:00	12	Termitenhügel	Pl, M	Moore ist sprachlos -	M: "Ich würde gerne wissen, was in Custers Kopf vorging, als er bemerkte in was für eine Falle (Gemetzel) er seine Männer geschickt hat." - Pl: "Sir, Custer war ne Memme (Waschlappen). Sie nicht." - M: "Maj., lassen Sie die letzte Munition ausgehen"			Auch Pl. kann auf seine Weise aufbauend sein // Custerverweis	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
197	01:47:33	00:20	3	im NVA Bunker	NVA, An	An gibt weitere Kampfbefehle für den Angriff am Morgen	M: "Nachts gehen wir in die Angriffs-Stellungen vor, die Reserven auch. Wir überwältigen sie im Morgengrauen bevor sie bereit sind."				
198	01:47:53	00:23	6	NVA Hochland	NVA	NVA Soldaten beziehen Stellung und verteilen sich im gesamten Gebiet			Schwarzblende am Ende		
199	01:48:16	00:44	18	morgens, TEXT: 05:57 - Dritter Tag	NVA und US-Soldaten	M gibt den Befehl zur Vorbereitung auf den letzten Angriff	M: "Pflanzt die Bajonette auf!"	Sgt. MacKenzie Song			
200	01:49:00	01:17	36	Am Hügel	M, Soldaten	Moore stürmt als erstes los und der letzte Kampf beginnt- Vorrücken bis zum NVA Gebiet - Funker kann nicht mehr Warnung durchgeben - der Soldat am Horn wird getötet		Sgt. MacKenzie Song , evtl. Didscheridoo	Zeitlupe des Angriffes / Gegenlicht	M geht als "Führer" voran. // Horn verstummt auf der Seite der NVA	
201	01:50:17	00:09	5	im/am NVA Bunker	NVA	NVA verstärken und beziehen erneut Position		evtl. Didscheridoo - Spannungsaufbau			
202	01:50:26	00:34	12	Am Hügel	M, alle Soldaten	Moore kommt als erste Mann in den Reihen über den Hügel auf die NVA zu - Scheinbarer Blickkontakt zu den NVA Soldaten.		evtl. Didscheridoo - Spannungsaufbau	Zeitlupe / Parallelmontage zwischen dem NVA Soldaten mit deinem Raketenwerfer und Moore der als Anführer den Hügel hinauf stürmt.		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
203	01:51:00	00:58	47	Am Hügel	NVA, M, Soldaten	Huey greift ein, und beschießt die Front zwischen NVA und US-Army - M Truppen können derweil pausieren und schauen zu		Sgt. MacKenzie Song	Blut auf der Kamera - Portraits der Soldaten - Zeitlupe - Gegenlichtaufnahmen		
204	01:51:58	00:22	6	Am Hügel	M, Soldaten	Huey drehen ab - M Truppe stürmt nun weiter auf die NVA los - letzten, die davon rennen werden erschossen		Sgt. MacKenzie Song			
205	01:52:20	00:16	5	Am Hügel	NVA und US-Soldaten	Soldaten werden gefangen genommen.		Sgt. MacKenzie Song	Blutspitzer auf der Kamera		
206	01:52:36	00:06	1	Am Hügel	Savage	Savage nimmt das Horn an sich		Sgt. MacKenzie Song		Horn geht zurück in die "richtigen" Hände	
207	01:52:42	00:34	5	Am Hügel	M, Pl	Moore blickt über das Schlachtfeld hinaus über die Hügel - Pl. Kommt dazu	Pl: "Sie wollten wissen, was in Custer vorging? - Sie sollten ihn fragen."			Verweis auf Custer - jetzt ist nicht mehr Moore Custer, sondern Lt. Vol. An. "Ihn" der NVA-Anführer An. Dieser hat nun seine Truppen in die 'Hölle' geschickt	
208	01:53:16	00:23	1	im NVA-Bunker	An, NVA	Soldat berichtet über die Lage - An befiehlt den Rückzug.	NVA-Soldat: "Die Amerikaner haben unsere Linien durchbrochen. Wir haben keine Soldaten zwischen ihnen und dem Befehlsstand." - An: "Wir ziehen uns zurück!"				
209	01:53:39	00:08	1	Am Hügel	M, Pl	M klopft Pl auf die Schulter					

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
210	01:53:47	00:20	1	im NVA-Bunker	An	An blickt sich im leeren Bunker ein letztes Mal um und geht					190
13. Kapitel			Endlich besiegt								
211	01:54:07	00:16	1	Schlachtfeld	Soldat	Soldat findet das rote Tagebuch des NVA Soldaten.					
212	01:54:23	00:18	2	Schlachtfeld	Savage, Soldaten und Gefangene	Joe macht Fotos, Savage steht vor den Gefangenen				US-Soldaten, selbst Savage mit seinen dramatischen Erfahrungen kann die Gefangenen respektvoll behandeln	
213	01:54:41	00:22	1	Schlachtfeld	Soldaten, Hubschrauber	Berg von Toten und Waffen - im Hintergrund kommen die Hubschrauber zur Abholung					
214	01:55:03	00:20	5	Schlachtfeld	Jack, M, Snake	Jack wird aufgeladen - M verabschiedet sich. M u Snake tauschen Blicke, salutieren voreinander.					
215	01:55:23	00:29	6	Schlachtfeld	Soldat, M	Gefangene werden ebenfalls eingeladen. Soldat übergibt M das rote Tagebuch	Soldat: "Ich fand das bei dem Mann, der Sie abstechen wollte. Ich hab's Ihnen übersetzt. Meist Privates. Ich dachte es interessiert Sie vielleicht."			rotes Tagebuch	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
216	01:55:52	01:49	13	Schlachtfeld	Reporter, Joe, M	In einem großen Hubschrauber landen eine Gruppe Reporter - Kollegen von Joe. Sie erschrecken sich vor den Bomben. Sie wollen ihn befragen. Er will kein Interview geben. Auch M ist sprachlos.	Reporter: "Was ist das?" - Joe: "Amerikanische Artillerie - eigenes Feuer." // Reporter: "Was ist ihr Geheimnis für den Sieg Oberst?"	Streicher		Reporter werden als ängstlich und unwissend dargestellt. Ohne Rücksicht auf die Soldaten und das, was gerade passiert ist. Vorwurfsvolle Darstellung. Joe nun scheinbar erhaben über die Situation bleibt als einziger aufrecht stehen, wenn er Bobem hört. Er ist mit den Soldaten gewachsen. Denn auch er und andere Soldaten waren zu Beginn noch deutlich ängstlicher	
217	01:57:41	00:22	6	Schlachtfeld	Soldaten u Reporter	Bilder von Toten, Soldaten, Snake, Reporter dazwischen, die ihren Job machen		Streicher			

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E	
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)			
218	01:58:03	02:37	15	hinter dem Termitenhügel	Joe, M	Haufen von benutztem Arztmaterial - Joe scheint zusammen gesetzt zu weinen. Scheint sich vor Reportern zu verstehen. M hat wohl das gleiche vor, entdeckt Joe. Gespräch. M sichtlich aufgelöst. Joe geht und M bleibt allein zurück. Weinend	M: "Das verzeih ich mir nie." - Joe: "Was denn Sir?" - M: "Das meine Männer gefallen sind und ich nicht." - Joe: "Sir, ich weiß nicht, wie ich diese Geschichte erzählen soll." - M: "Aber Sie müssen es, Joe. Sagen Sie den Menschen da draußen was meine Männer hier geleistet haben. Sagen Sie ihnen, wie sie hier starben." - Joe: "Ok. Sir!" - M. "Danke!"	Streicher		emotionale Verbundenheit - beide weinend. Kritische Berichterstattung durch diese Nähe u Verbundenheit nur schwer mögl. - Verweis zu "embedded Journalism"		
219	02:00:40	00:24	4	Schlachtfeld	Soldaten; Hubschrauber	Hubschrauber fliegen die Soldaten nacheinander weg	Pl: "Alle Soldaten sind vom Schlachtfeld, Sir - die Lebendigen und die Toten."	Streicher, Hubschrauber				
220	02:01:04	00:38	1	Schlachtfeld	M	M's Fuß verletzt als letzter das Schlachtfeld.		Streicher, Trommelwirbel und Panflöten	Zeitlupe - aus Froschperspektive wird M im Hubschrauber gefolgt - Gegenlicht und Überblendung in Weiß -	M hat sein Versprechen gehalten		
221	02:01:42	01:06	5	abends - gleiches Schlachtfeld	NVA kommt, um seine Seite aufzuräumen	Gen An nimmt die Fahne an sich - unterhält sich mit wieder dem gleichen Soldaten. Setzt die Fahne wieder zurück an den Platz // Tote werden weggetragen.	An: "Was für eine Tragödie. Sie werden denken, das ist ihr Sieg. Es wird ein amerikanischer Krieg. Und das Ende wird das gleiche sein. Außer für die, die sterben, bevor wir am Ende siegen."	Streicher, Trommeln im Hintergrund	Überblendung aus dem Weiß in zerrupfte US Flagge // Abenddämmerung	An steckt die Flagge zurück an den Baumstumpf - mögl. Zeichen für die Anerkennung		
14. Kapitel				Das ist unsere Geschichte								59

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
222	02:02:48	00:28	2	abends - Wohnsiedlung - Straße // Haus der Moores	Off-Stimme	Julie sitzt nährend am Fenster auf einem Sessel	"In Saigon gratulierte man ihm dazu über 1800 feindliche Soldaten getötet zu haben. Dann gaben Sie ihm den Befehl, die Männer der 7. Kavallerie erneut in die Schlacht (ins Tal des Todes) zu führen. Er führte sie an und kämpfte an ihrer Seite; für weitere 235 Tage."	Streicher	Abends		
223	02:03:16	00:30	9	Haus der Moores	Kinder, Julie	Kinder spielen im Treppenhaus. Es klingelt. Julie sieht ein gelbes Taxi vor dem Haus. Bekommt Angst. Es Klingelt erneut. Sie schickt die Kinder ins Bett.		Türklingeln, klassische Musik im Hintergrund für die Dramatik		Dramatische Musik	
224	02:03:46	00:38	7	Haus der Moores	M, Julie, Kinder	M steht vor der Tür. Beider erst Sprachlos. Glückliche Kinder stürmen die Treppe wieder hinuter		Mension of the Lord, kreischende Kinder	Überblendung von Bild und Ton		
225	02:04:24	00:21	3	Krankenhaus	Zwei Soldaten - Joe aus dem Off	Soldat schiebt verwundeten Kammeraden auf einem Rollstuhl durchs Krankenhaus.	"Einige hatten Angehörige, die auf sie wartete. Anderen hatten nur die, die neben ihnen geblutet hatten. Es kam keine Musik, keine Fahnen, keine Ehregarden, die sie daheim begrüßten. Sie zogen in den Krieg, weil man es ihnen befohlen hatte und am Ende kämpften sie weder für ihren Sieg, noch für ihre Fahne. Sie kämpften füreinander."	Mension of the Lord	Überblendung von Bild und Ton	Abspann	

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
226	02:04:45	00:17	1	Küche Geoghegans	Barbara / M aus dem Off	Barbara öffnet M's Brief, darin ist auch Jacks Armband	"Liebe Barbara, ich finde keine Worte, um Ihnen zu sagen, wie groß meine Trauer um den Tod von Jack ist. Die Welt ist ohne ihn nicht mehr das, was sie war. Doch ich weiß, er ist bei Gott und den Engeln."	Mension of the Lord			
227	02:05:02	00:18	1	Wohnhaus Vietnam	Frau des Soldaten Lam	Frau liest ebenfalls einen Brief von Moore	"Und selbst der Himmel ist vollkommener seit er da ist. Ich weiß, dass auch sie fest daran glauben und dennoch kann das Wissen Ihren Verlust und Ihre Trauer nicht geringer machen. Mit größter Achtung und Zuneigung. Hal Moore."	Mension of the Lord	Überblendung		
228	02:05:20	00:26	1	Joese Büro	Joe G.	Joe setzt aufgelöst über seiner Schreibmaschine und beginnt scheinbar mit seiner Geschichte.	"Wir, die wir den Krieg erlebt haben, werden nie aufhören, ihn zu erleben. In der Stille der Nacht, werden wir immer wieder die Schreie hören." We were Soldiers once... and young.	Mension of the Lord	Überblendung		
229	02:05:46	00:38	7	Zeitsprung - Gedenktafel der in Vietnam Gefallenen Soldaten / Vietnam- Memorial	M	Moor läuft am Denkmal entlang, Kamerafahrt über die Namen am Denkmal.	"Das alles ist uns passiert. Das ist unsere Geschichte. Denn wir waren gemeinsam im Feld. Und wir waren jung." // TEXT: "Die Namen der Männer der 7. Kavallerie, die im Ia-Drang-Tal gefallen sind, stehen auf Tafel- 3-Ost im Vietnam-Memorial. Rechts und links davon stehen 58.000 Namen ihrer Kameraden."	Mension of the Lord, Tippen der Schreibmaschin e	Überblendungen / Spiegelung M's in auf dem Denkmal. Schwarzblende als Übergang.		

Sequenz Nr.				Bild-Ebene			Ton-Ebene		Gestaltung	Schlüsselsätze	E
Zeit	L	E	Ort	Figuren	Handlung	Text	Geräusche	Kamera, Montage	(Symbole)		
230	02:06:24	00:22	4	Vietnam-Memorial	—	Namen der Gefallenen.	TEXT: "Dies sind die Namen der Männer, die in der Landezone X-Ray starben."	Mension of the Lord	Einblendung der Namen der gefallenen Männer - Schwarzblenden dazwischen.	In Gedenken an die Gefallenen	35
231	02:06:46			—	—	Abspann - Credits.	"Consultants - Joe und Moore" - Huey Helikopter Consultant - Crandall	Chor singt "Mension of the Lord"			
232	02:12:07					US-Army Verweis					1816

BESETZUNG

Mel Gibson	Lieutenant Colonel Hal Moore
Madeleine Stowe	Julia Moore
Greg Kinnear	Major Bruce „Snakeshit“ Crandall
Sam Elliott	Sergeant Major Basil L. Plumley
Chris Klein	2nd Lieutenant Jack Geoghegan
Barry Pepper	Joseph Galloway
Keri Russell	Barbara Geoghegan
Ryan Hurst	Sergeant Ernie Savage
Marc Blucas	2nd Lieutenant Henry Herrick
Blake Heron	Specialist Galen Bungum
Josh Daugherty	Specialist Robert Ouellette
Edwin Morrow	Private 1st Class Willie Godboldt
Robert Bagnell	1st Lieutenant Charlie Hastings
Brian Tee Private	1st Class Jimmy Nakayama
Mark McCracken	Captain Ed „Too Tall To Fly“ Freeman
Don Duong	Lieutenant Colonel Nguyen Huu An ⁴¹³

⁴¹³ Angaben entnommen aus: Concorde Filmverleih, Presseheft zu Wir waren Helden, S. 4.

DREHSTAB

Regie	Randall Wallace
Drehbuch	Randall Wallace
Buchvorlage	basierend auf dem Buch „We Were Soldiers Once ... And Young“ von Lieutenant Colonel Harold G. Moore und Joseph Galloway
Produktion	Randall Wallace Bruce Davey Stephen McEveety
Co-Produktion	Danielle Lemmon Stephen Zapotoczny
Ausführende Produzenten	Jim Lemley Arne L. Schmidt
Kamera	Dean Semler
Produktionsdesign	Tom Sanders
Kostümdesign	Michael T. Boyd
Schnitt	William Hoy
Musik	Nick Glennie-Smith ⁴¹⁴

⁴¹⁴ Angaben entnommen aus: Concorde Filmverleih, Presseheft zu Wir waren Helden, S. 4.

SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, Lisa-Samira Henke, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Stellen sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Greifswald, 15.10.2013

Lisa-Samira Henke