



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„It's funny about England and the way Americans feel about you.“
**Die Beziehung von Engländern und Amerikanern in Hollywoodfilmen
des Zweiten Weltkrieges.**

Verfasserin

Victoria Gegenbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

**„It's funny about England and the way Americans feel about you.“
Die Beziehung von Engländern und Amerikanern in Hollywoodfilmen des
Zweiten Weltkrieges.**

1. „Travel improves the mind wonderfully, and does away with all one's prejudices.“ Einleitung	1
2. „What's it really like over there?“ – „Cloudy.“ Geschichtlicher Aspekt	7
2.1 Der Zweite Weltkrieg und seine Auswirkungen auf GB und US	8
2.1.1 WWII in Großbritannien und den Vereinigten Staaten	8
2.1.2 Die ‚special relationship‘	12
2.2 Die amerikanische Filmproduktion in den späten 30ern und während des zweiten Weltkrieges	15
2.2.1 Diskurs zur politischen Lage in Hollywood	15
2.2.2 Englands ‚special status‘	22
3. „I bet two-to-one on the Derby.“ Theorie	31
3.1 Identität – Nationalität	31
3.2 Stereotype	36
Stereotype im Film	39
3.3 Figurenanalyse	40
3.3.1 Was ist eine Figur? „Homo Sapiens“ vs. „Homo fictus“	40
3.3.2 Interpretationsansätze für die Analyse in Kapitel 4	45
4. „I'd never thought that you were American. You don't speak like one.“ Die Filme und ihre Analysen	49
4.1 „Yank“-Filme (A YANK AT OXFORD (S. 53), A YANK IN THE RAF (S. 65), FOREIGN CORRESPONDENT (S. 76), ONE NIGHT IN LISBON (S. 95)).....	49
4.2 Combat-Film (SAHARA)	104
4.3 Melodram (THE WHITE CLIFFS OF DOVER)	117
5. „I say, any objections to be working for the rest of this thing together?“ Conclusio	130

Literaturverzeichnis
Filmografie
Danksagung

1. Einleitung

*„Travel improves the mind wonderfully,
and does away with all one’s prejudices.“*
(Oscar Wilde)

Ein aufmerksamer Reisender, der sich für eine längere Zeit in einem anderen Land befindet und sich mit einer anderen Sprache und fremden kulturellen Gepflogenheiten konfrontiert sieht, lernt nicht nur über das besuchte Land, sondern auch über seine eigene Herkunft. Besonders Beschäftigung mit Geschichte – sei es nun faktisch in Unterricht oder Sachbüchern oder fiktional durch Medien wie Belletristik oder Filme – kann diese unterschiedlichen Ansichten und Einschätzungen, Interessensverlagerungen und Prioritäten der beiden Nationen aufzeigen. Man lernt, dass es nicht nur einen Unterschied macht, ob man zu den „Gewinnern“ oder den „Verlierern“ gehört hat, sondern auch, dass jedes Land einen anderen Blickwinkel hat, andere Details hervorhebt, auf unterschiedliche Aspekte stolz ist und Ereignisse anders bewertet. Ob man – wie Oscar Wilde vorschlägt – durch Reisen wirklich seine eigenen Vorurteile überkommen kann, hängt von einem selbst ab. Die Auseinandersetzung mit dem Eigen- und Fremdbild einer anderen Nation lehrt jedoch einiges über deren Einstellung zu anderen Nationen, sowie Meinungen und auch Stereotype, die diese haben. In manchen Fällen nimmt man diese Gesinnungen absichtlich oder unabsichtlich an; sie werden zwar selten vollständig übernommen, doch fügen sie sich mit der bereits bestehenden eigenen Ansicht zu einer neuen Einstellung.

Das Vereinigte Königreich und die Vereinigten Staaten, so ähnlich sie einem Kontinentaleuropäer auf den ersten Blick erscheinen mögen – die gleiche Sprache, die geteilte Geschichte und Zusammenarbeit auf politischer Ebene nähern die beiden an –, sind in ebenso vielen Aspekten total unterschiedlich, wie sie sich auch ähneln mögen. Doch gerade diese Ähnlichkeiten bieten die beiden Staaten als interessante Vergleichsobjekte an. Vergleiche zwischen den Alliierten und Achsenmächten des zweiten Weltkrieges – im Allgemeinen oder auf bestimmte Staaten konzentriert – wirken auf den ersten Blick als die natürlichste Gegenüberstellung, doch kann auch der Vergleich zwischen Verbündeten interessantes Material liefern.

Die vorliegende Arbeit nimmt also die Darstellung von amerikanischen und britischen Charakteren in Hollywood-Filmen der späten 1930er und frühen 40er Jahren als Ausgangspunkt, um zu untersuchen, wie diese beiden Nationen dem (hauptsächlich amerikanischen und britischen) Publikum präsentiert wurden. Die Persönlichkeiten der Repräsentanten der beiden Nationalitäten sollen analysiert und auf eine gemeinsame Charakterisierung hin untersucht werden. Wichtigste Aspekte sollen dabei die Interaktion, aber auch die Gegenüberstellung und Kontrastierung der britischen und amerikanischen Hauptfiguren sein. Da die ausgewählten Filme zwischen 1938 und 1944 in die Kinos kamen, bietet sich auch an der Frage nachzugehen, ob und wie sich die tatsächlichen politischen Ereignisse auf die fiktiven Figuren und deren Darstellung niedergeschlagen haben. Auch auf den Propagandaeffekt, den eine positive Repräsentation von Großbritannien und seinen Einwohnern in einem Hollywood-Produkt hat, wird eingegangen.

Die ersten beiden Kapitel sollen eine allgemeine Übersicht über die zeitgenössische geschichtliche Situation geben – global, sowie auch auf die amerikanische Filmindustrie bezogen. Die Art, wie Hollywood mit den wechselnden Verhältnissen auf dem europäischen Kontinent umging, wie es auf soziale Verhältnisse und politische Veränderungen reagierte, hatte einen starken Einfluss auf die Filme, die es produzierte. Darunter sind nicht nur die ökonomischen Veränderungen und Einschränkungen gemeint, die nach dem amerikanischen Eintritt in das Kriegsgeschehen durch wirtschaftliche Veränderungen das Personell und die tatsächliche Entstehung eines Filmes beeinflussten, sondern vor allem auch die ideologischen Aussagen, die die Filmemacher mit ihren Produkten trafen – oder eben nicht trafen.

Global gesehen ist die Beziehung zwischen dem Vereinigten Königreich und der Vereinigten Staaten von Interesse, da sich die Analyse der Filmfiguren auf die Interaktion, Relation und Gegenüberstellung von britischen und amerikanischen Figuren bezieht. Für eine gewisse Fundierung in diesem Bereich beschäftigt sich das 3. Kapitel mit der Frage nach Identität und Nationalität. Autoren verschiedener Jahrzehnte werden einander gegenübergestellt, um die Frage aufzuwerfen, ob diese beiden Bezeichnungen mit Recht als zusammengehörig gesehen werden sollen oder nicht. Ist eine Identität, das Gefühl „jemand“ zu sein, abhängig davon, zu welcher Nationalität man gehört? Muss man sich mit einem Land

identifizieren, um auch eine Identität zu haben? Muss man sich mit **seinem** Land identifizieren können, um eine Nationalität zu haben?

Eng verbunden mit der Vorstellung von Identität und Nationalität – der eigenen, sowie der von anderen – sind Stereotype. Die Beschäftigung mit Stereotype im sozial- und kulturwissenschaftlichen Bereich begann in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts und hatte in den Jahren, in denen die hier wichtigen Filme produziert wurden, noch eine andere Bedeutung. Einerseits war man sich ihrer weniger bewusst, und andererseits hatte das Publikum, das bei weitem noch nicht so medienkompetent war wie das heutige ist, einen eingeschränkteren Umgang mit Figuren, die auf Stereotype aufgebaut waren oder im extremsten Fall sogar genau solche repräsentierten.

Schließlich geht das 3. Kapitel auch noch auf eine überblicksmäßige Auseinandersetzung mit der Figurenanalyse ein, die sich nahe an Jens Eders *Figur im Film* hält. Die in diesem Kapitel angeschnittenen Ideen zu Figuren und ihren Analysemöglichkeiten werden im darauf folgenden Kapitel anhand von sechs ausgewählten Filmen praktisch angewendet. Hauptinteresse dieser Arbeit sind nicht die Filme an sich, sondern ihre Figuren und die Situationen, in die sie durch die von der Handlung vorgegebenen Geschehnisse kommen. Wichtig sind dabei immer die Reaktionen auf- und die Differenzen zueinander. Durch die ähnlichen Produktionsverhältnisse, erwünschten Aussagen und vergleichbaren Situationen und Figurenlisten lassen sich die Figuren einerseits untereinander vergleichen, zeigen sich andererseits an einigen Stellen aber auch analog zueinander.

Die Auswahl der Filme – und das Thema an sich – arbeitet zwei Subgenres hervor, deren Wichtigkeit sich erst im Laufe der Auseinandersetzung mit der Fragestellung herausstellte. Es handelt sich hierbei einerseits um Filme, die als „Yank“-Filme bezeichnet werden und vor allem durch die Charakterisierung ihres Hauptcharakters bestimmt werden. Diese Charakterisierung des Amerikaners hat gezwungenermaßen eine bestimmte Charakterisierung seines britischen Counterparts zur Folge und die Interaktion, sowie die Gegenüberstellung der beiden, machen den Großteil dieser Filme aus. Andererseits wird auf die von H. Mark Glancy getroffene Unterscheidung von britischen und „britischen“ Filmen eingegangen. Die Anführungszeichen spielen nicht nur für die visuelle Unterscheidung eine wichtige Rolle, sondern erklären auch gleichzeitig die Tatsache, dass „britische“ Filme eben keine Filme aus Großbritannien, sondern amerikanische Produkte sind, die eine bestimmte Beziehung zu

Großbritannien haben oder haben wollen. Viele dieser Filme bieten sich geradezu an, für eine Untersuchung wie die hier vorgenommene verwendet zu werden, da Fremdurteile und der stereotype Blick von anderen in vielen Fällen mehr zu bieten hat, als die eigene Vor- bzw. Darstellung des eigenen Volkes. Vor allem wenn man bedenkt, dass sich das Vereinigte Königreich zweieinhalb Jahre vor den Vereinigten Staaten im Kriegszustand befand. Großbritannien hatte dadurch ein besonders starkes Interesse an der geistig-seelischen Verfassung seines Publikums und des Eindrucks, den seine Filme auf dieses machte. Durch diesen Umstand kann es sehr interessant sein, sich des amerikanischen – und wenigstens offiziell neutralen – Blicks auf Engländer zu bedienen.

Die Gliederung der Analysen im 4. Kapitel erfolgt aus einem logischem Aufbau: in 4.1 werden vier Filme betrachtet, die in die Kategorie „Yank“-Film fallen. Es handelt sich hierbei um *A YANK AT OXFORD* (1938), *A YANK IN THE RAF* (1941), *FOREIGN CORRESPONDENT* (1940) und *ONE NIGHT IN LISBON* (1941). *SAHARA* (1943) fällt als einziger Film in das Genre Combat-Film und steht somit alleine im Unterkapitel 4.2. *THE WHITE CLIFFS OF DOVER* (1944) wird in mancher Literatur auch dem „Yank“-Film zugeordnet und obwohl dies in vielen Aspekten zutrifft, hat der Film in dieser Arbeit mehr Potential, wenn man ihn als ein Melodram betrachtet.

Der jeweiligen Analyse steht eine relativ ausführliche Zusammenfassung voran, da bei Filmen dieses Alters anzunehmen ist, dass der Großteil der Leserschaft die Filme und ihre Inhalte nicht kennen. Eine Analyse – vor allem die, die sich mit dem zarten zwischenmenschlichen Aspekt beschäftigt – kann allerdings nur nachvollzogen werden, wenn man die Motivationen, Hintergründe und Zusammenhänge, die auf die jeweiligen Figuren einwirken, auch kennt und versteht.

Darauf folgend kommen zuerst eine Beschreibung des Amerikaners und des, oder der, Hauptbriten. Daraufhin werden die Beziehung zwischen den Figuren, die unterschiedlichen Charakterisierungen der Amerikaner und Briten, England als Land und schlussendlich Aussagen über die beiden Länder und ihre Beziehung zueinander beleuchtet.

Britische Filme in Amerika, oder britische Charaktere in amerikanischen Filmen, ist kein sehr stark bearbeitetes Thema. Ein Buch jedoch bot sich als wichtigste Quelle und Einführung in den Bereich geradezu an: H. Mark Glancys *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-45*. Dieses kompakte, aber zugleich ausführliche und sehr

interessante Buch beschäftigt sich mit einer Anzahl von Filmen, die aufgrund ihrer Figurentypisierung, ihrer Handlung, Aussage und Schauplätze dem Subgenre „*British*“ (im Gegensatz zu dem britischen) Film gezählt werden. Im 2. Kapitel wird genauer auf eine Beschreibung dieser amerikanischen Filme eingegangen. Unweigerlich hält sich die vorliegende Arbeit eng an Glancys Beschäftigung mit dem Thema und den Filmen, doch liegt ein Unterschied vor. Während Glancy sich hauptsächlich mit dem Genre an sich, seinen Umständen, seiner Situation und Entwicklung beschäftigt und die Filme als Beweisstücke und Kreation dieses Genres sieht, soll hier zwar auf „britische“ Filme eingegangen werden, doch zentriert sich die Aufgabenstellung immer wieder sowohl auf den amerikanischen, wie auch den britischen Hauptcharakter.

Die Auswahl der Filme wurde von mehreren Komponenten beeinflusst. Die erste ist das Untersuchungsgebiet selbst: es handelt sich hierbei um amerikanische Filme, in denen ein Amerikaner und (mindestens) ein Brite so zusammengeworfen werden, dass man ihre Beziehung zueinander und somit auch das Verhältnis ihrer Herkunftsländer, die sie repräsentieren, nachvollziehen kann. Somit beschränkt das *dramatis personae* die Auswahl der Filme um einiges: sollte der Brite nur eine kleine Rolle als z.B. Kellner haben, der nur aufgrund seines Akzents erkennbar ist, seine Nationalität aber nichts zum Film beiträgt, ist er der Fragestellung dieser Arbeit nicht dienlich. Spielt der Film andererseits nur in England und keine der vorkommenden Personen ist Amerikaner (wie z.B. MRS. MINIVER (1942), der zwar ein „britischer“ Film ist, aber nicht die Amerikaner-Quote aufbringen kann), ist er ebenfalls hierfür nicht verwendbar. Auch FLYING FORTRESS (1942), der genau in die „Yank“-Film-Schiene fällt, wurde in der näheren Auswahl aussortiert. Zwar bot er eine interessante Einsicht in den „Yank“ und seine moralische Entwicklung und zeigte zudem ein perfektes Beispiel für die Umgewichtung der zwei normalerweise parallellaufenden Handlungsstränge (Zielverfolgung und Romantik). Nach ca. der Hälfte des Filmes verschwinden die Freundinnen der beiden kanadischen Piloten, die in England der RAF beigetreten sind, aus dem Plot und der Film konzentriert sich nun ganz auf die Piloten und ihren Einsatz. Der Film wird hier aber nicht analysiert, da seine Hauptfigur Kanadier und nicht Amerikaner ist.

Alle Filme, mit der Ausnahme von SAHARA, fallen in die von H. Mark Glancy definierte Kategorie des „britischen“ Films. Dies war kein Aufnahmekriterium, hat allerdings bei der Suche nach geeigneten Filmen deutlich geholfen und diese auch stark beeinflusst. Da es keine

Suchmaschine oder Kataloge gibt, in dem **alle** existierenden Filme, die in dieses Untersuchungsgebiet fallen, aufgelistet sind, waren *When Hollywood Loved Britain* und *Hollywood War Films, 1937-1945* die größte Informationsquellen. Die wirkliche Auswahl lag allerdings bei der Erhältlichkeit: viele der potentiellen Filme sind nicht oder nur mehr unter sehr großem Aufwand zu besichtigen, so haben also DVD-Produktion und das Archiv des *British Film Institute* die schlussendliche Auswahl bestimmt.

Die relativ ungewöhnliche geografische Einschränkung und die frühe Entstehungszeit schlugen sich auch bei der Suche nach Sekundärliteratur nieder. Die im Archiv des Berliner Filmmuseums auf Mikrofilm erhaltenen Ausgaben des britischen Film-Magazins *Sight & Sound* sowie das im Internet zugängliche Archiv der *Time* erwiesen sich als hilfreiche und unentbehrliche Vehikel zur Zeitreise in vergangene Zeiten.

Als Anmerkung für Geschichtsliebhaber oder gewissenhafte Anglophile soll kurz die Thematik „Vereinigtes Königreich vs. England vs. Großbritannien“ angesprochen werden. Während in alltäglichem Sprachgebrauch und Anwendung die drei Bezeichnung meist ohne weiteres Bedenken synonym für einander verwendet werden, stehen die drei Namen für unterschiedliche Bereiche der Inselansammlung vor Frankreichs Küste.

Großbritannien gilt im eigentlichen Sinn nur als Name für die größte der Britischen Inseln und besteht aus den Regionen England, Wales und Schottland. Von 1701 bis 1801 waren diese drei Regionen zum Königreich Großbritannien vereinigt, aus dem durch den Zusammenschluss mit dem Königreich Irland das Vereinigte Königreich von Großbritannien und Irland wurde. Anfang des 20. Jahrhunderts begannen auf der irischen Insel Vorbereitungen zur Eigenständigkeit, doch dauerte es bis 1922, bzw. 1927, bis sich die Republik Irland tatsächlich als eigener Staat durchsetzen und etablieren konnte. Der Norden Irlands blieb jedoch dem Vereinigten Königreich treu und zählt sich weiterhin zu der Monarchie.

Die Bezeichnung „England“ bezieht sich also im Engen gesehen nur auf die südliche Hälfte der Insel Großbritannien, die im Norden an Schottland und im Westen an Wales grenzt. „Großbritannien“ – oder das Adverb „britisch“, dass in folgenden Kapiteln des Öfteren eine wichtige Rolle spielen wird – hingegen steht für die gesamte Insel, während nur die Bezeichnung „United Kingdom“ auch die Nordhälfte Irlands miteinbezieht. Die Bezeichnung „britisch“ (sowie ihr englisches Equivalent) soll in dieser Arbeit allerdings nicht dieser strengen Unterteilung folgen, sondern wie auch in anderer Literatur, im üblicheren

alltäglichen Sinn verstanden werden. Dies lässt sich nicht nur durch einfacheres Verständnis erklären, sondern auch durch die Figuren und Filme selbst rechtfertigen. Zwar sind die meisten der Figuren tatsächlich Engländer, doch kommen auch Iren, Schotten, sowie andere Angehörige des Britischen Commonwealth und seiner Dominion-Staaten vor und rechtfertigen dadurch die Ausbreitung auf „britisch“.

2. Geschichtlicher Aspekt

„What’s it really like over there?“ – „Cloudy.“¹

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts brachte eine Vielzahl von sozialen, politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen, die auf lokaler, aber auch auf globaler Ebene verheerende Auswirkungen hatten. Der Zweite Weltkrieg ist auch heute noch – vor allem im Europäischen Bereich – nur knapp unter der Oberfläche vergraben und die Häufung der rechts-extremen Aktivitäten so wie auch die Medienpräsenz und öffentliche Aufarbeitungsarbeit des Nationalsozialistischen Regimes mit seinen Wechselwirkungen zeigt, dass die Menschen auch heute noch nicht mit dem Thema abgeschlossen haben.

Während sich in den frühen 30er Jahren – gerade zwanzig Jahre nachdem Europa in einen Kriegszustand geraten war, und in Folge so gut wie die ganze Welt in diesen Konflikt hineingezogen hatte – die politische Lage am Kontinent immer mehr zuspitzte und nach rechts orientierte, brachte diese Dekade aber auch ganz andere Entwicklungen.

Die amerikanische Filmbranche, die seit Aufkommen des Kinematographen im auslaufenden 19. Jahrhundert eine der Vorreiterrollen im Bereich der „laufenden Bilder“ gespielt hatte und mit Beginn des 20. Jahrhunderts sich rasch als „Hollywood“ an die – ökonomische und künstlerische – Spitze gekämpft hatte, sah sich zu dieser Zeit auf einem Höhepunkt seines Erfolgs. Die Filme, auch wenn sie als Entertainment verstanden wurden, konnten sich natürlich nicht von den politischen und gesellschaftlichen Veränderungen, die in Europa stattfanden, verschließen, zumal die treibenden Kräfte dahinter teilweise tief politische

¹ A YANK IN THE RAF. Regie: Henry King. Drehbuch: Darrell Ware, Karl Tunberg. Nach einer Geschichte von Melville Crossman. USA: Twentieth Century Fox, 1941. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox, 2005. 93’.

Menschen waren. Die dadurch entstandenen Einflüsse sowie die politischen und personellen Auswirkungen, die auf die Filmindustrie einwirkten, sollen in diesem Kapitel behandelt werden und aufzeigen, in welchem „Geisteszustand“ sich die amerikanische Filmindustrie vor und während des Zweiten Weltkrieges befand.

2.1. Der Zweite Weltkrieg und seine Auswirkungen auf GB und US

2.1.1. WWII in Großbritannien und den Vereinigten Staaten

Wie schon der Erste Weltkrieg (1914-1918) gestaltete sich auch der zweite weltweite Konflikt (1939-1945) für Großbritannien und die Vereinigten Staaten unterschiedlich, obwohl sie zu beiden Zeiten als Alliierte einen gemeinsamen Feind bekämpften und diesen in beiden Fällen besiegten.²

Großbritannien hatte zwar den raschen Aufstieg der fundamentalistischen Regimes am europäischen Kontinent mitverfolgt, sich aber bis zuletzt dem „Appeasement“ (der Beschwichtigung, „*the satisfaction of the demands of the dictatorships*“³) verschrieben. Ganz seiner Politik folgend, beteiligte sich der britische Premier Neville Chamberlain 1938 an dem Münchner Abkommen, das dem Deutschen Reich das Sudetenland zusprach. Erst 1939, nach dem Einmarsch deutscher Truppen in Prag, verließ Chamberlain, und damit Großbritannien, den gewählten Weg und bereitete sich auf einen möglichen Krieg vor. Am 3. September, zwei Tage nach dem deutschen Einmarsch in Polen, erklärte Großbritannien (ebenso wie Frankreich) dem Deutschen Reich den Krieg.

Das englische Volk trug immer noch die Erinnerung an den ‚*Great War*‘, den Ersten Weltkrieg, mit sich, der für dieses Land nicht nur hohe menschliche Verluste, sondern auch den Anstoß zu verschiedensten Reformen gebracht hatte und in der Volksseele bis heute noch einen großen Platz einnimmt. Nun wurde es aufgerufen, ein zweites Mal innerhalb weniger Dekaden sein Leben auf dem Kontinent aufs Spiel zu setzen. Diesmal schien die Gefahr jedoch unmittelbarer zu sein – aus Angst vor deutschen Luftangriffen ließ die englische Regierung z.B. unmittelbar nach der Kriegserklärung die Kinos schließen, da diese bei Luftangriffen wie eine Falle wirken und eine große Gefahr für die Bevölkerung darstellen

² Eine empfehlenswerte Lektüre ist Black, Jeremy: *World War Two. A military history*. London, New York: Routledge, 2003, die die vorliegende Arbeit mit Hintergrundwissen unterstützte.

³ Black: *World War Two*, S. 5.

könnten. Millionen von Kindern wurden auf das Land evakuiert, Schutzräume wurden entweder gebaut oder geeignete Räume als solche umfunktioniert, im ganzen Land lief die Kriegsmaschinerie an.

Der befürchtete Angriff auf Großbritannien blieb anfangs aus, die ersten neun Monate des Kriegszustandes wurden als ‚*Phoney War*‘ (falsch, unecht) bezeichnet, doch die Staaten versäumten es nicht, sich so gut es ging in der kurzen Zeit vorzubereiten. Die nicht genützte Vorbereitungszeit war auch Schuld daran, dass Großbritannien und Frankreich zwar wegen Polen in den Krieg getreten waren, sich dann aber unfähig sahen, tatsächlich einzugreifen. Dennoch gab es Entwicklungen auf dem Festland: Belgien und Holland wurden im Mai 1940 von den deutschen Truppen eingenommen, am 22. Mai ergab sich Frankreich – das Land, das während des Ersten Weltkrieges wohl die schwersten Auswirkungen erfahren hatte. Nach Wegfall seiner Verbündeten stand Großbritannien alleine dem Feind gegenüber, ließ sich aber nicht in die Knie zwingen - trotz desaströser Misserfolge wie Dunkirk, wo britische und französische Soldaten eingekesselt worden waren. Die von Chamberlains Nachfolger, Winston Churchill, eingeleitete Evakuierung wurde einerseits von militärischen Experten wegen ihres chaotischen Ablaufes kritisiert, andererseits stärkte der Einsatz ziviler Boote und Fischerkutter, ohne die die Aktion unmöglich gewesen wäre, die Moral und das Vertrauen der britischen Bevölkerung. Die deutsche Regierung entschloss sich im Juli 1940 für den Angriff auf England. Von Juli bis September tobte im Luftraum über England ‚*the Battle of Britain*‘, der erste Kampf, der nur in der Luft stattfand. Die deutsche Armee verfügte zwar über genügend Piloten, doch gab es nicht ausreichend Flugzeuge. Im britischen Lager war es umgekehrt; außerdem verfügten die Briten über Radar, der bei der Abwehr große Dienste erwies und dessen Technik den Deutschen nicht vollständig klar war. Trotz der drei Monate dauernden, fast ständigen nächtlichen Bombenangriffen, die für die Soldaten wie für die Zivilbevölkerung eine ständige Ausnahmesituation bedeuteten, konnte die Schlacht nicht entschieden werden; Hitler brach ‚*Operation Seelöwe*‘, die Invasion Großbritanniens, ab und wandte sich stattdessen dem ‚*Unternehmen Barbarossa*‘, der Invasion der Sowjetunion, zu, während auch in Nordafrika die Alliierten auf die Achsenmächte trafen.

1941 brachte nicht nur den ersten deutschen Misserfolg in der Sowjetunion, sondern auch die Weiterführung des ‚*Blitzkrieges*‘ auf Großbritannien und im Dezember durch den japanischen Überraschungsangriff auf Pearl Harbor den offiziellen Eintritt der Vereinigten Staaten in den Konflikt.

Japan stand schon seit 1931 in kriegerischem Konflikt mit China, der mit der Invasion in die Provinz Manchuria begonnen hatte. Im September 1940 schloss es mit Deutschland und Italien den ‚Dreimächtepakt‘, allerdings gab es „*no effective co-operation or coordination*“⁴ zwischen Deutschland und Japan.

Das Überraschende an dem „Überraschungsangriff“ war der Ort und die Tatsache, dass es keine Kriegserklärung gegeben hatte, nicht aber der Angriff selbst. Der amerikanisch-japanische Konflikt hatte sich bereits seit dem vorangehenden Jahr abgezeichnet, vor allem durch ein Kräftemessen wegen Französisch-Indochina.

Die Vereinigten Staaten blieben der Abmachung ‚*Germany First*‘ treu, wie am 22. Dezember 1941 im amerikanischen Kongress bestätigt wurde.

Die folgenden Jahre zeigten ersten Anzeichen der schwindenden Kräfte der Achsenmächte (u. a. als sich im Februar 1943 die deutschen Truppen vor Stalingrad ergeben mussten und durch die Niederlage Italiens) und erste Vorzeichen der Verlagerung der amerikanischen Hauptaufmerksamkeit auf den Konflikt im Pazifik (u.a. durch den Fall Singapurs an die japanischen Kräfte, was eine Gefangennahme von ungefähr einer Viertelmillion alliierter Soldaten mit sich brachte.) Im November 1942 sprach Churchill von „*not ‘the beginning of the end’, but ‘the end of the beginning’*“⁵ und wurde durch die Erfolge der Alliierten bestätigt.

1944 brachte den Deutschen an der Ostfront weitere starke Verluste, die Alliierten landeten unter General Dwight Eisenhowers Oberkommando am 5. Juni 1944 („*D-Day*“) in der Normandie, von wo die Soldaten durch Frankreich marschierten (und u.a. am 25. August Paris befreiten) und schließlich an die deutsche Grenze vordrangen, wo sie allerdings auf starken Widerstand stießen. Im Pazifik mussten die amerikanischen Kräfte hauptsächlich gegen die japanische Ideologie – nämlich bis zum Ende zu kämpfen und sich nicht zu ergeben - ankommen. Des Weiteren erwies sich eine Invasion Japans auf Grund der weiten Entfernung schwierig, aber die alliierten Truppen erkämpften sich stetig strategische Punkte. In Europa erfolgten weiterhin Kämpfe und Luftangriffe auf das zurückgedrängte Deutschland bis Hitler am 30. April 1945 Selbstmord beging und sein Nachfolger, Admiral Dönitz, um die Konditionen der Kapitulation verhandelte, obwohl die Alliierten schon seit 1944 eine bedingungslose Kapitulation gefordert hatten. Allerdings ergaben sich die deutschen Soldaten an der Ostfront und mit dem 7. Mai 1945 („*V-Day*“) war der Krieg in Europa offiziell beendet.

⁴ Black: World War Two, S. 200.

⁵ Black: World War Two, S. 126.

Im Pazifik konnte Amerika, mit Unterstützung der *British Pacific Fleet*, ebenfalls den Kampf für sich entscheiden und Luftangriffe auf Hiroshima am 6. und auf Nagasaki am 9. August mit dem Einsatz von verheerenden Atombomben brachten auch den Konflikt mit Japan am 15. August 1945 (*V-J-Day*) zu seinem Ende.

Die unterschiedlichen Auswirkungen, die der Konflikt auf die Vereinigten Staaten und Großbritannien hatte, lassen sich durch die ökonomischen, geologischen und politischen Umstände erklären.

Großbritannien trug zwei Jahre länger die Last, eine Nation im Kriegszustand zu sein und war der Gefahr einer direkten Invasion ausgesetzt. Im Gegensatz zu der amerikanischen Bevölkerung erlebte die britische die deutschen Feindlichkeiten am eigenen Leib. In den Vereinigten Staaten herrschte bis zum Angriff auf Pearl Harbor offiziell Neutralität und Isolationspolitik. Trotzdem gab es, wie schon während der ersten Jahre des Ersten Weltkrieges, amerikanische Freiwillige, die an der Seite der Briten kämpften. Auch übernahm die amerikanische Flotte bereits im August 1941 mit den Briten den Begleitschutz für Handelsschiffe in amerikanischen Gewässern und als sich die Angriffe häuften, erteilte Präsident Roosevelt der Flotte die Erlaubnis auf deutsche und italienische Kriegsschiffe, die sich in dem von den Staaten beschützten Gewässern aufhielten, das Feuer zu eröffnen.⁶

Weiters hatte der amerikanische Kongress schon 1939 einer Erhöhung der militärischen Ausgaben zugestimmt, wovon ein Großteil in die Herstellung von Kriegsmaterialien floss und die amerikanische Wirtschaft ankurbelte. Im Gegensatz zu Großbritannien waren die Vereinigten Staaten kaum auf Importe angewiesen, während der Inselstaat Rohmaterialien, Öl und Nahrungsmittel einliefern musste.⁷

Nach der Kriegserklärung an Deutschland wurde in Großbritannien der 1939 *Emergency Powers (Defense) Act* erlassen, der der Regierung erweiterte Machtbefugnisse zusprach. Es wurde nicht nur der allgemeine Wehrdienst eingeführt (eine Maßnahme die den Briten zutiefst suspekt war und als „deutsch“ angesehen wurde), sondern auch neue Ministerien gegründet (das *Ministry for Economic Warfare, Food, Home Security, Information, Shipping and Supply, Power and Production*.)⁸ Dies veränderte die Beziehung, die die Regierung mit der Bevölkerung führte, da viele Bereiche des privaten Lebens unter die Aufsicht der

⁶ Black: World War Two, S. 64.

⁷ Black: World War Two, S. 251.

⁸ vgl. Black, World War Two, S. 252.

Regierung gestellt wurde. Gerade in einer Gesellschaft, die eine eindeutige Klassengesellschaft war, hatte dies besondere Auswirkungen. Noch heute wird der Zweite Weltkrieg als ‚*the Peoples’ War*‘ beschrieben, wobei nicht nur die Miteinbeziehung der zivilen Bevölkerung der Kriegsstaaten in die Kriegsmaschinerie gemeint ist, sondern im Falle Großbritanniens auch darauf hingewiesen wird, dass durch den gemeinsamen ‚*war effort*‘ (die gemeinsamen Kriegsanstrengungen) Klassenbarrieren gefallen sind und reiche und arme Menschen Seite an Seite gekämpft, gelitten und getrotzt haben.⁹ Die längerfristige Auswirkung dieser Maßnahmen führte zur Entstehung des Sozialstaats im Nachkriegs-Großbritannien.

2.1.2. Die ‚*special relationship*‘

Die ‚*special relationship*‘, die Großbritannien und die Vereinigten Staaten miteinander verbindet oder verbunden hat, ist weder genau definierbar, noch stimmen die Historiker über die Existenz, Auswirkungen und Einflüsse dieser Allianz überein. Allgemein wird aber, in unterschiedlichem Ausmaß, zugegeben, dass sich die beiden Staaten durch eine besondere politische, personelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit von der Freundschaft anderer Staaten unterscheiden.

Gründe für die Nähe der beiden Staaten finden sich einige. Vor allem die gemeinsame Sprache und die lange geteilte Geschichte bilden Gemeinsamkeiten, die einen Austausch und das gegenseitige Verständnis vereinfachen. Auch wenn die Bezeichnung ‚*special relationship*‘ erst 1943 durch Churchill definiert/benannt wurde und durch seine 1946 gehaltene „Iron Curtain“-Rede an Bekanntheit gewann,¹⁰ war sie schon tief in der Geschichte verwurzelt. 1954 sprach H. C. Allen in seinem Buch über die Beziehung zwischen den beiden Staaten von einem ‚*remarkable reversal*‘¹¹ zwischen 1783 und 1952. Theodore Roosevelt

⁹ Die Wahrheit hinter dieser Ansicht variiert natürlich je nach Befragtem. Die Angehörigen der oberen Schichten haben/hatten eine verklärtere Erinnerung an die Ausnahmesituation, während die der unteren Schichten nicht vergessen haben, dass sie, auch wenn sie mit Angehörigen der oberen Klassen gearbeitet haben, doch immer die Untergebenen waren.

¹⁰ Lehmkuhl/Schmidt: „From Enmity to Friendship: Anglo-American Relations in the 19th and 20th Century“. In: Lehmkuhl, Ursula/Schmidt, Gustav (Hsg.): *From Enmity to Friendship. Anglo-American Relations in the 19th and 20th century*. Augsburg: Wißner Verlag, 2005. S. 22.

¹¹ Allen, H. C. (1954). *Great Britain and the United States. A History of Anglo-American Relations (1783-1952)*. London: Odhams Press Limited. 1954, S. 28.

beschrieb 1896 noch die Amerikaner als „*the greatest branch of the English-speaking race*“¹², doch zeigte die Zusammenarbeit im Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit eine deutliche Umkehrung der Mächteverhältnisse zugunsten der Vereinigten Staaten.

Die gemeinsame Geschichte brachte allerdings auch einen Punkt mit sich, an dem keine Übereinstimmung erfolgte: die Klassengesellschaft der britischen Monarchie stand dem amerikanischen Egalitarismus gegenüber – interessanterweise galt das Vereinigte Königreich trotzdem in seiner politischen Ausrichtung immer als den demokratischen Staaten zugehörig. Wie an späterer Stelle noch gezeigt werden soll, waren gerade diese Klassenverhältnisse (und besonders die oberen Klassen) die Faktoren, die das amerikanische Publikum an britischen Geschichten und Filmen interessierte und faszinierte.

Neben der Herkunft der Bezeichnung und den geschichtlichen Hintergründen dafür, ist von Interesse, welche Faktoren die Beziehung dieser beiden Staaten „speziell“ machte. John Baylis ruft die Frage auf, wie eine „normale“ Beziehung zwischen zwei Staaten aussehe¹³ und argumentiert dann für eine außergewöhnlich enge Beziehung auf Grund von vor allem politischen und wirtschaftlichen Faktoren.

*„In terms of intimacy of personal relationships, the strategic directions of forces, the allocation of war materials, the coordination of communications, and the cooperation between the armed forces and intelligence agencies (...) was not only very close but perhaps unique in the history of war.“*¹⁴

Nicht nur wurde lange vor Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg über gemeinsame Aktionen im Falle einer amerikanischen Kriegserklärung verhandelt, es gab auch einen starken Austausch im Bereich von Wissenschaft und Geheimdienstinformationen. David Reynolds argumentiert für zwei weitere Bereiche, die die Außergewöhnlichkeit ausmachten: einerseits die Bedeutung, die die Allianz im internationalen Bereich durch den Zusammenschluss zweier derartigen Großmächte hatte, und andererseits die Qualität dieser Zusammenarbeit, die Baylis schon beschrieben hatte.¹⁵

¹² Theodore Roosevelt to Henry White, March 30 1896, in: Elting E. Morison (ed.) *The Letters of Theodore Roosevelt* (Cambridge 1851-54, I), p.523 zitiert nach Lehmkuhl/Schmidt: *From Enmity to Friendship*, S. 28

¹³ Baylis, J. (1984). *Anglo-American Defence Relations 1939-1984. The Special Relationship*. London, Basingstoke: Macmillan, S. XIV.

¹⁴ Baylis, *Anglo-American Defence Relations*, S. 1.

¹⁵ Reynolds, Davis: „Anglo-American Relations since 1607: Three Historical Paradigms.“ In: Lehmkuhl, Ursula/Schmidt, Gustav (Hsg.): *From Enmity to Friendship. Anglo-American Relations in the 19th and 20th century*. Augsburg: Wißner Verlag, 2005.

Neben diesen geschichtlich-politisch und wissenschaftlich-militärischen Gründen unterstützte auch die persönliche Freundschaft zwischen dem amerikanischen Präsidenten Roosevelt und dem britischen Premierminister Churchill die Bereitschaft zur Zusammenarbeit.

Wie auch die Entwicklungen des fortschreitenden Zweiten Weltkriegs eine Machtverlagerung zugunsten der Vereinigten Staaten zeigte, so schwenkten auch die Machtverhältnisse innerhalb der ‚*special relationship*‘ weg von Großbritannien zu den USA, die im Laufe dieses Zeitalters immer mehr die Spitze der Weltmächte übernahm. Selbst in der Zeit der offiziellen Neutralität unterstützten die Vereinigten Staaten, wie bereits hingewiesen, seine Verbündeten und 1940, als Großbritanniens einsamer Stand hoffnungslos schien, wurde der erhoffte Eintritt der USA in die Auseinandersetzungen von Winston Churchill als die einzige Hoffnung auf Sieg oder gar das Überleben gesehen. Nach der amerikanischen Kriegserklärung konzentrierten sich die Alliierten anfangs auf den europäischen Kontinent und die deutsche Bedrohung, doch zeigte sich im Fortlauf der Jahre auch hier eine Verschiebung in der ausbalancierten Machtverteilung. Im Mai 1940 verfügten die Vereinigten Staaten nur über die neunzehn-größte Armee der Welt, während Großbritannien bereits eine entwickelte Kriegsmaschinerie im Laufen hatte und durch das Commonwealth über eine große Anzahl von Soldaten verfügte. Bevor und in den anfänglichen Monaten der amerikanischen Beteiligung am Krieg bildete Großbritannien ‚*America’s front line of defense*‘¹⁶, wie Roosevelt hinwies, und verschaffte den Amerikanern damit genug Zeit, die eigene Kriegsmaschinerie zu starten. Beide Verbündeten stellten ungefähr gleich viele Streitkräfte in Europa, im Pazifik allerdings zeigte sich Großbritanniens ‚*junior status*‘¹⁷ und die amerikanische Überlegenheit deutlicher, womit, wie manche Historiker (wie u.a. John Baylis) argumentieren, die Außergewöhnlichkeit der anglo-amerikanischen Zusammenarbeit abnahm.

Die Beziehung zwischen den beiden Staaten hat sich im Laufe der Zeit und der Ereignisse verändert und vielleicht das, was sie für manche Beobachter ‚*special*‘ gemacht hat, verloren, doch zeigten vor allem der Kalte Krieg, aber auch aktuelle Konflikte wie der Irakkrieg, dass die Vereinigten Staaten und Großbritannien immer noch eine Art Zusammengehörigkeitsgefühl haben und einander in Verbundenheit beistehen.

¹⁶ Reynolds, „Anglo-American Relations“, S. 21.

¹⁷ Baylis, Anglo-American Defence Relations, S. 13.

2.2 Die amerikanische Filmproduktion in den späten 30ern und während des Zweiten Weltkrieges

2.2.1 Diskurs zur politischen Lage in Hollywood

Der Zweite Weltkrieg war eine Zeit der Extreme für das Studio System in Hollywood. Einerseits war es finanziell die erfolgreichste Epoche, andererseits bildete es nur eine vorübergehende Unterbrechung im Fall, der sich bereits in den 1930ern abzeichnete. Die Zeit war auch außergewöhnlich im Sinne der Veränderungen, die der weltweite Konflikt auf die inneren Zustände der Industrie, aber auch auf ihre Produkte hatte.

Die späten 30er Jahre sahen Hollywood offiziell in einer recht neutralen Einstellung dem Weltgeschehen gegenüber – die Vereinigten Staaten waren offiziell neutral und sie verfügten über eine starke isolationistische Strömung innerhalb des Landes. Joseph Breen, Leiter des Hays Office, das durch den *Production Code* eine freiwillige Zensur über die Hollywood-Filme legte, bemühte sich bis zur Eskalation des Konflikts am Kontinent Hitlers und Mussolinis negative Taten mit ihren positiven gerecht gegeneinander abzuwiegen. Trotzdem zeichnete sich in den Filmen bereits eine Bevorzugung und Unterstützung der künftigen Alliierten Mächte ab – Hollywood war also (wenn auch nicht ganz offen) interventionistisch.

Auch innerhalb Hollywoods gab es Konfliktpotential: 1938 kam es zu einem Kartellverfahren gegen Hollywoods acht größte Studios (das Verfahren wurde nach dem ersten Angeklagten „*Paramount suit*“ genannt), bei dem es um das Monopol-Verhalten der vertikal integrierten Studios ging. Es wurde beanstandet, dass die Studios durch ihren Besitz von Kinoketten den gesamten Prozess von der Produktion bis zur Verteilung und Ausstrahlung ihrer Filme unfaire Vorteile den kleineren Produktionsfirmen gegenüber hatten. Es kam zu einem Kompromiss, dem UMPI (oder Unity) Plan; durch den Kriegsausbruch in den Vereinigten Staaten wurde die Durchsetzung allerdings auf Eis gelegt und der Prozess wurde erst 1945 wieder aufgenommen.

Im September 1941 kam es erneut zu Verhandlungen gegen Hollywood als isolatorische Senatoren (v.a. Burton K. Wheeler und Gerald P. Nye) eine Anhörung im Senat einleiteten

und den Studios vorwarfen, durch ihre Filme Propagandamaterial zu verteilen.¹⁸ Mit dem Angriff auf Pearl Harbor starb aber jede isolatorische Bewegung und damit stoppten die Anhörungen.

Die Vorwürfe der Senatoren, Hollywood und seine Produkte hätten eine interventionalistische Färbung, kann nicht ganz widerlegt werden. Thomas Schatz fasst die Zeit von 1939-1941 wie folgt zusammen:

*„During that time, the country underwent a complete social, political, industrial, and economic transformation, keyed by a massive military and defense buildup, which stimulated the national economy, and by an ideological shift from isolationism to uneasy neutrality to open support of Britain and the Allies.“*¹⁹

1940 rief Präsident Roosevelt Hollywood auf, die Anstrengungen der Alliierten am Kontinent und die Entwicklungen im eigenen Land (den sogenannten „*defense buildup*“) zu unterstützen.

Neben diesen Faktoren, die zu einem interventionalistischen Verhalten führten, ist zu bedenken, dass viele der hochgestellten Persönlichkeiten im Studio System jüdischer und/oder europäischer Abstammung waren und dadurch einen anderen und persönlicheren Zugang zu den Entwicklungen am europäischen Kontinent hatten. Anstatt die eigenen persönlichen Meinungen zu stark auszusprechen, bot sich Großbritannien als Reflektionsfläche und als Empfänger von Unterstützung an, denn es war von Anfang an mit den faschistischen Staaten im Kriegszustand und konnte aufgrund der engen geschichtlichen und ideologischen Nähe zu den Vereinigten Staaten gefahrlos unterstützt werden.

Nicht alles im alten, gewohnten System wurde umgestürzt – so blieb zum Beispiel die gegenseitige Abhängigkeit von den Studios und ihren Stars bestehen und wurde teilweise sogar verstärkt, wenn das Starimage des Schauspielers auf „Kriegsumstände“ umgestellt werden konnte. Das System selbst blieb weiterhin eine „*factory-orientated mass-production*“²⁰, auch wenn sich einige Änderungen zeigten. Vieles andere veränderte sich aber: nicht nur die Filme und Genres, auf die später noch eingegangen werden soll, sondern vor allem Faktoren der Produktion selbst. Es gab einen Aufschwung der unabhängigen Produzenten und einiger einzelnen Regisseure (Alfred Hitchcock, Frank Capra und William

¹⁸ Schatz, Thomas: Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s. Harpole, Charles (General Editor): History of the American Cinema, Band 6. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1997, S. 38.

¹⁹ Schatz, Boom and Bust, S. 21.

²⁰ Schatz, Boom and Bust, S. 41.

Wyler um nur einige zu nennen) entwickelten einen individuellen, distinktiven Stil, der zum Marktwert ihrer Filme wurde. Weiters kam es zu einem häufigeren Aufkommen von *unit production* (hierbei wurde dem Produzenten des jeweiligen Films mehr Entscheidungsfreiheit zugesagt als im *central producer system* in dem, wie der Name schon sagt, ein Produzent zentral über mehrere Projekte verfügt) und sogenannten *hyphenates* (die Bezeichnung für Studiopersönlichkeiten, die mehrere wichtige Positionen bei einem Projekt übernahmen, wie zum Beispiel als *producer-director*). Der Krieg hatte durch Einschränkungen und Knappheit an Rohmaterialien sowie Erreichbarkeit von Außenmotiven Auswirkungen auf die Produktion selbst. Ebenso beeinflusste das weltweite Kriegsgeschehen massiv das Exportverhalten der Studios und für diesen Zeitraum beschränkte sich Hollywood beim Export seiner Filme auf Großbritannien und Lateinamerika.

An den Fallbeispielen zu AIR FORCE und SINCE YOU WENT AWAY zeigt Thomas Schatz die wichtigsten „wartime trends“ auf:

„the relationship between military and the studios; the increasing authority of top talent and independent producers; the efforts of the OWI as well as the PCA to regulate movie content; and the pronounced wartime distinction between male action films and women’s regulation of motion pictures as well.“²¹

Der Angriff auf Pearl Harbor und der darauffolgende Kriegseintritt der Vereinigten Staaten brachten einen ideologischen Umschwung im Denken in, und in Bezug auf, Hollywood und seine Filme. Der Propagandawert, der zuvor kritisiert wurde, war nun geschätzt und gewünscht. Präsident Roosevelt gab noch im selben Monat Hollywood den Auftrag, den Konflikt zu „emotionalisieren.“²² Eben um diese Aufgabe voll ausschöpfen zu können, und auch um dem chaotischen Nebeneinander der verschiedenen Stellen, die sich unter anderem mit Propaganda beschäftigten, zusammen fassen zu können, gründete Roosevelt 1942 das *Office of War Information* (OWI) mit Elmer Davis als Vorsitzenden.

Es gab weder vor, während noch nach dem Zweiten Weltkrieg in Hollywood, oder den Vereinigten Staaten generell, eine allgemeingültige offizielle Zensur, aber die staatlichen Behörden fanden Wege, ihrer Meinung durch latenten Druck Gehör zu verschaffen. Die Filmindustrie unterlag bereits seit 1934 einer freiwilligen Zensur, der *Production Code Administration* (PCA), auch Hays Office genannt. Der PCA wurde zu einer Zeit geschaffen,

²¹ Schatz, *Boom and Bust*, S. 250.

²² Schatz, *Boom and Bust*, S. 131.

in der Hollywood unter Beschuss stand, unmoralisch zu sein. Vor allem die katholische Gruppe *League of Decency* übte starken Druck aus, indem sie drohte, gewisse Filme, mit deren Inhalt sie nicht einverstanden war, ihren Mitgliedern als „verboten“ anzugeben und somit einen beträchtlichen Teil der Bevölkerung fern zu halten. Weiters waren die Zensurgesetze von Bundesstaat zu Bundesstaat oft unterschiedlich. Der katholische Priester Daniel Lord formulierte auf Wunsch von Martin Quigley, des Besitzers des *Motion Picture Herald*s, Richtlinien, die seiner Meinung nach den Film vom Weg der Unmoral wegleiten würde und als PCA zur inoffiziellen Zensur in Hollywood wurde.²³

Präsident Roosevelt gründet das *Office of War Information* (OWI) 1942 mit Elmer Davis als ersten Leiter, als Antwort einerseits auf den Kriegsbeitritt der Vereinigten Staaten, aber vor allem um die einzelnen, unkoordinierten staatlichen Propaganda-Behörden zusammenzufassen und zu ordnen. Das OWI hatte, als offizielle Propaganda-Stelle, mehrere Aufgaben; als wichtigsten wurden folgende definiert: „*to monitor public opinion toward war issues and to disseminate information about the war and its related issues to all forms of the media.*“²⁴ Es stand also als Verbindungsstelle und Mediator zwischen der Regierung und den Medien. Obwohl eine eigene Film-Abteilung, das *Bureau of Motion Pictures* (BMP) unter der Leitung von Lowell Mellett gegründet wurde, waren die Top-Positionen hauptsächlich mit erfolgreichen Männern der Zeitungsbranche besetzt, die weder mit dem Filmbusiness noch mit den dort arbeitenden Führungspersonen umgehen konnten. Es sah Filme als „*a means of educating the audience*“²⁵ und wünschte eine konzentrierte Herausarbeitung der Themen „*people's war*“ und der „*four freedoms*“: „*freedom of speech and religion, freedom from want and fear*“²⁶ in den Medienprodukten und Hollywoodfilmen. In Bezug auf Großbritannien empfahl das OWI den *war effort*, die Kriegsanstrengungen, der britischen Bevölkerung und Soldaten zu unterstreichen und „gefährliche“ Themen wie das Empire und Klassengesellschaft auszuklammern.

Nelson Poynter wurde als Vorstand des West Coast Office des BMP bestellt, um eine geografische Nähe zu Hollywood herzustellen. Das BMP hatte drei Ziele:

„*to produce war-related informational and propaganda films, primarily shorts; to review and coordinate the filmmaking activities of various other governmental*

²³ Glancy, H. Mark: *When Hollywood Loved Britain, The Hollywood 'British' film 1939-1945*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1999, S. 40.

²⁴ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 182.

²⁵ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 210.

²⁶ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 183.

*agencies, which were substantial; and to act as a liaison with the motion picture industry.*²⁷

Poynter und sein Büro wurden relativ gut von den Hollywood Größen angenommen, auch wenn er, im Gegensatz zu Breen, der als „*part collaborator, par censor*“²⁸ fungierte, kaum filmische Kenntnisse hatte. Allerdings waren die Studiobosse, die schon seit über einem Jahrzehnt mit der freiwilligen Zensur gelebt hatten, äußerst bedacht darauf, in ihrer Arbeit nicht auf eine neue Art eingeschränkt zu werden. Thomas Schatz beschreibt den Unterschied als folgenden:

*„What was at stake was not the First Amendment principle but control of the production process. The PCA was a creature of the industry and had built a stable working relationship with the studios. External censorship dealt only with finished pictures, not the production process.“*²⁹

Poynter lernte bald, nicht direkt in den Produktionsprozess einzugreifen. Der PCA wurde erst auf das fertige Produkt angewandt und bot somit keine Gefahr den beschützten Produktionsprozess verändern zu wollen.

Durch diese „*three centres of authority*“³⁰ (der PCA für alles „morality“ betreffende zuständig, das OWI für „wartime policy“ verantwortlich und das *War Department* über „military security“ wachend) und dem *Office of Censorship* erlebte Hollywood während des Zweiten Weltkrieges eine Überwachung, wie noch nie zuvor. Das Office of Censorship konnte im Vergleich zu allen anderen Stellen eine wirkliche legale Macht ausüben, denn es war dafür verantwortlich ob ein Film für den Export freigegeben werden durfte oder nicht.

Die Kooperation mit den Regierungsstellen brachte auch Vorteile: hielt man sich an die Richtlinien, war es garantiert, dass der Film im eigenen Land und denen der Alliierten gezeigt wurde. Außerdem unterstützten diese *wartime regulations* das Zusammenspiel zwischen den Studios und den verschiedenen Gewerkschaften. Das Hollywood der 30er und 40er Jahre war eine stark unionisierte Gesellschaft und diese Kooperationsfähigkeit zeigte sich unter anderem darin, dass der „*no strike pledge*“ bis gegen Ende des Konflikts eingehalten wurden – erst 1945 kam es zu einem großen Streik. Auch nach dem Weltkrieg brachte die Zusammenarbeit

²⁷ Schatz, *Boom and Bust*, S. 141.

²⁸ Doherty, Thomas: *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*. New York: Columbia Press, 1993, S. 53.

²⁹ Schatz, *Boom and Bust*, S. 271.

³⁰ Doherty, *Projections of War*, S. 43.

mit der Regierung Vorteile, da sich Hollywood nun auf Neuland sah und eine Strategie entwickeln musste, wie es mit den wiedergeöffneten Märkten der befreiten ehemaligen Achsen-Mächte umzugehen hatte.

„From 1942-45, Hollywood created a parallel universe for a nation at war, an odd amalgam of information and entertainment, of fact and propaganda, of realism and collective national fantasy.“³¹

Auch die Genres und Stars mussten sich an die sich verändernden Umstände anpassen. Man kann die einzelnen Entwicklungen ziemlich genau nachverfolgen. Bis Ende 1941, bis zur amerikanischen Kriegserklärung, zeigte sich Hollywood nicht offen als Unterstützer der alliierten Mächte, aber die offizielle amerikanische Neutralität behielt es auch nicht ein. Thomas Schatz stellte fest, dass bereits 1940/41 „war-related stories“ in alle Genres und Formen übernommen worden waren, während im ersten Jahr des internationalen Konflikts dieser noch weitgehend unbehandelt blieb.³² Die ersten Richtungen, die diese ersten pro-Alliierten Filme annahmen, lassen sich in drei Themengebiete überordnen: sie konnten sich entweder auf die britischen Kriegsanstrengungen konzentrieren; von amerikanischen oder anderen „'good' Europeans“, die den Feind bekämpften, erzählen; oder von amerikanischen Piloten handeln, die freiwillig mit den Alliierten die Achsenmächte bekämpften.³³

Von 1942-1944 behandelten ein Viertel der Hollywood-Filme den Krieg auf die eine oder andere Art und Weise – der Konflikt und der Umgang damit forderte, dass bestehende Genres und Konventionen verändert und angepasst werden mussten. Diese Änderungen zeigten sich vor allem im Bereich der *B-pictures* sehr schnell, deren Produzenten innerhalb weniger Wochen nach dem Angriff in ihren Filmen bereits Bezug auf Pearl Harbor nahmen.³⁴

Gewisse Genres ließen sich leichter „konvertieren“ als andere und manche boten sich gerade zu an. Vor allem Spionage und Kriminalfilme ließen sich leicht umschreiben und anpassen und auch die Charaktere der Stars, die diese Vehikel anführten, ließen sich auf kriegsbezogene Persönlichkeiten umgestalten. Dadurch, dass die konventionellen Formeln verändert und die narrativen Richtlinien angepasst wurden, entwickelte sich in den 40er

³¹ Schatz, *Boom and Bust*, S. 250.

³² Schatz, *Boom and Bust*, S. 116.

³³ Schatz, *Boom and Bust*, S. 241.

³⁴ Schatz, *Boom and Bust*, S. 241.

Jahren als direkte Reaktion zwei Genrerichtungen, die genderspezifisch für gefüllte Kinosäle sorgen sollte: der „*combat film*“ und das „*home-front melodram*“.

Die Narration wurde ebenfalls adjustiert – während zuvor der individuelle Held, der sein Ziel anstrebte, als Protagonist fungierte, so war nun anstelle des Maverick die Gemeinschaft und das gemeinsame Ziel erwünscht. Der zweite Handlungsstrang – die heterosexuelle Romanze, die mit einem Kuss das Ende des Filmes beschließt – wurde in vielen Fällen ganz weggelassen oder rückte in den Hintergrund, bzw. verlor an Wichtigkeit. Die Filme, die in Kapitel 4 bearbeitet werden, zeigen unterschiedliche Variationen, wie mit dem romantischen Handlungsstrang umgegangen wurde – angefangen von der Frau, die als Auslöser wirkt bis hin zu einem Film, der gänzlich ohne Frauenrollen auskommt.

Man kann auch in den Filmen selbst Veränderungen sehen. Schatz begründet den Hang zu „*more versimilitude and historical accuracy*“ durch „*advances in nonfiction*“ und somit einen gesteigerten Realismus in den letzten Kriegsjahren.³⁵ Auch die Entwicklung des Film Noirs zeigt eine Reaktion nicht nur auf die veränderten Produktionsumstände, die ein Drehen in geschlossenen Räumen bevorzugten, sondern auch auf die Entwicklung der Psyche der Amerikaner.

Trotz gesteigertem Realismus und filmischer Auseinandersetzung mit dem Konflikt darf man nicht den Aspekt vergessen, dass Hollywood-Filme einerseits ein kommerzielles Produkt waren und sie außerdem als Propaganda gesehen und eingesetzt wurden. Die amerikanische *homefront* wurde, genauso wie die Alliierten, auf die Ansprüche und Wünsche der Produzenten hingebogen. So wurde anstelle des „tatsächlichen“ Großbritanniens eine klassenlose britische Gesellschaft vorgegaukelt, die manchmal sogar Hand in Hand mit der Vorstellung einer romantisierten Aristokratie ging und dazu diente, das britische Volk dem amerikanischen als vorbildhafte Demokratie näher bringen zu können.³⁶

³⁵Schatz, Boom and Bust, S. 248.

³⁶ Koppes, Clayton R./Black, Gregory D.: Hollywood Goes To War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 1998, S. 234.

2.2.2 Englands „special status“

Großbritannien nahm nicht nur auf der politischen Ebene als außergewöhnlicher Alliiertes eine bevorzugte Stellung ein. Auch auf der kulturellen Ebene und in Hollywood wurde dem Inselstaat eine außergewöhnliche Bevorzugung zuteil. Auf die Gründe hierfür, den Platz, den britische Einwanderer in Hollywood einnahmen und vor allem die Filme, die aus dieser produktiven Symbiose entstanden, soll in diesem Unterkapitel eingegangen werden.

Wirtschaftliche Zusammenhänge

Großbritanniens außergewöhnlicher Stand und Einfluss in der Filmmaschinerie Hollywood entstand schon mit Beginn der „Talkies“, als zu der filmischen Bildsprache auch die sprachliche Ebene kam. Hier hatte die gemeinsame Sprache einen großen Vorteil und machte Großbritannien schnell zu einem der wichtigsten Überseemärkte Hollywoods.

Zeitgleich spielten auch die Entwicklungen der englischen Filmindustrie Hollywood in die Hände. Diese befand sich in einer künstlerischen und wirtschaftlichen Problemzeit und die Reaktion darauf war der 1927 erlassene *Films Act*. Dies war ein Versuch, die einheimische Filmproduktion zu stärken und den amerikanischen Einfluss mit seinen übermäßig importierten Produkten einzuschränken. Als Maßnahme wurde zum Beispiel eingeführt, dass die amerikanischen Firmen, die ihre Filme in Großbritannien zeigen wollen, ein gewisses Maß an heimischen Produktionen co-produzieren bzw. ihre Filme im Land produzieren mussten. Hollywoods Studiobosse entwickelten allerdings schnell ihre Antwort auf dieses Gesetz und produzierten sogenannte „*quota quickies*“, schnell und billig produzierte, qualitativ schlechte Filme, die das erwünschte Maß füllten, aber keine Konkurrenz zu den Hollywood-Produkten darstellten.

Hollywood nahm diese potentiellen Verluste gerne in Kauf, schließlich garantierten sie den weiteren Zugang zu seinem lukrativsten Überseemarkt. Ende der 1930er Jahren beherrschten die amerikanischen Filme mit guten 80% den englischen Markt.³⁷

Die politischen Entwicklungen auf dem europäischen Kontinent hatten auch weiterführende Auswirkungen auf Hollywood und sein Exportverhalten. Durch die faschistische Indoktrination in Deutschland und seinen verbündeten Ländern fielen wichtige Länder mit

³⁷ Schatz, Boom and Bust, S. 23.

einer hohen Zahl an verfügbaren Kinos weg, was sich auf die finanzielle Situation der Studios auswirkte. Ende der 30er Jahre konzentrierte Hollywood sein Exportverhalten auf Großbritannien und Südamerika, wobei bei letzterem die unterschiedlichen Sprachen ein Problem darstellten, dem nur schwer beizukommen war. Es wurden einige Lösungsmöglichkeiten versucht, wie zum Beispiel die nachträgliche Synchronisation, die sich aber als zu teuer herausstellte. Man versuchte auch sobald die originale Szene mit den Hauptdarstellern abgedreht war, „Doubles“, also spanisch-sprechende Schauspieler, die gleiche Szene nachdrehen zu lassen, was aber nur wenig Erfolg hatte, da dadurch der Star-Aspekt wegfiel.³⁸

Die Bevorzugung Großbritanniens als Hauptexportmarkt machte auch durch den Kinoboom Sinn, der auf der Insel herrschte. Die britische Bevölkerung war schon in der Zwischenkriegszeit ein fleißiges Kinopublikum, in den Kriegsjahren stiegen die Besucherzahlen sogar noch um 10% an.³⁹ Damit brachte das Inselkönigreich in den letzten beiden Kriegsjahren ein Drittel des Hollywood-Einkommens ein.⁴⁰

Es ist nicht erstaunlich, dass das britische Publikum besonders Hollywoods „britische“ Filme genoss (auf die Unterscheidung von britischen und „britischen“ Filmen wird in folgenden Absätzen eingegangen.) Britische Filme, die nach Amerika importiert wurden, waren selten erfolgreich, denn ihnen fehlte die amerikanische Perspektive, um das amerikanische Publikum anzusprechen.⁴¹ Die wenigen Filme, die allerdings Erfolg in den Vereinigten Staaten hatten, wurden bei Kritikern und Publikum gleichsam hoch gelobt. Der Erfolg, den „britische“ Filme in Großbritannien hatten, wurde in den 30ern erkannt, und um diese Quelle weiterhin ausschöpfen zu können, zeigten die Hollywood Studios erstaunlich viel Kompromissbereitschaft und Verständnis, was britische Ansprüche und „sensibilities“⁴² anging. Man kann dies am Einfluss des BBFC (*British Board of Film Censors*) auf die amerikanische Filmzensur sehen, wobei die britische Agentur als eine der wichtigsten Zensurbehörden gesehen werden konnte.

Wie bereits erwähnt herrschte spätestens ab 1941 eine offene und starke Unterstützung Großbritanniens in Hollywood. Auch als die Vereinigten Staaten noch politisch neutral

³⁸ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 19.

³⁹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 25.

⁴⁰ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 155.

⁴¹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 14.

⁴² Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 42.

warnen, entstand kein einziger Pro-Deutscher oder isolationistischer Film in Hollywood. (Es ist nur ein einziger Anti-Britischer Film bekannt, nämlich CAPTAIN CAUTION (1940)⁴³.) Die Gründe hierfür wurden bereits erläutert, allerdings lässt sich auch die wirtschaftliche Komponente hinzufügen: mit Großbritannien und Lateinamerika als bald einzigen Auslandsmärkten musste man sich auf diese einstellen und den Inhalt der Filme an deren Interesse anpassen, um weiterhin die Einnahmen garantieren zu können.⁴⁴ Nebenbei waren die Vereinigten Staaten sehr daran interessiert, dass die neutralen Staaten Lateinamerikas nicht mit den Achsenmächten kooperierten, was eine unmittelbare Bedrohung auf die Vereinigten Staaten darstellen hätte können, und deshalb waren sie darauf bedacht, Filme mit der „richtigen“ Aussage nach Süden zu exportieren. Im Gegensatz dazu produzierte jedes Hollywood Studio vor Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg mindestens einen Anti-Nazi-Film.

Einschub: Auflistung der Filme mit pro-Britischem Inhalt nach Shull/Wilt

Im 12. Kapitel ihres Buches *Hollywood War Films* stellen Michael Shull und David Wilt eine ausführliche Aufstellung über diejenigen Hollywood-Filme auf, die sich vor dem amerikanischen Eintritt in den Zweiten Weltkrieg mit pro-britischen Themen beschäftigten. Hierbei handelt es sich allerdings nicht nur um „britische“ Filme, die den Kern dieser Arbeit ausmachen, sondern um generelle Filme, die Großbritannien behandeln. Hier soll eine kurze Zusammenfassung der Fakten erfolgen, um ein Bild des Standpunktes, den Großbritannien einnahm, zu skizzieren.

Zwischen 1937 und 1941 behandelten 45 Hollywood Filme das Vereinigte Königreich,⁴⁵ wobei bereits in den ersten zwei Jahren mindestens zwei Filme produziert wurden, in denen Briten einem faschistischen Regime widerstanden.⁴⁶ 1940 gab es zwei Filme, in denen Amerikaner und Briten gemeinsam dem Tod ins Auge sahen,⁴⁷ und im darauffolgenden Jahr beinhalteten bereits 36 Filme Hinweise auf Briten und deren Streitkräfte, und 29 davon wurden als pro-Britisch eingestuft.⁴⁸ Es wird darauf hingewiesen, dass sich in A YANK IN THE

⁴³ Shull, Michael S./Wilt, David Edward: *Hollywood War Films, 1937-1945. An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II.* Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, 1996, S. 64.

⁴⁴ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 64.

⁴⁵ Shull/Wilt, *Hollywood War Films*, S. 61.

⁴⁶ Shull/Wilt, *Hollywood War Films*, S. 62.

⁴⁷ Shull/Wilt, *Hollywood War Films*, S. 63.

⁴⁸ Shull/Wilt, *Hollywood War Films*, S. 64.

RAF (1941) (auf den in Kapitel 4 noch eingegangen wird) ein noch neutraler Amerikaner moralisch gerechtfertigt fühlt, seinen Feind abzuschießen und zu töten.⁴⁹

1945, mit Ende der kriegerischen Auseinandersetzungen, verminderte sich das amerikanische Interesse an Großbritannien und Hollywood wandte sich bevorzugt wieder Themen im eigenen Land zu.

OWI's Ansicht über „britische“ Filme

Das OWI war auch bei der Behandlung von Hollywood-Filmen mit pro-britischer Ausrichtung vorsichtig. Es befürchtete vor allem, dass die publikumstauglichen Stories, die den Studios hohe Gewinne einbrachten, die Freundschaft und die Vertrauensbasis mit und zu Großbritannien negativ beeinflussen könnte. Dabei waren vor allem die sogenannten YANK-Filme (siehe Kapitel 4)⁵⁰, aber auch die unzähligen Spion- und Saboteur-Geschichten den Zensurbeauftragten ein Dorn im Auge, denn sie befürchteten, dass diese Plots ein negatives Licht auf ein angeblich von Spionen durchforstetes Großbritannien und seine Regierung, die ihrer nicht Herr werden kann, wirft.⁵¹

Um einer solchen Entwicklung vorzubeugen bzw. entgegen zu steuern, wurde die *British Division* des OWI in Washington ins Leben gerufen, die folgende Aufgabe zu erfüllen hatte: „*to monitor and influence the American information about Britain and British information about America.*“⁵²

Das OWI hatte eine eigene Vorstellung, wie Großbritannien am besten zu zeigen sei, um alle Enden zufriedenzustellen. Glancy beschreibt diese sehr treffend: „*For the OWI, it seems, the best way of portraying Britain was to make of more like the United States' own preferred vision of itself: family-centred, classless and energetic.*“⁵³ Die Idealvorstellung war ein „*modern, urban, provincial setting with brave yet ordinary characters.*“⁵⁴

Die *British Division* des OWI bekam mit dem *British Information Service* auch eine Zweigstelle in Hollywood, um die geografische Distanz zu minimieren. Die Anwesenheit und Einmischung einer weiteren staatlichen Agentur, die ihre Meinung in den Filmen eingebunden vorfinden wollte, hatte zur Folge, dass sich Hollywoods Studios allmählich in

⁴⁹ Shull/Wilt, *Hollywood War Films*, S. 64.

⁵⁰ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 128.

⁵¹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 194.

⁵² Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 197.

⁵³ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 209.

⁵⁴ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 201.

ihrer Behandlung vom zeitgenössischen Großbritannien wieder in die Vergangenheit flüchteten,⁵⁵ wo keine tagespolitischen Zustände derartigen Einfluss nehmen konnten und die *Dreamfactory* wieder freier war, ihre Träume zu produzieren.

Briten in Hollywood

Wie bereits erwähnt, steigerte die Erfindung der „Talkies“ das Interesse an der britischen Geschichte und ihren Klassikern. So bildete sich bereits Anfang der 1930er Jahre in Hollywood eine britische Community aus hauptsächlich Autoren und Schauspielern, die für den britischen Aspekt und das britische „feeling“ dieser Filme zu sorgen hatten.⁵⁶ Während die Autoren dem Film eine britische Perspektive und wohl auch sprachliche Fachkenntnisse einbringen sollten, waren die Darsteller wichtig, um das „britische Setting“ zu etablieren. Jeffrey Richards spricht von wiederkehrenden „*familiar faces*“ und meint „*the British setting in these films seems to exist, with the same people and settings, peacefully and outside of time.*“⁵⁷

Die Schauspieler waren die größte Gruppe, und diese wuchs auch am schnellsten.⁵⁸ Man vermeinte in ihnen eine „*recognizable British quality*“ zu sehen, die sich durch „*grace, dignity and a worldly charm*“ auszeichnete. Im Gegensatz zum amerikanischen „*common man*“, der entweder „*naively idealistic or gruff and masculine*“ dargestellt wurde, brachten die Film-Briten „*warmth and romanticism*“ in ihre Figuren.⁵⁹ Den Europäern traute man eher zu, eine Rolle „*convincingly worldly and debonair*“ anlegen zu können als ihren amerikanischen Kollegen.⁶⁰

H. Mark Glancy weist darauf hin, dass die meisten der europäischen Schauspieler von einem guten, und finanziell abgesicherten Hintergrund kamen,⁶¹ Stars wie Cary Grant beweisen als Ausnahme die Regel. Für weibliche Stars formuliert er zwei unterschiedliche Routen, die zu Erfolg in Hollywood führen konnten. Entweder stellte die Schauspielerin mit ihrem eleganten Auftreten eine Aristokratin dar, wozu nicht viel mehr als das passende Aussehen notwendig war,⁶² oder sie entwickelte wie Greer Garson oder Joan Fontaine einen

⁵⁵ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 205.

⁵⁶ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S.159.

⁵⁷ Richards in *Vision of Times*, zitiert nach Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 94.

⁵⁸ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 160.

⁵⁹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 160.

⁶⁰ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 165.

⁶¹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 161.

⁶² Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 164.

Charakter, der häuslich, mütterlich und demokratisch ist.⁶³ Er zieht auch die Verbindung zwischen diesen mütterlichen Charakteren und Großbritanniens Stand als ehemaliges Mutterland der Vereinigten Staaten und beschreibt beide als ein „*timeless heaven of peace and serenity*.“⁶⁴

Männer konnten entweder eine „*wider screen persona*“ entwickeln (wie Grant oder Errol Flynn, der trotz seiner australischen Herkunft als Brite, bzw. als Ire verkauft wurde) oder *Character Actors* werden, eine Sparte, die größtenteils von Briten besetzt wurde.

Diese Notwendigkeit, in einem fremden Land lebend sich und seinem (angeblichen) Nationalcharakter treu zu bleiben, erklärt zu einem gewissen Grad die enge Verbundenheit, die die britische Gemeinschaft auszeichnete.⁶⁵

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kam diese Gemeinde unter heftige Kritik aus dem Mutterland, angeführt von der britischen Presse wurden die Emigranten beschimpft und aufgefordert, zurückzukehren und an der Seite ihrer Landsleute zu kämpfen. Bei Vorwürfen, vor dem Krieg und seinen Auswirkungen geflüchtet zu sein, wurde übersehen, dass ein Großteil der Hollywood-Briten bereits Anfang der 30er Jahre in die Vereinigten Staaten emigriert und somit nicht vor den politischen Ausschweifungen geflüchtet war. Lord Lothian, britischer Botschafter in den Vereinigten Staaten, sah sich schließlich gezwungen, die in Hollywood Beschäftigten zu verteidigen und wies darauf hin, dass sie durch ihre Arbeit im Film wichtige Propaganda-Arbeit leisteten und somit auf ihre Weise ihrem Heimatland dienten.⁶⁶ Eine vom OWI in Auftrag gegebene Umfrage im April 1943 zeigte, dass die amerikanische Bevölkerung im Allgemeinen weder als ausgesprochen anglophil noch anglophob beschrieben werden konnte. Die ausgearbeitete Umfrage zeigte, dass die Befragten in starken Stereotypen dachten – und die Briten generell so sahen, wie sie in Hollywoodfilmen dargestellt wurden.⁶⁷

Der „britische“ Film im Gegensatz zum britischen Film

Diese Arbeit folgt H. Mark Glancys Verständnis von dem „britischen“ und dem britischen Film, die bereits mehrmals erwähnt wurden und auf die jetzt näher eingegangen werden soll. Unter dem britischen Film werden Filme des Nationalkinos verstanden, die als Herkunfts-

⁶³ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 165.

⁶⁴ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 90.

⁶⁵ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 166.

⁶⁶ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 168.

⁶⁷ Für eine detaillierte Ausarbeitung der Umfrage siehe Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 186-189.

und Produktionsland Großbritannien haben, unabhängig von ihrem Plot oder den Handlungsorten. „Britische“ Filme hingegen sind ein reines Hollywood-Produkt und werden von Glancy mit vier Aspekten beschrieben.

1. Der Film muss von einem amerikanischen Studio produziert worden sein, wobei es gleichgültig ist, ob er in Amerika oder Großbritannien gedreht wurde.
2. Der Film basiert entweder auf britischem Quellenmaterial oder spielt in Großbritannien. Die Filme sind sich ihrer „Britishness“ bewusst und legen großen Wert auf ein „britisches“ Setting.
3. Eine gewisse Anzahl der Crew muss einen britischen Hintergrund haben. Vor allem Autoren wurden angeheuert, um Authentizität und eine britische Perspektive zu garantieren. Diese überlagerte allerdings nie die amerikanische Perspektive, die den Erfolg in den einheimischen Kinos sichern sollte.
4. Der Film zeigt so gut wie nie eine tatsächliche Darstellung Großbritanniens. Er nimmt „*a tourist's view*“ ein, es ist ein Land der Herrenhäuser und des Big Bens, der steifen Aristokraten und der Cockney Bediensteten. Vor allem die historischen, in der Vergangenheit spielenden Filme zeigen ein hohes Maß an Patriotismus.⁶⁸

Britische und „britische“ Filme wurden – besonders in den ersten beiden Jahren des Krieges, als die Vereinigten Staaten noch die Gratwanderung der Neutralität schaffen mussten – unterschiedlich aufgenommen und interpretiert. Während aus England importierte britische Filme schnell als Propaganda-Machwerk verstanden wurden, galten Filme aus Hollywood, selbst mit dezidierter pro-britischer Aussage, als „*mere entertainment*“.⁶⁹

Glancy stellt eine interessante Rechnung auf, was den Ruf europäischer Filme in Hollywood betraf: in den 20ern stand Europa für „*passion*“, während in den 30er Jahren Großbritannien mit „*class*“ gleichgesetzt wurde.⁷⁰ Diese Begeisterung, dieses Interesse an der britischen Klassengesellschaft barg das Paradox, das „britische“ Filme darstellten. Die Abhandlung von Klassen- und Ständeunterschieden barg ein großes Problem für die egalitäre, aufgeklärte amerikanische Einstellung, war zur gleichen Zeit aber auch das Zentrum des Interesses, dass das amerikanische Publikum am Großbritannien Hollywoods fand.

⁶⁸ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 2f.

⁶⁹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 59.

⁷⁰ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 129.

Die Begeisterung mit der Klassengesellschaft zieht sich sowohl durch die 30er als auch durch das folgende Jahrzehnt, verändert sich aber und spiegelt dadurch auch die amerikanische Perspektive auf das ehemalige Mutterland wieder. Die frühen 30er Jahre waren die Jahre der *Empire Films*, aus denen vor allem Errol Flynn als großer Star herauskam. (Um nur einige zu nennen: in *When Hollywood Loved Britain* werden CAPTAIN BLOOD (1935), THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (1936) und THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD (1938) als Beispiele dieser „Merrie England“ Filme genannt.) Diese Filme zeigen entweder einen Fokus auf den Snobismus der oberen Klassen, wobei die Klassengesellschaft negativ konnotiert wird, oder eine naive Begeisterung für die stilisierten oberen Klassen. Anglo-Amerikanische Differenzen und Unterschiede wurden ebenfalls mit Lust aufbereitet. Trotz dieser fast kindlichen Faszination mit dem vermeintlich englischen Lebensstil, waren sich Filmemacher und Publikum immer der geografischen, zeitlichen und politischen Distanz bewusst und dankbar dafür. Mit dem fortschreitenden Jahrzehnt wurde die Thematik schwieriger und die Beziehungen von den Vereinigten Staaten und Großbritannien komplexer, weshalb auch die Aussagen der Filme versuchen mussten, politisch korrekter zu werden (obwohl zur selben Zeit auch der Nerv des Publikums getroffen werden musste).

Die „britischen“ Filme wurden ihrer selbst bewusster und die Hauptthematik verschob sich von sozialen Konflikten zum *war effort* und dem „*shared sacrifice*“, ⁷¹ den Großbritannien mit den Vereinigten Staaten gegen die faschistischen Staaten aufbrachte.

Die Klassenunterschiede und –probleme konnten nicht auf einmal negiert oder einfach tot geschwiegen werden. Hollywood fand eine neue Herangehensweise, durch die immer noch die beim Publikum beliebten Charaktere wie der steife Aristokrat oder der witzig-naive Cockney einen Platz finden konnte. Der Fokus verlagerte sich nun aber eher auf die *Upper Class*, die allerdings nicht mehr im Kontrast zu den von ihr unterdrückten unteren Schichten stand, sondern sie brachte mit ihren Sympathieträgern eigene Helden auf die Leinwand. Diese Wendung kann nicht nur als „*forbidden*’ (...) *pleasure*“ ⁷² des amerikanischen Publikums gesehen werden, sondern auch als Angebot, für die Länge eines Films in eine märchenhafte Traumwelt abtauchen zu können.

⁷¹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 131.

⁷² Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 130.

Trotz der Beschäftigung mit der *Upper Class* und des positiven Lichtes, das nun auf diese geworfen wurde, konnten die unteren Klassen nicht ausgeschlossen werden. Nur hatte sich nun der Umgang mit ihnen, und vor allem die Interaktion zwischen den verschiedenen Ständen, verändert. Der Unterschied wurde jetzt, im Gegensatz zum Anfang des Jahrzehnts, als „*a matter of accents and dispositions rather than harsh economic inequalities*“⁷³ dargestellt. Die Klassenunterschiede boten nicht mehr Grund zur Rebellion oder als Hintergrund für die Heldentaten eines tapferen Mitglieds der unteren Klassen, sondern dienten nun als „*source of order and harmony rather than conflict*.“⁷⁴ In anderen Worten: die unterschiedlichen Klassen haben einen Sinn, weil es garantiert ist, dass die Reichen der oberen Schichten nach dem Motto *noblesse oblige* Verantwortung für die ihnen Untergebenen fühlen und auch dementsprechend handeln.

Doch auch bei dieser neuen „Ansicht“ auf Großbritannien wurde die amerikanische Perspektive nicht weggelassen. Als sich die beiden Länder auf politischer Ebene immer mehr annäherten und sie sich gegenseitig als wichtigste Verbündete sahen, musste auch Hollywood Großbritannien stützen. Hollywood entwarf somit ein „neues Großbritannien“, das auch den Vorstellungen des OWI entsprach. Es wurde nun ein Land gezeigt, dessen gehobene Klasse sich mit egalitärem Gedankengut angefreundet hatte – junge, fortschrittliche Aristokraten erkennen die soziale Lage im Land und verstehen, dass diese geändert werden muss. Glancy beschreibt sie als „*moderators between the old and new England*“,⁷⁵ die nicht nur Einsatz im Kampf gegen die Faschisten zeigen, sondern auch dafür arbeiten wollen, dass das kommende Großbritannien egalitärer, demokratischer, amerikanischer wird.

Es ist offensichtlich, dass das so entstehende Bild von Großbritannien nicht der Realität entsprach. Diese war allerdings auch nicht an erster Stelle stehend. Hollywood wollte seine Geschichten erzählen und die Erwartungen seines Publikums erfüllen, während es zur gleichen Zeit die Auflagen der Zensurbehörden bedenken musste, was zu Konflikten führen konnte. So entstand beabsichtigt dieses idealisierte Bild, denn „*film-makers sought to fulfill expectations rather than capture reality*“⁷⁶ und der Erfolg Zuhause wie auch im Ausland bestätigten die Studiobosse in ihrer Vorgehensweise.

⁷³ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 87.

⁷⁴ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 91.

⁷⁵ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 137.

⁷⁶ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 75.

Zwar befürworteten das OWI, sowie der englische Counterpart, das *Ministry of Information* (MoI), die Herangehensweise, Großbritannien fortschrittlich und demokratisch zu zeigen, musste aber während der gesamten Kriegsjahre kämpfen um sich bei dieser Problematik durchsetzen zu können. Die Unterschiede in den Regierungsformen und der sozialen Lage waren nicht zu verleugnen, und die Behörden befürchteten, dass die Filme die falschen Aspekte (vor allem die Klassengesellschaft) hervorheben würden, was Großbritanniens Status und seinem Bild schaden könnte. Auch andere innenpolitische Probleme ließen sich nicht komplett ausklammern - die Beziehung zu Irland war während dieser Zeitspanne eine sehr angespannte und war durch die vielen irischstämmigen Amerikaner auch in den Vereinigten Staaten von Interesse. Und auch der Imperialismus, der immer noch ein wichtiges Thema war, eckte gegen das amerikanische Verständnis von Demokratie an.⁷⁷ Daher pochten die zuständigen Behörden darauf, den Aspekt des „*People's War*“ herauszuarbeiten, bei dem die Alliierten nicht nur gegen den Faschismus, sondern für eine bessere, egalitäre und demokratische Welt kämpften.⁷⁸

3. Theoretischer Aspekt

„*I bet two-to-one on the Derby.*“⁷⁹

3.1 Identität – Nationalität

Sind Schotten wirklich rothaarig und geizig? Ist die Höflichkeit den Engländern angeboren? Und wann entwickelte sich aus dem Schmelztiegel der vielen Einwanderer „der“ Amerikaner heraus?

Falls diese Fragen überhaupt eine Antwort haben, kann diese nicht an dieser Stelle gegeben werden – es würde nicht nur den Rahmen sprengen, sondern auch weit über die Anforderungen, die sich diese Arbeit stellt, hinausgehen. Sie dienen lediglich der

⁷⁷ Koppes, Clayton R./Black, Gregory D.: *Hollywood Goes To War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 1998, S. 224f.

⁷⁸ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 182.

⁷⁹ FOREIGN CORRESPONDENT. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Charles Bennett, Joan Harrison. USA: Walter Wanger Productions, 1940. Fassung: DVD, Universal Pictures, 2005. 115'.

Verdeutlichung, dass Fragen nach dem Nationalcharakter, seiner stereotypen Bezeichnung und seiner „Alltäglichkeit“ nicht nur im akademischen, sondern auch im alltäglichen Denken einen festen Platz haben.

Die Frage nach der Bedeutung, der Wahrheit und den Folgen vom Formulieren eines Charakters, der die Nation, für die er steht, widerspiegeln und für sie stehen soll, wurde von vielen Akademikern gestellt und auf unterschiedliche Weisen beantwortet. Ein Konsens kann schnell gezogen werden: es gibt keinen *richtigen* nationalen Charakter, der einmal bestimmt auf ewig die Angehörigen dieser Nation beschreibt.

Interessant ist – vor allem in Bezug auf den Zeitrahmen, in dem sich diese Arbeit bewegt – Hamilton Fyfe’s Abhandlung *The Illusion of National Character*, die 1946 in London veröffentlicht wurde.

Fyfe beschreibt den Glauben an die akzeptable Vorstellung von Nationalcharakteren als „based upon the superstition that a group is, morally and intellectually as well as numerically, the sum of the individuals included in it.“⁸⁰ Er betont, dass jedes Individuum eine eigene Persönlichkeit habe und diese in einer großen Menge so unterschiedlich werden, dass sie die bestehenden Ähnlichkeiten überlagern. In einer anderen Gesellschaftsform – Fyfe nimmt die Stämme der Urzeit oder die Stadtstaaten der griechischen Antike als Beispiel – ist die Wahrscheinlichkeit, dass in dieser begrenzten Gruppe von Personen eine Angleichung der Persönlichkeiten stattfindet, wesentlich größer und wahrscheinlicher als in unserer heutigen modernen Welt. Doch selbst diese Hypothese untergräbt er selbst wenn er in Erinnerung ruft, dass es keinen „family character“ gebe – warum sollte es also einen „national character“ geben?⁸¹ Im Vergleich zu einer Familie (oder im weiteren Sinn einem Stamm), wo es einen gemeinsamen Vorfahren gibt, dessen Gene von allen, die diesen bestimmten „Charakter“ haben sollten, geteilt wird, gibt es keine solche biologische Verbindung zwischen den Angehörigen eines Staates.

Fyfe spricht sich nicht vollständig gegen eine Art von Nationalcharakter aus. Dieser hat seiner Ansicht nach allerdings nicht Grundlage in einer geteilten DNA oder, wie später angesprochen wird, in einer gemeinsamen Kultur, sondern ist die „reflexion of the moods, methods or principles of national leaders.“⁸² Genauer beschreibt er es als

⁸⁰ Fyfe, Hamilton: *The Illusion of National Character*. London: Watts, 1946, S. 6.

⁸¹ Fyfe, *Illusion*, S. 49.

⁸² Fyfe, *Illusion*, S. 53.

„the sum of acquired tendencies build up by leaders in every sphere of activity, with the consent and co-operation, active in some, but more or less passive in others, of the general community.“⁸³

Diese Herangehensweise, die Fyfe selbst nach Ernest Baker zitiert, sucht die Erklärung nach eventuellen Ähnlichkeiten in Angehörigen des selben Staates nicht in der Biologie oder der Psychologie, wie es andere Studien tun, sondern findet die Ursache in der politischen Ausrichtung der Staatsoberhäupter – eine interessante These, vor allem da sie unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges veröffentlicht wurde. Diese Tatsache spiegelt sich vor allem an der Stelle wieder, an der Fyfe überlegt, ob eine langfristige Indoktrinierung von bestimmten Werten und Anliegen – gemeinsam mit einer nahezu religiösen Verehrung, wie Hitler und Mussolini sie erfahren haben – zu einer tatsächlichen Ausbildung eines relativ einheitlichen Nationalcharakters führen könne.⁸⁴

Als abschließenden Gedanken stellt Fyfe die These auf, dass *„all people living under conditions that are in the main the same (economic, dietical, agricultural) have in the main the same standards and ideals“⁸⁵*, die laut ihm ein harmonischer und liebevoller Umgang mit Familie und Umwelt, sowie eine sichere und respektierte Stellung im Leben sind. Obwohl man diesen Gedankengang nicht vollständig von sich weisen kann, stellt sich sofort bei dieser idealistischen Ansicht die Frage nach den kulturellen, gesellschaftlichen und religiösen Unterschieden, die die Prioritäten der Angehörigen verschiedener Nationen unterschiedlich staffelt.

H. C. J. Duijker und N. H. Frijda, deren Buch *National Character and National Stereotypes* 15 Jahre später auf dem Markt erschien, hatten eine ganz andere Herangehensweise an den Komplex „Nationalcharakter“, nämlich von der psychologischen Seite. Diese Idee hatte bereits schon Ende des 19. Jahrhundert Anklang gefunden. H. F. Wyatt beschrieb 1897 eine Nation als *„a certain section of mankind having certain characteristics which have become stereotyped in the passage of generations.“⁸⁶*

Duijker und Frijda weisen darauf hin, dass Nationalität oft als *„a principle of psychological classification“* verstanden wird und sie untersuchen wollen, ob dies wissenschaftlich

⁸³ Fyfe, *Illusion*, S. 5.

⁸⁴ Fyfe, *Illusion*, S. 46.

⁸⁵ Fyfe, *Illusion*, S. 142.

⁸⁶ Wyatt, H. F., zitiert nach Pickering, Michael: *Stereotyping. The Politics of Representation*. Basingstoke: Palgrave, 2001, S. 16

unterstützbar sei.⁸⁷ Sie weisen weiters darauf hin, und finden hiermit Übereinstimmung mit Fyfe, dass ein Nationalcharakter bei modernen Staaten eine „*delusion*“⁸⁸ sei – Staaten wachsen, schrumpfen, verändern ihre nationalen Grenzen, manche verschwinden sogar oder entstehen neu.⁸⁹

Aufgrund dieser Schwierigkeiten stellen die Autoren die Frage, ob das Konzept des „*cultural character*“ als Alternative verwendbar sei.⁹⁰ Dies seien allgemeine Charaktereigenschaften, die sich im Laufe des Lebens durch die Interaktion mit Mitmenschen und Angehörigen der selben Kultur herausbilden. Als Kritik zeigt sich allerdings, dass sich die nationalen und kulturellen Grenzen in den meisten Fällen nicht überlagern und auch diese Problemlösung die Persönlichkeit der Individuen, die kulturunabhängig ist, ausklammert. Eine gemeinsame Kultur mag Bräuche, Angewohnheiten, Institutionen, Regeln und Werte formen, aber die jeweilige Persönlichkeit bleibt trotzdem zu unterschiedlichen Graden unabhängig,⁹¹ was wieder an Fyfe’s „*superstition*“ erinnert. Darauf aufbauend fragen die Autoren auch, wie das Verhältnis von Ähnlichkeiten und Unterschieden zu sein hat, um einen eigenen Nationalcharakter definieren zu könne, der sich von seinen Nachbarn trennt.⁹²

Sie stellen sechs Konzepte vor, die als eine Art Historiographie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema „Nationalcharakter“ darstellen.⁹³ Während es hier zu weit führen würde, auf diese einzugehen, lässt sich zusammenfassend sagen, dass die unterschiedlichen Konzepte in zwei große Typen aufgeteilt werden kann. Es gibt die „*personality centred*“ Konzepte, bei denen sich wiederholende Persönlichkeitsmerkmale die Grundlage bilden, und „*culture-centred*“, wo das Augenmerk auf geteilten Angewohnheiten, Gebräuchen, Normen und Werten liegt.⁹⁴ Die Filme, die im folgenden Kapitel analysiert werden, bieten eine Möglichkeit, beide Herangehensweisen anhand von Beispielen genauer darzustellen.

⁸⁷ Duijker, H.C.J./Frijda, N.H.: National Character and National Stereotypes. A Trend Report for the International Union of Scientific Psychology. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1960, S. 1. Hervorhebung im Original.

⁸⁸ Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 6.

⁸⁹ Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 8.

⁹⁰ Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 10.

⁹¹ Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 36.

⁹² Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 9.

⁹³ nachzulesen sind die sechs Konzepte in Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 12-29.

⁹⁴ Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 29.

Doch nicht alle Akademiker sehen die Psychologie als den richtigen Angriffspunkt. Krishan Kumar sagt, dass *“the ‘content’ of national identity is more often than not a counter-image of what is seen as distinctive in the culture of the other nation or nations.”*⁹⁵ Er vergleicht als Demonstration Deutsche und Franzosen, allerdings lässt sich dieser Gedankengang hervorragend bei der späteren Auseinandersetzung mit britischen und amerikanischen Charakteren anhand der untersuchten Filme verwenden. Auch Jon Cook schreibt in *Relocating Britishness* *„the guarantee of national identity lies in what opposes it”*⁹⁶ und meint wenig später dass sich das Gefühl des Nationalcharakters verändert habe. Es sei mehr *„a matter of consumer preference, (...) a matter of style preference.”*⁹⁷ Dieser These kann man in Bezug auf das Thema dieser Arbeit einiges abgewinnen, deshalb sollen hier einige Definitionen „der“ Briten aufgezeigt werden, um an späterer Stelle erneut aufgegriffen und besprochen zu werden.

John Walton sieht die prägenden Elemente für die Entstehung und Ausprägung der britischen nationalen Identität den Protestantismus, die militärische Kraft, Eroberungen und das Empire, Handel und Respekt für die Monarchie als Bestandteile.⁹⁸ Später beschreibt er den typischen britischen Helden (mit Sherlock Holmes, James Bond und The Saint als Beispielen) als einen

*„gentleman amateur, coupled with a strong drive to autonomy and independence, and a rejection of subordination and routine; and they demonstrate the ways in which, also enduringly, notions of patriotism, loyalty and duty are cross-cut by celebrations of singularity and difference.”*⁹⁹

Auch Ian Chambers hat zwei „Versionen“ der Briten beschrieben: *„Anglo-centric, frequently conservative, backward-looking, and increasingly located in a frozen and largely stereotyped idea of the national, that is English, culture“* sowie andererseits als *„ex-centric, open-minded and multi-ethnic.”*¹⁰⁰ Interessant werden diese Verständnisse im folgenden Kapitel, wenn die Darstellung von Amerikanern und Engländern im Film untersucht wird, vor allem bei denjenigen, die unter die Kategorie „Yank“-Film fallen.

⁹⁵ Kumar, Krishan: *The Making of English National Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, S. IX.

⁹⁶ Cook, Jon: *“Relocating Britishness and the break-up of Britain.”* In: Caunce, Stephen/Mazierska, Eva/Sydney-Smith, Susan/Walton, John K. (Hsg): *Relocating Britishness*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004, S. 18.

⁹⁷ Cook in Caunce, *Relocating Britishness*, S. 19.

⁹⁸ Walton, John K.: *“Introduction.”* In: Caunce, *Relocating Britishness*, S. 3.

⁹⁹ Walton in Caunce, *Relocating Britishness*, S. 9.

¹⁰⁰ McLeod, John: *“Measuring Englishness.”* In: Rogers, David/McLeod, John (ed.): *The Revision of Englishness*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004. S. 3.

3.2 Stereotype

Eng verbunden mit dem Konzept von nationalem Charakter und nationaler Identität sind Stereotype. Auch sie umfassen ein weites Feld verschiedenster wissenschaftlicher Herangehensweisen und spielen in unserem alltäglichen Leben bei der Interaktion mit Mitmenschen und unserem Umfeld eine wichtige Rolle. Obwohl man fast täglich mit ihnen konfrontiert ist und unter Umständen auch von ihnen betroffen ist, fällt es immer noch schwer, eine genaue und treffende Definition zu geben. Walter Lippmann beschrieb Stereotype in den frühen 1920ern als „*Repertoire festgeschriebener Vorstellungen, die man im Kopf mit sich trägt.*“¹⁰¹ Diese sehr vereinfachte Feststellung ist ein guter Anfang, doch bietet das Gebiet Stereotyp viel mehr. Michael Pickering gibt in seinem Buch *Stereotyping. The Politics of Representation* eine sehr gute Beschreibung, an der man für diese Abhandlung gut arbeiten kann.

*„In their specific forms, stereotypes are one-sided characterisations of others, and as a general process, stereotyping is a unilinear mode of representing them. While they occur in all sorts of discourse, and can draw on various ideological assumptions, stereotypes operate as a means of evaluatively placing, and attempting to fix in place, other people or cultures from a particular and privileged perspective.“*¹⁰²

Stereotype und ihre Zuweisung haben tiefe historische Wurzeln.

Das Wort „Stereotyp“ bekam bereits um 1820 eine metaphorische Konnotation, als es anfang für die „*Idee einer Unveränderlichkeit, einer von monotonen Gleichmäßigkeit und Formalisierung*“¹⁰³ zu stehen. Geprägt wurde die Auseinandersetzung mit – und überhaupt erst der vermeintliche Drang sie zu kreieren – durch die globale wirtschaftliche und soziale Veränderung, die im 19. Jahrhundert breite Auswirkungen auf den gesamten Globus hatte. Elizabeth und Stuart Ewen nennen als Gründe die globale Wirtschaft, den Kolonialismus, das plötzlich extremisierte städtische Leben und das Auftauchen demokratischer und egalitärer Ideen.¹⁰⁴ Sie argumentieren, dass die „*taxonomischen Bestrebungen*“ dieses Jahrhunderts Versuche waren, sich mit der durch die neuen Umstände (v. a. durch den Kolonialismus) veränderte Welt und die Verhältnisse darin anzufreunden und verständlich zu machen.¹⁰⁵

¹⁰¹ Ewen, Elizabeth/Ewen; Stuart: Typen & Stereotypen: Die Geschichte des Vorurteils. New York: Seven Stories Press, 2006, S. 417.

¹⁰² Pickering: Stereotyping, S. 47.

¹⁰³ Ewen/Ewen, Typen und Stereotypen, S. 73 nach Gordon, Rosemary: Stereotype of Imagery and Beliefs as an Ego Defence, Cambridge, 1962, S.3.

¹⁰⁴ Ewen/Ewen, Typen und Stereotypen, S. 16.

¹⁰⁵ Ewen/Ewen, Typen und Stereotypen, S. 86.

Auch Lippmann schrieb in den 20ern Ähnliches als er behauptete, dass die „Komplexität des modernen Daseins und die globalen Verflechtungen der Gesellschaft“ es verhindern „die Welt allein auf der Grundlage ihrer unmittelbaren Erfahrungen zu begreifen“ wodurch Stereotypen „unverzichtbar“ werden würden.¹⁰⁶

Im Gegensatz zum Nationalcharakter gibt es keine Diskussion um die Tatsache, ob es Stereotype gibt und ob man sie treffend formulieren kann oder nicht. Allerdings besteht auch hier der Drang zu erforschen, warum es Stereotype gibt, wie sie sich entwickelt haben und warum es sie immer noch gibt.

Duijker und Frijda, die in den 1960er Jahren ihre psychologische Abhandlung schrieben, argumentieren, dass die Langfristigkeit gewisser Stereotype und ihre ständige Wiederholung beweisen, dass es nicht sture Dummheit sei, sondern „some function (...), some purpose“ dahinter stecken müsse.¹⁰⁷ Diese Funktionen zählen sie an späterer Stelle auch auf: Stereotype machen die Welt kontrollierbarer, denn sie funktionieren als „instruments for maintaining social order.“ Zweitens dienen sie als Rechtfertigung des Status Quo und drittens helfen und leiten sie bei sozialen Interaktionen.¹⁰⁸ Als Erklärung, warum Menschen dem stereotypen Denken verfallen und dieses auch gerne anwenden, bieten die Autoren folgende Thesen als Erklärung: einerseits ist es eine generelle psychologische Veranlagung über die Angehörigen einer anderen Gruppe oder Kultur in einer stereotypen Form zu denken. Dies könnte auf eine angeborene menschliche Tendenz hinweisen, die sich unabhängig von Kultur oder Staatsangehörigkeit entwickelt hat. Andererseits sehen sie es auch möglich, dass diese Veranlagung kulturell geprägt wurde und somit als gelerntes Verhalten einzustufen sei.¹⁰⁹ In beiden Fällen liegt der Ursprung unserer Tendenz, Stereotype zu verwenden um unser Umfeld uns und anderen leichter verständlich zu machen, in der Vergangenheit.

Walter Lippmann erklärt die Funktion von Stereotypen indem er sagt: „(sie) leiten Wahrnehmungs-, Denk- sowie Urteilsprozesse.“¹¹⁰ Sie funktionieren einerseits als Funktionsmechanismen, durch die eine rasche Zuordnung von etwas bereits Bekanntem

¹⁰⁶ Ewen/Ewen, Typen und Stereotypen, S. 73.

¹⁰⁷ Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 3 – Hervorhebung im Original.

¹⁰⁸ Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 125f.

¹⁰⁹ Duijker/Frijda, National Character and National Stereotypes, S. 5.

¹¹⁰ Schweinitz, Jörg: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Berlin: Akademie Verlag, 2006, S. 6.

ermöglicht wird. Andererseits kann man sie auch als „*kognitiv entlastenden* Rasterfliter“ sehen, der den notwendigen selektiven Blick organisiert.¹¹¹

Warum funktionieren Stereotype so gut und halten sich so lange? Stereotype beruhen auf bereits „*funktionierenden Strukturen*“¹¹² und sind somit in unserer Denkweise nicht nur vorhanden, sondern finden auch einen Nährboden, der ihre Logik und Selbstverständlichkeit unterstützt. Diese Strukturen sind ein Repertoire des Konventionellen,¹¹³ wie Jörg Schweinitz es beschreibt. Weiters folgen sie, laut diesem Autor, sieben Bestimmungen, auf die er in *Film und Stereotyp* genauer eingeht. Diese Bestimmungen wären Stabilität, Konformität, Second-Hand-Charakter, Reduktion, affektive Färbung, Schablonenwirkung und Inadäquatheit.¹¹⁴

Stereotype können sich auf unterschiedliche Bereiche des Lebens beziehen, aber unabhängig davon, ob es sich auf das Geschlecht, die Religion oder die Herkunft des Adressaten handelt – sie funktionieren immer gleich. Duijker und Frijda beschreiben den Unterschied von Nationalcharakter und Nationalstereotyp als einen Unterschied von „*observation (and) science*“ bei dem Nationalcharakter zu „*prejudice (and) superstition*“ bei dem Nationalstereotyp.¹¹⁵ So fragwürdig dieses Argument ist, es liefert trotzdem interessante Hinweise. Gerade die Beurteilung eines Nachbarn als einen bestimmten Nationalcharakter hängt von anderen wesentlichen Faktoren ab, als nur dessen (vermeintlicher) Charakter. Vor allem politische Beweggründe spielen bei der Sichtweise eine große Rolle, was vor allem daran erkennbar ist, dass sich der vermeintliche Nationalcharakter abhängig von der politischen Beziehung so schnell verändern kann, dass es für die Besagten unmöglich ist, ihren nationalen Charakter und ihre stereotypen Angewohnheiten im gleichen Zeitraum zu verändern.¹¹⁶ Wie auch schon bei der Behandlung von Nationalcharakter und Identität angesprochen, hängt auch die Ausformulierung eines bestimmten Nationalstereotyps mehr von der Nation ab, die den Stereotyp vermeintlich sieht und bestimmt als von der Nation, die in vermeintlich lebt.

¹¹¹ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 6. Hervorhebung im Original.

¹¹² Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. XII.

¹¹³ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 41.

¹¹⁴ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 5f.

¹¹⁵ Duijker/Frijda, *National Character and National Stereotypes*, S. 2.

¹¹⁶ Duijker/Frijda, *National Character and National Stereotypes*, S. 129f.

Stereotype im Film

Stereotype begleiten das Medium Film fast seit dessen Ursprung, sie wurden in den Anfangsjahren allerdings ausgeklammert, bzw. nicht beachtet. Während in der ersten Hälfte der 20er Jahre der Film noch als neue visuelle Kultur gesehen wurde, die die „lang beklagte Konventionalität und die Abstraktheit der Sprach- und Schriftkultur“¹¹⁷ zu überkommen in der Lage sei, fing man in der zweiten Hälfte an, den Film als ästhetisches Konstrukt wahrzunehmen und dadurch auch als solches zu kritisieren. Stereotype fielen nun negativ auf und wurden als Antipode zu allem Künstlerischen und Individuellen gesehen. Im Gegensatz zum späteren Standpunkt wurde zu dieser Zeit der Grund dieses Mangels allerdings bei den Produktionsverhältnissen gesehen und nicht bei der Erwartungshaltung des Publikums.¹¹⁸ Gerade in Deutschland, wo es eine rege Filmkritik gab, wurde diese stereotype Produktionsweise besprochen und als „Standardisierung“ (Kracauer), „Taylorisierung“ (Willy Haas) und „Konfektionsfilm“ (Arnheim) beschrieben;¹¹⁹ Bezeichnungen, die eindeutig auf den amerikanischen Film verweisen.

Um die 50er Jahre gab es einen Wandel in Verständnis und Interpretation als in Frankreich die Filmologie aufkam, die sich gerade wegen ihrer Konventionalität für Stereotype zu interessieren und sie als wichtige Einheit im Ganzen des Films zu verstehen begann.¹²⁰

Stereotype kommen im Film auf verschiedenen Ebenen vor. Es kann sich um eine Stereotypisierung der Figuren, der Handlungsstrukturierung, der Bild und/oder Klang-Gestaltung oder um die Schauspielführung handeln.¹²¹ Letzterer Punkt war gerade zu der Stummfilmzeit von großer Bedeutung, da durch Charakterdarsteller, die in einem für sie typischen Stil gekleidet waren und ihre Emotionen in einer ihnen bestimmten Weise dargestellt haben, schnell ein gewollter Typ auf die Leinwand gebracht werden konnte, den jeder im Publikum erkennen und richtig interpretieren konnte. Jörg Schweinitz nannten sie

¹¹⁷ Schweinitz, Film und Stereotyp, S. X.

¹¹⁸ Schweinitz, Film und Stereotyp, S. 161.

¹¹⁹ Schweinitz, Film und Stereotyp, S. XI.

¹²⁰ Schweinitz, Film und Stereotyp, S.195. Dieses Buch gibt eine wesentlich ausführlichere Beschreibung der Entwicklung der Beziehung von Film und Stereotypen in Hinsicht auf die unterschiedlichsten kulturwissenschaftlichen Zweige und ist an Interessierte warm zu empfehlen.

¹²¹ Schweinitz, Film und Stereotyp, S. 43.

„gefundene und erprobte Lösungen“¹²², während Ewen und Ewen von einem „Fundus menschlicher Typen“¹²³ im Hollywood der Stummfilmzeit sprechen.

Die richtige Identifizierung, und die dadurch resultierende „richtige“ Reaktion, kann allerdings nur erfolgen, wenn die filmischen Stereotype eng mit denen des alltäglichen Lebens verbunden sind. Diese Nähe zu der Realität des Alltags ist besonders wichtig, wenn die Identifizierung eines Stereotyps über Medien funktionieren soll, denn diese „reflektieren Weltwissen, Vorstellungen, Einstellungen und Erwartungen ihrer Adressaten.“ Durch die Wiedergabe in dem Medium werden diese Typen „narrativ und visuell konkretisiert“¹²⁴ und dadurch haben diese an der Festigung und Verbreitung von Stereotypen großen Anteil.

3.3 Figurenanalyse

3.3.1 Was ist eine Figur? – „Homo Sapiens“ vs. „Homo fictus“¹²⁵

All diese Überlegungen über nationale Charaktere und Stereotype erfahren eine weitere Dimension, wenn man sie über fiktive Wesen in Film oder Theater, Roman oder Hörspiel stellt, die in einer fiktionalen Welt leben. Erzählungen mit einer klassischen Narratologie, die den schon seit Aristoteles aufgestellten Vorgaben in mehr oder weniger starker Weise folgen, und eine Geschichte erzählen wollen, brauchen Handlungsträger – „Figuren“ also –, egal ob es sich dabei um Mensch, Tier, Maschine oder ein gänzlich neu erfundenes Wesen handelt.

E.M. Forster formulierte 1927 den schönen Unterschied zwischen Menschen, die unserer Alltagswelt angehören, dem „Homo Sapiens“, und den Angehörigen einer fiktiven Welt, in deren Welt und Leben wir uns oft verzaubern lassen, die aber trotz aller potentiellen Ähnlichkeit in all ihren Aspekten ganz unterschiedlich zu uns sein können – dem „Homo Fictus“. Für Forster ist der große Unterschied zwischen den beiden Kategorien die „große Betonung bestimmter Lebensbereiche“ im Dasein der fiktionalen Gestalten und die größere Fülle an Einsicht in das Innenleben und persönlicher Information, die man über sie bekommen kann als über seine Mitmenschen.¹²⁶

¹²² Schweinitz, Film und Stereotyp, S. 58.

¹²³ Ewen/Ewen, Typ und Stereotyp, S. 469.

¹²⁴ Schweinitz, Film und Stereotyp, S. 12.

¹²⁵ E. M. Forster, nach Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren, 2008, S. 45.

¹²⁶ Eder, Figur im Film, S. 45.

Figuren übernehmen eine Anzahl von Aufgaben in dem Gefüge einer Erzählung: sie können dem Rezipienten möglichst ähnlich sein (bzw. möglichst viel Identifikationsfläche bieten) und so ein potentes „Was-wäre-wenn“-Gedankenspiel anbieten. Dadurch kann der Rezipient in der Sicherheit der Imagination mit Problemen umgehen und sie, im Idealfall, auf positive Art bewältigen, oder er lernt neue Möglichkeiten der Bewältigung kennen. Andererseits formt der Umgang mit fiktiven Wesen – und auch deren Interaktion untereinander – unsere Menschenbilder und Vorstellungen von Angehörigen bestimmter Kategorien, Gruppen oder Klassen. Sie können unsere Emotionen in Bezug auf ein Individuum oder eine Gruppe formen, verstärken, ändern oder intensivieren. Im Gegensatz dazu können Figuren auch offensichtlich der Realität fern angelegt sein, zur gleichen Zeit aber Wünsche, Vorstellungen und Träume des Rezipienten verkörpern, so dass dieser für die Zeitspanne des Filmes, Theaterstücks, Romanlesens oder Hörspiels sich mit dieser Figur in Gedanken identifizieren und mit eigentlich unmöglichen Fähigkeiten unmögliche Abenteuer bestehen kann.

Eine weitere Aufgabe, die man auf keine Fall vergessen oder unterschätzen darf – vor allem wenn man Unterhaltungsfilme aus der klassischen Hollywood-Zeit untersucht – ist die der Unterhaltung, emotionalen Anregung und der Vermittlung einer Geschichte. Figuren sind Träger der Erzählung, ohne Figuren gäbe es keinen Unterhaltungsfilm, denn sie sind es, die Aktionen begehen, denen Erlebnisse geschehen, die mit ihren Wünschen, Begierden, Ängsten und Problemen die Geschichte vorantreiben und entwickeln.

Der Ursprung des Wortes „Figur“ ist auf das lateinische „figura“ („Gebilde“) zurückzuführen und kann vielseitig verstanden werden. Alle diese Bedeutungen haben aber gemeinsam, dass die auf eine „*wahrnehmbare Form, die sich vom Hintergrund abhebt*“ verweisen und auf die „*menschliche Fähigkeit, etwas zu formen, zu erschaffen und zu gestalten*.“¹²⁷ Richard Dyer formuliert als „*signs of character*“ folgende Aspekte, die eine Filmfigur ausmachen: *audience foreknowledge, name, appearance, objective correlatives, speech of character, speech of others, gesture, action, structure, mise-en-scène*.¹²⁸

Jens Eder spricht in seinem Buch *Die Figur im Film* als entscheidendes Merkmal, das eine Figur ausmacht, die Intentionalität an, die ein fiktives Wesen besitzen muss, um als Figur angesehen werden zu können und stellt als Arbeitsdefinition fest: „*Eine Figur ist ein wieder*

¹²⁷ Eder, *Figur im Film*, S. 12.

¹²⁸ Dyer, Richard: *Stars. With a Supplementary Chapter and Bibliography by Paul McDonald*. London: Palgrave Macmillan, 2009, S. 112-117.

*erkennbares fiktionales Wesen mit einem Innenleben – genauer: mit der Fähigkeit zu mentaler Intentionalität*¹²⁹ und fügt später hinzu, dass sie *„als kulturelle Artefakte durch fiktionale Kommunikation konstruiert und in metafictionaler Kommunikation thematisiert werden.*¹³⁰

Doch der Stellenwert und die Bedeutung fiktiver Wesen in fiktionalen Erzählungen waren nicht immer gleich. Im späteren 18. Jahrhundert fing man an, sich für die Figuren und ihre Entwicklung über die Funktion bei der Plotentwicklung hinaus zu interessieren. Frühe Literaturwissenschaftler, die nebenbei auch oft Lehrende waren, stellten fiktive Wesen als Stoff dar, an denen Rezipienten lernen können und sollten.¹³¹ Diese Funktion wird teilweise auch in die moderne Filmanalyse übernommen, bzw. Figuren unter diesem Gesichtspunkt interpretiert. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war die Anteilnahme, die der Rezipient an einer gewissen Figur nehmen soll, an ihre soziale Stellung gekoppelt¹³² – schon Aristoteles, der in vielen Hinsichten als Urvater gesehen wird, empfahl diese Koppelung von Sozialität und Anteilnahme als er die Figuren für Tragödie und Komödie nach ihrer sozialen Herkunft teilte. Im 20. Jahrhundert folgte dann eine weitere Ausdifferenzierung und Spezialisierung, da auch die Interessensgebiete weiter aufgefächert wurden – die entstehende Filmkritik und Filmtheorie waren nur zwei davon. Jetzt beschäftigte man sich weniger mit der Frage nach der Anleitung zur „perfekten Figur“, sondern mehr mit den Möglichkeiten ihrer genauen und präzisen Beschreibung und Kategorisierung.¹³³

Auch die Auseinandersetzung mit Filmfiguren musste eine ähnliche Entwicklung durchgehen – Richard Dyer referenziert in *Stars* Leo Braudy, der festgestellt hat, dass die Filme der 30er und 40er Jahre, sowohl in Hollywood wie auch auf dem europäischen Kontinent, die Figurenentwicklung, bzw. die Konzentration darauf, der Entwicklung des Plots untergeordnet haben und Filme sich erst seit den 1960er Jahren mehr auf Figuren konzentriert haben.¹³⁴

Es wurden bereits einige der Aufgaben angesprochen, die Figuren innerhalb einer Erzählung übernehmen können. Neben diesen unterhaltenden, erzieherischen oder

¹²⁹ Eder, *Figur im Film*, S. 64.

¹³⁰ Eder, *Figur im Film*, S. 77.

¹³¹ Eder, *Figur im Film*, S. 43f.

¹³² Eder, *Figur im Film*, S. 43.

¹³³ Eder, *Figur im Film*, S. 45.

¹³⁴ Dyer, *Stars*, S. 92.

eskapistischen Aufgaben haben sie auch eine weitere Funktion innerhalb des Gebildes der Geschichte. Die *Possible Worlds Theory* wurde bisher hauptsächlich auf literarische Figuren und Welten angewandt, bietet aber auch für die Filmanalyse, das Interpretieren von Filmfiguren und deren Stand in ihrer fiktionalen Welt interessante Möglichkeiten. Andrea Laurent beschreibt die Possible World Theory als „*used as a point of departure in logic, philosophical inquiry, and the deconstruction or analysis of fiction.*“¹³⁵

Marie-Laure Ryan beschreibt zwei Komponenten dieser Theorie:

*„the metaphor of “world“ to describe the semantic domain projected by the text; and the concept of modality to describe and classify the various ways of existing of the objects, states, and events that make up the semantic domain.“*¹³⁶

Für die Untersuchung von Filmen, die im Zeitraum des andauernden Zweiten Weltkrieges entwickelt und entstanden sind, und gleichzeitig diesen Zeitraum in ihrer fiktiven Handlung verarbeiten, bietet dieser Gedanke von einer „possible world“ einen interessanten Gedankenansatz. Während sich der Rezipient mit dem Film auseinandersetzt, nimmt er die erschaffene Welt wahr und damit auch die potentiellen fiktiven Möglichkeiten, die es in dieser Welt gibt. „*As a traveller to this system, the reader [or viewer] of fiction discovers not only a new actual world, but a variety of APWs [alternative possible worlds] revolving around it.*“¹³⁷ Wenige Filme gehen wirklich den Weg, auf eine alternative mögliche Welt einzugehen.¹³⁸ Die These, dass Filme eine mögliche Welt schaffen, in der alltägliche Erlebnisse oder Geschehen zwar widergespiegelt und bearbeitet wiedergegeben werden können, ohne aber an die Realität gebunden zu sein, gibt einem Film aber die Möglichkeit eine alternative Herangehensweise oder einen solchen Ausgang zu simulieren.

Alle Überlegungen zu den Funktionen, der Entstehung, der Aspekte und den potentiellen Möglichkeiten von Figuren können nur dann die reine Theorie überkommen, wenn man die Rezipienten und deren Rezeption dieser Figuren mitbedenkt.

Als Voraussetzung zur Entstehung von Figuren müssen mehrere Faktoren zusammenspielen. Es müssen Produzenten und Rezipienten mit Figurenvorstellungen

¹³⁵ Laurent, Andrea: „Possible Worlds. Possible Worlds Theory and Film.“ In: Lerm Hayes, Christa-Maria: thought lines. An Anthology of Research. Ausgabe 6. Faculty of Visual Culture. National College of Art and Design. Dublin, 2002. <http://www.ncad.ie/faculties/visualculture/research/thoughtlines/alaurent.pdf>, S. 2.

¹³⁶ Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: Bloomington & Indianapolis Press, 1991, S. 3.

¹³⁷ Ryan, *Possible Worlds*, S. 22.

¹³⁸ Quentin Tarentinos *INGLORIOUS BASTERDS* (2009) könnte z.B. unter diesem Gesichtspunkt gesehen werden.

vorhanden sein, ebenso wie ein Text mit Darstellungen eben dieser. Der Text muss in sich einen „*Handlungskontext der fiktionalen Kommunikation*“ und „*kollektive mentale Dispositionen und kommunikative Regeln*“ besitzen.¹³⁹ Dies bedeutet nichts anderes, als dass der Text/Film eine Handlung haben muss, die in dem kulturellen Kreis der Rezipienten mit dem allgemeinen Wissen um Kultur, Erzählungsformen und kollektivem Bewusstsein verstanden wird.

Die Figurenrezeption beginnt bei der Reaktion auf eine dargestellte Figur: der Zuschauer nimmt die Figurendarstellung wahr und rekonstruiert aus diesen Informationen eine Figurenvorstellung. Diese Figureninformationen sind einerseits die äußeren und inneren Reiz-Repräsentationen der Figurendarstellung und andererseits auch die Gestaltungsweise des Filmes, mit seiner audio-visuellen Ebene und indirekten Bedeutungen und Realitätsbezügen.¹⁴⁰

Jens Eder formuliert die mentalen Erlebnisse bei der Figurenrezeption in drei Schritten: im perzeptuellen Prozess wird die Figur „selbst“ wahrgenommen, durch folgende höhere kognitive Prozesse entsteht eine Vorstellung von ihr und der letzte, affektive, Prozess führt dazu, dass Gefühle für sie entwickelt werden.¹⁴¹

Man geht davon aus, dass man fiktive Wesen mit den gleichen Ressourcen interpretieren und kategorisieren kann, wie man im alltäglichen Leben verwendet, um seine Mitmenschen zu verstehen. Diese Annahme gilt bis zu einem gewissen Grad für die meisten fiktiven Figuren, die möglichst nahe am menschlichen Vorbild modelliert sind, um für Realismus und Identifikationsmöglichkeit zu sorgen. Es gibt jedoch einige wesentliche Unterschiede in der Interaktion mit realen und fiktiven Personen. Einerseits birgt der Medientext selbst ein großes Potential, die Wahrnehmung und die Präsentation der fiktiven Figur zu steuern und zu beeinflussen.¹⁴² Andererseits ist sich der Rezipient immer der unterschiedlichen Rezeptionssituation bewusst. Egal ob man im verdunkelten Kinosaal, im freien Autokino oder im eigenen Zuhause am Fernseher einen Film sieht, die Rezeption des Filmes reflektiert nie das Begegnen einer realen Person im alltäglichen Leben. Hinzu kommt, dass die Figurenrezeption eine einseitige ist – im Gegensatz zum realen Leben kann man nur das „Gegenüber“ wahrnehmen, von diesem aber nicht wahrgenommen werden und auch nicht mit

¹³⁹ Eder, *Figur im Film*, S. 69.

¹⁴⁰ Eder, *Figur im Film*, S. 359.

¹⁴¹ Eder, *Figur im Film*, S. 82.

¹⁴² Eder, *Figur im Film*, S. 93.

ihm interagieren. Eder zählt neben dem Faktoren Bewusstsein der Situation und der Fiktion auch folgende Unterschiede der medialen und realen Wahrnehmung auf: Spezifik audiovisueller Darstellungsformen, Abweichungen fiktiver Welten und Wesen von der Realität, pragmatische Regeln der Kommunikation, Suche nach Sinn und Zielen in der Kommunikation, Perspektivierung und Vermitteltheit durch Erzählinstanzen, narrations- oder medienspezifische Wissensbestände, Wissen über Filmemacher und Produktionsbedingungen, intertextuelles Wissen über Figurentypen, Genres und einzelne populäre Figuren, und Wissen über Darstellungsmittel und Produktionsverfahren.¹⁴³

3.3.2 Interpretationsansätze für die Analyse in Kapitel 4

Neben den großen Überfragen – was ist die Figur? wofür steht sie? warum ist sie so? und mit welchen Mitteln wird sie so dargestellt? – gibt es noch andere Fragen an die Figur, die Weise, wie sie gemacht ist und wie ein Rezipient auf sie reagieren kann.

Identifikation und Anteilnahme sind hierbei die Aspekte, die nicht nur auch im nicht-akademischen Denken bekannt sind und eine Rolle spielen, sondern auch eine praktische Einstiegshilfe in die Figur bieten. Um von einer Identifikation mit einer Figur sprechen zu können, ist allerdings keine vollständige erwartet, wie Eder hinweist, sondern sie ist immer nur *„hinsichtsrelativ und meist nur partiell.“*¹⁴⁴ Das bedeutet, dass einerseits keine Verschmelzung der Existenz des fiktiven Wesens und der des realen Menschen erwünscht oder simuliert wird, und dass andererseits sich Zuschauer mit der Figur identifizieren können, wenn sie sich mindestens in einer relevanten Hinsicht vorstellen (können), sich in der Situation des fiktiven Wesens zu befinden oder dessen Eigenschaften zu haben.¹⁴⁵ Empathieempfinden hingegen bedeutet eine Perspektivenübertragung in emotionaler Hinsicht, wenn der Rezipient also die gleichen Gefühle wie die Figur im Film empfindet, wie z.B. Begierde bei einer schönen Frau oder Erschrecken bei einem Monster.

Die Anteilnahme – die wie die Identifikation im Alltagssprachlichen Umfeld am häufigsten bei der Diskussion um Filmfiguren verwendet wird – wird von Eder folgend definiert: *„Damit sind sämtliche Zuschauererlebnisse gemeint, die das Erfassen fiktiver Wesen begleiten, etwa*

¹⁴³ Eder, *Figur im Film*, S. 221-226.

¹⁴⁴ Eder, *Figur im Film*, S. 600.

¹⁴⁵ Eder, *Figur im Film*, S. 600.

*Bewertungen, Fantasien, Wünsche, Gefühle, Einstellungen und wahrgenommene Selbstbezüge.*¹⁴⁶

Die emotionale Wirkungsform, die eine Figur auf ihr Publikum hat, hängt von der Weise ab, wie sie konstruiert wurde, und zu welchem Grund sie erschaffen wurde. Aufbauend auf Eders „Uhr der Figur“ lassen sich unterschiedliche Wirkungen zuordnen: während dem fiktiven Wesen Sympathie und Empathie erwiesen werden, stimuliert eine Figur als Symbol den Bezug zur eigenen Identität und die Abschätzung thematischer Aussagen. Als Symptom dient sie der Bewertung von gezeigten oder angedeuteten Wirkungen und Kontexten. Als Artefakt schlussendlich bringt die den Zuseher dazu, sich ein Bild über ihre Ästhetik zu bilden.¹⁴⁷

Alle drei Aspekte – Identifikation, Empathie und Anteilnahme – sind wichtige und interessante Elemente bei der Auseinandersetzung mit den Filmen, die im folgenden Kapitel bearbeitet werden.

Es gibt allerdings Elemente, die die Konstruktion, die Rezeption und die Interpretation von Figuren erschweren oder beeinflussen. Richard Dyer zählt diese in *Stars* als folgende auf: Zum einen findet eine gewisse „*inference*“ – also Folgerung – statt, wobei der Zuseher den Charakter der Figur über die gegebenen Informationen selbst weiterbaut und somit zu Schlussfolgerungen kommen kann, die nur in seiner eigenen Vorstellung existieren, aber nicht von den Filmemachern vorgegeben wurden. Weiters deutet er darauf hin, dass man – vor allem bei älteren Filmen oder solchen aus anderen Kulturkreisen – die kulturellen und historischen Aspekte zu beachten habe. In der Auseinandersetzung mit den Filmen im 4. Kapitel muss man immer mit bedenken, dass sie, bis auf eine Ausnahme, während des zweiten Weltkrieges entstanden sind und diesen auch in ihren Plot einbezogen haben. Sie können nicht verweigern, dass sie die Sicht der alliierten Kräfte angenommen haben – Filme der gleichen Jahre aus Deutschland, Italien oder Japan hätten logischerweise eine andere Ansicht und andere Aussagen über gewisse Länder und deren Einwohner.

Dyer weist allerdings auch auf andere, filmspezifischere, Mittel hin, wie die Aufmerksamkeit und das Verständnis des Zuschauers zu lenken ist. Durch Mittel wie das Voice Over oder die Praktik, durch Close-Ups des Schauspielers das Innenleben der Figur hervor zu heben, wird das Publikum noch näher zu der Figur und somit in deren Leben

¹⁴⁶ Eder, *Figur im Film*, S. 561.

¹⁴⁷ Eder, *Figur im Film*, S. 149.

hineingezogen. Ebenso wirkt auch das bewusste Platzieren der Figur in ihrem Umfeld, denn wo und wie sie positioniert wird kann viel über ihre Stimmung, ihre Gefühle oder ihre Position in einem bestimmten – sozialen oder kulturellen – Umfeld aussagen.¹⁴⁸

Für die Interpretation kann man auch eine Methode zur Hand nehmen, die auch für Drehbuchautoren praktisch ist. Jens Eder stellt in *Die Figur im Film* zwei der vielen Versionen vor, wie Charaktere auf ihre Funktion hin eingeteilt, geordnet und bestimmt werden können. An dieser Stelle sollen die beiden kurz zusammengefasst vorgestellt werden, während im Kapitel 4 anhand von den Filmen FOREIGN CORRESPONDENT und SAHARA gezeigt wird, wie diese Zuordnung funktioniert und was die bestimmten Figuren ausmacht, um sie so einordnen zu können.

Die erste Möglichkeit stammt von der Drehbuch-Software Dramatica, wird *Story Mind* genannt und wird von Eder folgend vorgestellt:

„Der Protagonist will das Ziel der Geschichte erreichen, ihr Problem lösen. Dazu muss er über das Ziel nachdenken und physisch erstreben. Er kann auch andere dazu bringen, beides zu tun. (...) Der Antagonist (...) stellt Gegenüberlegungen an, um den Protagonisten vom Erreichen des Ziels abzuhalten. Er repräsentiert das Problem der Geschichte und lässt Prozesse des Überdenkens der Versuche aus, das Ziel zu erreichen. Der Wächter (Guardian) unterstützt den Protagonisten beim Erreichen des Ziels, setzt einen moralischen Standard und wirkt auf das Gewissen anderer Figuren ein. (...) Der Contagonist behindert die Problemlösung und versucht den Protagonisten vom rechten Weg abzubringen. Während der Antagonist sein zentraler Hauptgegner oder Drahtzieher ist, ist der Contagonist vor allem ein Verführer oder Zwischengegner (...). Die Vernunft-Rolle (Reason) repräsentiert die logische Perspektive auf das Problem und verfügt über physische wie emotionale Kontrolle. (...) Die Emotions-Rolle (Emotion) repräsentiert die Perspektive des Gefühls und ist im physischen Verhalten unkontrolliert (...) Der Sidekick steht für das Vertrauen in die Problemlösung und den Protagonisten und unterstützt den Lösungsprozess (...) Der Skeptiker (Skeptic) steht der Problemlösung mit Zweifel und Unglauben gegenüber und behindert sie dadurch. (...) Neben den Handlungsrollen gibt es noch den Impact Character, die „Einflussfigur“, mit der Aufgabe, den Protagonisten dazu zu zwingen, sich den Problemen zu stellen. Oft handelt es sich dabei um den „Contagonisten“ oder den „Wächter“ – der Druck, der auf den Handelnden in Richtung Problemlösung ausgeübt wird, kann von der eigenen Seite kommen, aber auch von der Gegenseite.“¹⁴⁹

Als zweite Möglichkeit beschäftigt sich Eder mit Christopher Voglers Herangehensweise, der argumentiert, dass Standard-Filme in ihrem Aufbau der antiken Heldenreise ähneln und

¹⁴⁸ vgl. Dyer, Stars, S. 118-121.

¹⁴⁹ Eder, Figur im Film, S. 488f. Hervorhebungen im Original.

somit auch in Bezug auf ihr *dramatis personae* vergleichbar sind. Dementsprechend klingen seine Bezeichnungen fabelhafter als die von Story Mind, doch sind auch sie in der Analyse sehr brauchbar.

Voglers sieben Figuren der Heldenreise sind folgende:

„Der Held verfolgt ein Ziel, macht dafür eine „Reise in eine fremde Welt“ und dient dem Zuschauer als Identifikationsfigur. Seinen Widersacher, den Antagonisten, nennt Vogler Schatten. Der Mentor hilft dem Helden, indem er ihm etwas lehrt. Der Schwellenwächter hält den Helden auf, unterzieht ihn einem Test, einer Prüfung. Der Bote macht dem Helden die Notwendigkeit der Veränderung deutlich, verstärkt die Motivation. Der Gestaltenwechsler bringt Zweifel und Spannung in die Geschichte und repräsentiert oft ein Bild vom anderen Geschlecht (...). Der Trickster hellt die Geschichte auf, bringt Komik hinein und fungiert als Katalysator, der Handlungen auslöst.“¹⁵⁰

Natürlich ist nicht jeder Film gleich aufgebaut und nicht alle dieser dramaturgisch wertvollen Figuren müssen unbedingt in jedem Film vorkommen, um diesen erfolgreich oder verständlich zu machen. Die Grenzen zwischen den Aufgabegebieten der verschiedenen Charaktere sind verwischbar, manche sind komplexer aufgeteilt, andere zusammengezogen, wieder andere sind auf das Wesentliche reduziert. Außerdem gibt es neben diesen häufig vorkommenden Figur-Stereotypen noch weitere Aspekte, die von einer Figur übernommen und repräsentiert werden können. Da gibt es zum Beispiel Kontrastfiguren – die, wie der Name schon sagt, als Kontrast innerhalb des selben Konflikts wirken – oder Figuren, die entweder als Sprachrohr, als Schauobjekt oder als Spiegel-Charakter fungieren. Als Sprachrohr versteht man eine Figur, deren Aufgabe es ist, die Botschaft des Filmes zu formulieren und somit dem Publikum zu präsentieren. Das Schauobjekt befriedigt die Schaulust der Rezipienten und bietet somit auch oft eine Emotionalisierung, während ein Spiegel-Charakter die Aufgabe hat, bestimmte Eigenschaften des Helden zu spiegeln.¹⁵¹

Die in diesem Kapitel angesprochenen Aspekte, die sich mit Stereotypen, Nationalität und Identität sowie Figurenrezeption, -interpretation und -analyse beschäftigt haben, sollen als Grundlage dazu dienen, im folgenden Kapitel sechs Hollywoodfilme der später 30er und 40er Jahre auf ihre Figuren zu analysieren. Wie sich zeigen wird, ähneln sie sich in einigen Aspekten, was einerseits das Kriterium ihrer Auswahl war, andererseits allerdings die Analyse und ihr Ergebnis in eine bestimmte Richtung schickt. Fünf der sechs Filme sind mehr

¹⁵⁰ Eder, *Figur im Film*, S. 490f. Hervorhebungen im Original.

¹⁵¹ s. Eder, *Figur im Film*, S. 483 und 495.

oder weniger spezifisch Kriegsfilme (die Ausnahme ist A YANK AT OXFORD, der bereits 1938 gedreht wurde) und wurden auch während des zweiten Weltkriegs produziert. Aufgrund dieser Ursache treten zum Beispiel die Frauenrollen weiter in den Hintergrund, als es in anderen zeitgenössischen Filmen der Fall ist – in einem Film kommt sogar keine einzige weibliche Person vor (SAHARA). Sie zeigen dafür andere Aspekte, auf die sich die Analysen konzentrieren werden: die zwei Interessensgebiete sind einerseits die Beziehungen zwischen den amerikanischen und britischen Hauptfiguren. Außerdem soll das Bild, dass von den Vereinigten Staaten und dem Vereinigte Königreich gezeichnet wurde, ebenso wie das dadurch gegebene Propagandamaterial, untersucht werden.

4 Die Filme und ihre Analysen

„I'd never thought you were American. You don't speak like one.“¹⁵²

4.1 „Yank“-Filme

„It's funny about England and the way Americans feel about you. It's sort of like being related in a way. You know the way you feel about relatives. They do a lot of things that irritate you, but when it comes down to it, you are related. You have the same ideas, speak the same language, and have the same plans for the future.“
(Dwight, der „Yank“ in ONE NIGHT IN LISBON)

„Yanks“ in England von 1938-1942

Der „Yank“-Film wird von Glancy als eine Unterordnung des „britischen“ Films gesehen, die auf einen gewissen Zeitraum und einen bestimmten Handlungsstrang beschränkt wird. Das Genre war nur für eine relativ kurze Zeit populär (von 1938 bis ca.1942), aber die große Anzahl der in dieser Art produzierten Filme zeigt, wie gut sie bei dem Publikum ankamen.

¹⁵² THE WHITE CLIFFS OF DOVER. Regie: Clarence Brown. Drehbuch: Claudine West, Jan Lustig, George Froeschel. Basierend auf dem Gedicht „The White Cliffs“ von Alice Duer Miller. USA: MGM, 1944. Fassung: Film im British Film Institute, London.

Glancy versteht darunter jene Filme, in denen ein amerikanischer Staatsbürger nach England kommt und sich dort zunächst nicht zurechtfindet. Er fühlt die kulturellen und sozialen Unterschiede zwischen den Vereinigten Staaten und dem Vereinigten Königreich und wird sich bewusst, wie unterschiedlich Amerikaner und Briten sind. Im Laufe der Handlung versteht er allerdings immer mehr die Bewohner seines Gastlandes und nimmt schließlich deren positive Aspekte an, was zu einer homogenen Verschmelzung der beiden Nationalitäten führt.

Hamilton Fyfe argumentierte in *The Illusion of National Character*: „All people, when they are exposed to the same influences, react in much the same way. They are shaped by their surroundings.“¹⁵³ Dies trifft auf die „Yanks“ zu, die während ihres Aufenthalts in Großbritannien nicht nur eine moralische Entwicklung durchlaufen müssen, sondern auch lernen, nicht mehr als Einzelkämpfer zu agieren, sondern sich wie die Briten dem Teamgeist unterzuordnen. Dadurch, dass sie im Verlauf der Handlung mit den selben Problemen und Gegebenheiten konfrontiert werden wie ihre britischen Mitstreiter, lernen sie, ähnlich wie diese zu reagieren. Sie nähern sich also der Vorstellung vom britischen Nationalcharakter an und übernehmen diesen – wie von Fyfe beschrieben – schlussendlich.¹⁵⁴

Einer der Erfolgsaspekte dieses Schemas war, dass sie so konzipiert wurden, um sowohl das amerikanische, wie auch das britische Publikum anzusprechen. Zwar wurde Großbritannien sowie die Briten durch eine amerikanische Perspektive beobachtet, doch allein die Tatsache, dass eine solche freundliche Repräsentation stattfindet, war ein Grund, der das britische Publikum ins Kino lockte. Viele dieser „Yank“-Filme zählten zu den beliebtesten Filmen der jeweiligen Entstehungsjahre sowohl in Amerika, wie auch in England.¹⁵⁵

Auffallend sind zwei Aspekte, die diese Untergattung der „britischen“ Filme ausmachen. Einerseits ist es die bereits angesprochene amerikanische Perspektive, durch die England, seine Einwohner und deren Lebensgewohnheiten gefiltert werden und andererseits die Tatsache, dass auch eine gewisse Art von Selbstkritik gezeigt wurde. Kernpunkt jedes „Yank“-Filmes ist nämlich die Läuterung oder persönliche Entwicklung des „Yanks“: „*The*

¹⁵³ Fyfe, *Illusion*, S. 53.

¹⁵⁴ Dwight Houston in *ONE NIGHT IN LISBON* ist hierbei eine Ausnahme, wird an gegebener Stelle aber weiters besprochen.

¹⁵⁵ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 26.

*self-centred 'Yank' matures by complementing his American individualism with the British values of fairness and team spirit.*¹⁵⁶

Diese persönliche Entwicklung entsteht auch dadurch, dass sich der „Yank“ an einem britischen Gegenüber messen muss und dadurch auf seine „Fehler“ hingewiesen und erst nachdem er die britischen Qualitäten angenommen hat belohnt wird. Diese Belohnung besteht aus der Anerkennung seiner peer group und/oder der Akzeptanz des von ihm umworbenen Mädchens. Als Gegenpart kann entweder ein Verwandter des Mädchens gezeigt werden (ihr Vater oder ihr Bruder) oder ein anderer Verehrer, der meistens auch beruflich mit dem „Yank“ zu tun hat. In welcher Rolle auch immer, der britische Gegenpart ist immer eine Autoritätsfigur und dem „Yank“ sowohl beruflich, wie auch charakterlich überlegen.¹⁵⁷

Zu beachten ist die Zeitspanne, in der diese Art von Filmen produziert wurden: sie erstreckt sich von der Zeit der Neutralität bis in die ersten Kriegsmonate der Vereinigten Staaten. Hieran kann man klar den latenten Propaganda-Effekt erkennen, mit dem die Filmemacher die Neutralität und die isolationistischen Bewegungen untergraben wollten. Die „Yank“-Filme nehmen eine klare Position ein: sie unterstützen Großbritannien in seinem Kampf und plädieren für Amerikas offizielle Unterstützung. Dies wird in jedem Film auf kleinerer Ebene vorgelebt. Der „Yank“ versteht im Laufe der Geschichte die Motivationen, die die britischen Charaktere bewegen und versteht mit der Zeit auch ihre Verbundenheit. *„He shares with them a common history, heritage, language and political ideology, and that is enough to convince him that he must fight for Britain.*“¹⁵⁸

Neben dieser propagandistischen Verbrüderung zeichnet ein wesentlicher Unterschied die „Yank“-Filme von den zeitgenössischen Hollywood-Filmen aus. An Stelle des dort bekannten und beliebten Einzelkämpfers, der ähnlich eines einsamen Cowboys sein Ziel allein verfolgt und erreicht, müssen die „Yanks“ lernen als Teamplayer zu funktionieren. *„In World War II the showoff, the loner, and the outlaw accept military discipline, repress personal desires, and sign on for choral contribution in the service of the nation,*“¹⁵⁹ definiert Doherty mit Bezug auf Basinger. Diese Entwicklung trifft auch auf die „Yanks“ zu, die nicht tatsächlich in militärische Angelegenheiten einbezogen werden – sie unterwerfen sich in einem anderen Sinn der Gemeinschaft oder dem *war effort*.

¹⁵⁶ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 112.

¹⁵⁷ Vgl. Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 113.

¹⁵⁸ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 111.

¹⁵⁹ Doherty, *Projections of War*, S. 104.

Diese wichtige Änderung wirkt sich sehr stark auf viele Aspekte des Filmes aus: auf Dramaturgie, Erzählform, Figurenkonstellation und Aussage, wie auch auf die Erwartungshaltung des Publikums. Eine bedeutende Veränderung auf der dramaturgischen Seite ist generell bei Filmen der Kriegszeit erkennbar und betrifft die klassischen Erzählstränge (einerseits der nach der Zielverfolgung orientierte Protagonist und andererseits das Entstehen einer heterosexuellen Beziehung). Der eigenständige Protagonist muss lernen, sich dem Allgemeinwohl zu beugen und der romantischen Seite wird weniger Aufmerksamkeit gewidmet, beizeiten fällt sie vollends weg.¹⁶⁰

Diese Darstellung von „typischen“ amerikanischen und britischen Charaktereigenschaften – man kann sie vorsichtig als filmtypische Nationalcharaktere definieren – boten nicht nur Möglichkeit für Drama, Spannung und Humor, sondern auch Anstoß für Missfallen. Das OWI sah in eben dieser Darstellung das Potential, den zarten angloamerikanischen Beziehungen mehr Schaden als Hilfe zu bringen. Es befürchtete, dass sich das Publikum, das für den Großteil des Filmes die Differenzen der beiden Ländern sieht, sich mehr an eben diese erinnere als an die in der abschließenden Grundaussage im letzten Teil des Filmes vorkommende Verbrüderung.¹⁶¹ Dieser Vorbehalt konnte sich aber nicht durchsetzen und tat weder dem Interesse des Publikums, noch dem Enthusiasmus der Filmemacher Schaden.

Pearl Harbor und danach

Nach dem Eintritt der Vereinigten Staaten in das Kriegsgeschehen, nahmen die „Yank“-Filme ab, aber bis dahin und auch danach wurden sie in vielen Varianten produziert, wie Glancy hinweist:

„One Night in Lisbon follows the standard storyline (set in London) throughout the first half of the film, before the Yank becomes embroiled in a spy plot that leads him to Lisbon. International Lady (1941) centers on the competitive relationship of a FBI investigator (George Brent) and a Scotland Yard detective (Basil Rathbone) as they pursue the same spy ring and the same woman (Ilona Massey). Warner Bros.’ Captains of the Clouds (1942) starring James Cagney as a Canadian training for the RAF. Warner Bros.’ British production company produced the low-budget Flying Fortress (1942), another film centred on a Canadian (Richard Greene) in the RAF. Republic Studios released one of the more original variations in Thumbs Up (1943). This low-budget film follows a nightclub singer (Brenda Joyce) who begins working in a British munitions factory as a publicity stunt but then decides to stay on and work

¹⁶⁰ Doherty, *Projections of War*, S. 204.

¹⁶¹ Vgl. Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 128.

for the higher cause. In MGM's The White Cliffs of Dover (1944) an American woman (Irene Dunne) marries into an aristocratic British family and comes to terms with their odd customs and reserved manners. And the final variation on the theme emerged late in the war from British studios. Johnny in the Clouds/The Way to the Stars (1945) and A Yank in London /I Live in Gosvenor Square (1945) were produced at a time when 1,750,000 paid American soldiers were, as the British described them, „over-paid, over-fed, over-sexed and over here.“¹⁶²

Genau genommen, ist der „Yank“-Film noch immer nicht vollkommen von der Kinoleinwand verschwunden, wie zum Beispiel WILD CHILD (US: Universal Studios, 2008) zeigt. Die Geschichte handelt von einem verwöhnten amerikanischen Mädchen, das an eine britische Privatschule geschickt wird. Anfangs rebellierte sie und versucht alles, um von der Schule verwiesen zu werden, doch durch eine Mischung aus einer wachsenden Einbeziehung in den Schulsport, einen britischen Jungen und der Tatsache, dass ihre verstorbene Mutter ebenfalls dort Schülerin war, lässt sie ihre eingebildeten Wesenszüge vergessen und ihr neues englisches Umfeld lieb gewinnen – eine Story, die eindeutig den Forderungen eines 40er-Jahre „Yank“-Films entspricht und, wie gleich gezeigt wird, A YANK AT OXFORD erstaunlich ähnlich ist.

„You wouldn't understand it, but a degree from Oxford means more to me than the extreme pleasure of knocking you down.“

A YANK AT OXFORD (US/UK, 1938, Jack Conway)¹⁶³

Der Amerikaner Lee Sheridan (Robert Taylor) wird als junger talentierter Sportler eingeführt, der aufgrund seiner sportlichen Errungenschaften ein Stipendium am Cardinal's College an der Oxford University gewonnen hat. Er freut sich darüber, stimmt aber erst zu, nachdem sein loyaler und liebevoller Vater ihn dazu drängt. Bereits im Zug, der ihn nach Oxford bringen soll, trifft Lee auf die Personen, die sein kommendes Jahr maßgeblich beeinflussen sollen: er trifft nicht nur auf einer Dreiergruppe zukünftiger Kommilitonen,

¹⁶² Glany, Hollywood Loved Britain, S. 127.

¹⁶³ Alle direkten Zitate stammen aus A YANK AT OXFORD. Regie: Jack Conway. Drehbuch: Malcolm Stuart Boylan, Walter Ferris, George Oppenheimer, etc. UK: MGM British Studios, 1938. Fassung: Film im National Archive des British Film Institute, London.

angeführt von Paul Beaumont (Griffith Jones), sondern auch auf dessen Schwester, die wunderschöne Molly (Maureen O'Sullivan). Die jungen Briten spielen ihm einen Streich und schicken ihn viel zu früh aus dem Zug, was bedeutet, dass Lee sich für die restlichen Meilen eine Mitfahrgelegenheit erbetteln muss. Endlich angekommen, wird er allerdings von der gesamten Studentenschaft empfangen, die ihn auf die Schultern heben und hochleben lassen. Der Dekan kommt und führt ihn durch ein „Willkommensritual“ ein, das Lee anfangs peinlich ist, er aber bald als Studentenstreich durchschaut. Er konfrontiert den falschen Dekan und verfolgt diesen, als er flüchtet. Schließlich holt er ihn vermeintlich ein und gibt ihm einen Tritt in den Allerwertesten, hat den verkleideten Studenten allerdings mit dem echten Dekan verwechselt. Nach diesem unglücklichen Anfang bereitet das Unileben auch weiterhin Tücken für Lee, der von seinen englischen Mitstudenten nicht akzeptiert wird und wie vor einer Wand steht. Auch Molly lässt ihn abblitzen und Lee beschließt, wieder abzureisen, doch er wird von seinem freundlichen Bediensteten Scatters (Edward Rigby), der ihm von Oxfords stolzer Geschichte vorschwärmt, zum Bleiben überredet. Er lebt sich langsam ein, wird allerdings von Pauls Gruppe immer wieder herausgefordert – Herausforderungen, die er gerne annimmt und durch seine sportlichen Fähigkeiten gewinnt. Auf die Ausgeschlossenheit reagiert er allerdings mit Überheblichkeit und Arroganz, was bei den Team- und Sportlichkeit-liebenden Briten gar nicht gut ankommt. In der Stadt trifft er auf Elsa (Vivien Leigh), die junge Frau des örtlichen Buchhändlers, die Studenten schöne Augen macht. Eine Zeitlang trifft sich Lee sowohl mit Molly wie auch mit Elsa, die schließlich eine heimliche Affäre mit Paul beginnt. Durch sein unsportliches Verhalten und der Tatsache, dass er sich weiterhin mit Elsa trifft, wird Paul zu Lees erbittertsten Feind, der, da er die gesamte Studentenschaft hinter sich hat, Lee zum Einzelgänger macht. Bevor er zu weit gehen kann, beruhigt sich Paul allerdings, da ihm seine Ausbildung in Oxford wichtiger ist als der Streit mit Lee, was diesem wiederum endlich eine Angriffsgrundlage bietet. Die beiden Kontrahenten treten gemeinsam bei einem Bootsrennen an und ihr Team ist erfolgreich. Paul gesteht Lee sportliches Können zu, weist aber Lees Freundschaftsangebot ab. Elsa wird von ihrem Ehemann fast in Pauls Zimmer erwischt, doch Lee hilft ihr bei der Flucht und wird nun seinerseits mit ihr im Zimmer entdeckt. Daraufhin wird Lee von der Schule verwiesen, da er Pauls und Elsas Affäre nicht verrät. Mit der Hilfe seines Vaters, der extra für das bevorstehende berühmte Bootsrennen aus Amerika angereist ist, löst sich die verwickelte Geschichte auf: Elsa gibt vor, eine Affäre mit einem anderen Studenten gehabt zu haben, der

seit Anfang des Films ständig versucht hat, hinausgeworfen zu werden, Paul bietet Lee die Freundschaft an, und ihr Team gewinnt das jährliche Bump Race gegen Cambridge.

Der Austauschstudent

Lee entspricht total der Beschreibung des „Yanks“. Er ist von sich selbst überzeugt, wenn auch nicht unfreundlich oder arrogant den anderen gegenüber, ist er so in seiner Eigenwilligkeit und Unabhängigkeit verhangen, dass er sich schnell Feinde aus den Briten macht, für die Sportlichkeit und Teamfähigkeit das Wichtigste sind. *Time* beschrieb Taylors Figur als „*a thoroughly unlikeable, great I Am, un pleasantly athletic representative of a U. S. university called Lakeside*“, wodurch ein treffendes Bild von Lee Sheridan gemalt wurde. Weiters wird eben diese Charakterisierung Lees beanstandet: „*a sophomoric schooldays picture that (...) will certainly not please U. S. adults.*“¹⁶⁴ Diese Voraussage, am Anfang der Entstehung des „Yank“-Films getroffen, traf zwar nicht ein, dient aber als Bestätigung der Befürchtungen des OWI, dass Filme, die anglo-amerikanische Differenzen aufzeigen, zu Unwohlsein beim Publikum führen könnten.

Die erste Szene des Filmes etabliert Lee Sheridan bereits in seiner selbstbewusst-egoistischen Haltung: Man sieht ihn am Telefon, im Hintergrund kann man eine Laufbahn erkennen. Lee telefoniert mit seinem Vater, obwohl er am unmittelbar bevorstehenden Rennen teilnehmen soll. Er lässt sich davon aber nicht aus der Ruhe bringen, er sagt zu seinem Vater: „*I'll be back in about 46 seconds*“, was seinen alten Rekord gebrochen hätte und gewinnt unter Jubel das Rennen, auch wenn er um eine Sekunde den Rekord nicht bricht.

Bei seiner Ankunft ist er von der Landschaft und den – wenn auch etwas eigenartigen – Briten angetan und ist freudig erregt. Sein Enthusiasmus wird allerdings schnell gebrochen: das „Willkommensritual“ der Studenten zeigt schnell, dass er nicht willkommen ist, eine Enttäuschung, die er in folgenden Worten den Studenten zeigt: „*Gentlemen, for the first time I realise what is meant by good old hospitality. I expected to be met by real British friendship and fair play, and I met Mr Paul Beaumont.*“ Zwar lässt er sich von Scatters umstimmen – wozu dessen Argumente von Oxfords Geschichtsträchtigkeit und Schönheit beitragen –, doch beschließt er, seine Art nicht aufzugeben. Er ist es gewöhnt, als ausgezeichnete Sportler respektiert zu werden und kann sich nicht vorstellen, sich dem britischen Teamgedanken

¹⁶⁴ „The New Pictures: Feb. 28, 1938.“ In: *Time*. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,931139-2,00.html>

unterzuordnen und nur einer in der Masse zu sein, anstatt wie früher als Star gefeiert zu werden. Dieses ungewohnte Gefühl, unterlegen zu sein, hat man auch schon früher an ihm bemerkt: während des „Willkommenrituals“ rezitiert der falsche „Dekan“ in Latein, und man merkt Lee deutlich an, dass ihm diese Sprache vollkommen fremd ist.

Doch Lee findet sich schnell wieder in seiner sturen Selbstsicherheit und seinem Einzelgängertum. Selbst vor den echten Dekan gerufen und wegen des Tritts zur Rechenschaft gerufen, zeigt er sich sicher und darüberstehend. Er verrät allerdings nicht die Ursache, die ihn zu diesem Fehltritt verleitet hat – das bedeutet Sportlichkeit für ihn. Lee verrät niemanden, auch wenn er deswegen unschuldig verdächtigt oder bestraft wird.

Er kämpft weiterhin alleine gegen die gesammte Studentenschaft an, und durch seine absichtlich provokante Art macht er den Graben zwischen sich und den anderen immer breiter. Zu einem Wettrennen, zu dem er von Paul eingeladen wurde, kommt er nicht nur zu spät, er besteht auch darauf, in seiner Straßenkleidung zu laufen, hat eine Zigarre im Mund und setzt sich am Start in der Superman-Pose zurecht.¹⁶⁵ Lees sportliches Talent wird erkannt, und er wird auch für Wettkämpfe nominiert, doch sein störrisches Vorhaben, sich alleine durchzusetzen und sich nicht dem Teamgedanken zu fügen, bringt ihn weiterhin in Ungnade und Probleme mit seinen Kommilitonen. Egoistisch und selbstüberzeugt stößt er Paul von der Laufbahn, der ausgewählt wurde den letzten Part eines Staffellaufs zu übernehmen. Zwar gewinnt Lee – für Oxford, wie er glaubt und hofft – doch durch dieses unsportliche Verhalten wird der Sieg an Cambridge gegeben. Erst nachdem Paul sich aus dem persönlichen Teil des Konkurrenzkampfs zieht, nimmt Lee langsam das Gemeinschaftsgefühl an. Schließlich bietet er Paul sogar die Freundschaft, die dieser höflich aber bestimmt ablehnt, doch ist Lee bereits geläutert. Er hilft Paul ohne nachzudenken als dessen Affäre aufzufliegen droht und soll deswegen sogar der Schule verwiesen werden. Als der Brite ihm darauf die Freundschaft anbietet, nimmt er gerne an und durch gemeinsame Anstrengungen gewinnt Oxford – mit Lee jetzt als assimiliertem Oxford Man – das Bootsrennen.

Lees Verhalten Molly gegenüber muss anders sein, als das dem seiner männlichen Mitschüler gegenüber. Die Verabredungen der beiden werden im Film nicht in voller Länge gezeigt, stattdessen werden Momentaufnahmen ihrer gemeinsamen Zeit als Überbrückung der

¹⁶⁵ Zwar gab es zu der Zeit der Entstehung dieses Films bereits die Comic-Figur „Superman“ und diese erlebte eben zu dieser Zeit den ersten Aufschwung, es wäre allerdings interessant zu wissen, ob diese „Faust-vor“-Pose schon in der frühen Comic vorkam, oder erst durch die wesentlich späteren Filme. Sollte es diese Pose bereits als populärkulturell bekanntes Zeichen gegeben haben, ist dies natürlich ein wunderbarer Versuch Lees, in das Kulturträchtige England auch amerikanische Kultur zu bringen.

vergehenden Zeit verwendet. Doch lässt allein die Tatsache, dass sie sich immer wieder mit ihm trifft, darauf schließen, dass er sich ihr gegenüber nicht arrogant und eingenommen verhalten kann, denn sie zeigt sehr deutlich, wenn sie verstimmt ist. Während des Rennens, das Lee an Pauls Stelle läuft und gewinnt, verlässt sie enttäuscht und angewidert ihren Platz im Publikum und fängt nicht mehr seinen triumphalen Blick auf, den er ihr zuwerfen möchte.

Der Heimverteidiger/Lokalmatador

Paul Beaumont als Lees Hauptkonkurrent und Anführer der Studentenschaft muss ebenfalls eine Entwicklung durchgehen. Anders als die „typische“ britische Hauptfigure ist er nicht von Anfang an moralisch überlegen und fehlerlos. Sein Verhalten Lee gegenüber lässt sich durch mehrere Komponenten erklären. Bereits ihr erstes Treffen spiegelt Pauls Befürchtungen voraus, die durch geschickte Platzierungen der Charaktere visuell dargestellt werden. Es werden also filmspezifische Methoden verwendet, um nicht nur Lees und Pauls Beziehung zu skizzieren, sondern auch um Pauls innere Einstellung und Befindlichkeit zu verdeutlichen.¹⁶⁶

Lee setzt sich im Zug zu den unbekanntem Studenten, wodurch Paul, der in der Mitte der Gruppe saß, diese nun mit ihm teilen muss. Als später auch Molly hinzukommt, ist er gezwungen stehen zu bleiben und wird in die linke Ecke gedrängt. Zu der Abneigung Lees unsportlichem Verhalten gegenüber kommt also eine gewisse latente Eifersucht, bzw. Angst davor, von dem amerikanischen Neuling vom Thron vertrieben zu werden. Am Ende des Filmes erkennt er aber nicht nur Lees sportliches Können an, sondern auch seine entwickelte Persönlichkeit – Paul merkt, dass sich Lee in der Elsa-Affäre sehr gut verhalten hat und respektiert ihn nun sowohl als Mensch wie auch als Sportler.

Bis zu Pauls Verwarnung, die er erhält weil er sich mit Lee in einem Pub prügelt, ist er also ähnlich unreif wie Lee – mit einer Ausnahme. Er wird weiterhin von seinen Mitstudenten als Führungskraft akzeptiert, weil er sich nie über die Masse erhebt und ein Teamspieler bleibt. Schließlich sieht er aber ein, dass ihm der Streit mit Lee unwichtiger ist als seine Ausbildung und damit Zukunft und kann sich ohne Probleme aus dem albernen Kinderspiel zurückziehen. Mit dieser neu gewonnenen Reife lehnt er zwar Lees erstes Freundschaftsangebot ab, aber hält sich jeglicher Auseinandersetzung fern.

¹⁶⁶ Dyer, Stars, S. 121.

Zwei kleinere Nebenrollen bieten ebenfalls interessante Aspekte eines „britischen“ Charakters. Der Dekan (gespielt von Edmund Gwenn) wird als verkaufter alter Mann dargestellt, den man sich nicht als Vorstand einer berühmten, elitären Institution vorstellt. Er entspricht genau der ersten der beiden Versionen des „typischen Briten“, die Ian Chambers definiert hat. Er ist „*Anglo-centric, frequently conservative, backward-looking, and increasingly located in a frozen and largely stereotyped idea of the national, that is English, culture.*“¹⁶⁷

Die Figuren sind in *A YANK AT OXFORD* größtenteils sehr stereotypisch gezeichnet, wie vor allem die Beschreibung vom Dekan zeigt. Der Film macht sich die Funktion von Stereotype zu Nutze, die Walter Lippmann als das Leiten von „*Wahrnehmungs-, Denk- sowie Urteilsprozessen*“¹⁶⁸ beschrieben hat. Durch eine stereotype Darstellung der Figuren, die durch Aussehen, Sprache und auch die Reaktion der anderen Figuren schnell gezeichnet werden kann, ersparen sich die Filmemacher eine aufwendige Charakterisierung oder Etablierung der Figuren.

Die Rolle des Dekan ist für die ersten zwei Drittel des Filmes nur auf Komik ausgelegt – er wird getreten, gerät in Versuchung ebenfalls einen Fußtritt auszuführen oder in einer Essensschlacht mitzumachen, er wird vom Fahrrad gestoßen und ist vollkommen blind darüber, wie die Studenten eine Art der Selbstjustiz ausführen. Er zeigt allerdings auch einen gewissen Vorbehalt, sogar eine leichte Feindseligkeit Lee gegenüber, wenn er zum Beispiel von ihm eine geschriebene Entschuldigung verlangt: „*in English, if possible*“, oder nachdem Lee wegen des für ihn ungewohnten Linksverkehrs mit ihm zusammengestoßen ist: „*it should be obvious even to you that we keep to the left (...) every side that you keep on is the wrong side.*“ Bei Lees Rauswurf scheint er sich aber an seinen ferngereisten Studenten gewöhnt zu haben, er sagt „*I'm sorry.*“

Scatters hingegen scheint der einzige an der ganzen Universität zu sein, der Lee von Anfang an ins Herz schließt. Obwohl er sich als Bediensteter und Lee zugeteilt vorstellt, ähnelt er mehr einem Vertrauten oder einer Vaterfigur. Er ist es, der Lee nach seinen ersten schlechten Erfahrungen überredet, dem Jahr in Oxford eine zweite Chance zu geben und der immer hinter Lee steht, wenn ihm die Studenten einen weiteren Schlag verpasst haben. Scatters ist

¹⁶⁷ Rogers/McLeod (ed.), *Revision of Englishness*, S. 3.

¹⁶⁸ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 6.

allerdings auch mit der Selbstjustiz der Studentenschaft vertraut und versucht diese durch seine Reaktion Lee zu erklären, ist dabei jedoch nicht sehr erfolgreich.

In Beziehung gestellt

Die Beziehung von Lee und Paul ist von Anfang an eine stark konkurrierende. Dies zeigt sich auf mehreren Ebenen. Sportlerisch sind sich die beiden ziemlich ebenbürtig, auch wenn man davon ausgeht – zumindest Lees Verhalten zufolge –, dass er wahrscheinlich der Bessere ist. Der große Unterschied besteht allerdings, wie bereits erwähnt, an ihrer unterschiedlichen Auffassung: Paul ist durch und durch ein Teamplayer, er ordnet sich und seine Bedürfnisse – obwohl er der Captain der jeweiligen Clubs ist – immer der Studentenschaft oder seinem Team unter und wirkt auch immer mit deren Einverständnis. Nach seiner Verwarnung zieht er sich zwar etwas aus dem aktiven Bereich der Lee-Verfolgung zurück, fällt aber auch nicht durch diese neue Zurückgezogenheit so stark auf, dass die Gruppe sich an seinem geänderten Verhalten stößt. Lee hingegen ist ein Eigenbrötler. Das spiegelt sich auch in seinem Sport wieder. Laufwettbewerbe kann man zwar als Team antreten, doch gibt es sie ebenso auch als Einzelbewerbe. Während des Großteils seines Aufenthalts in Oxford hält sich Lee mit Scatters oder den beiden Frauen auf – alles Personen, die ihm auf sportlicher Ebene keine Konkurrenz bieten und selbst eher alleine auftreten, statt in der Masse.

Um diese Betonung auf die Studenten als Masse und eingeschweißte Gruppe verständlich zu machen, soll an diesem Punkt hingewiesen werden, dass dies im Film wirklich sehr stark zum Ausdruck kommt. Es handelt sich bei den Szenen, in denen nicht nur Pauls Gruppe von Freunden, sondern wirklich die gesamte Studentenschaft vorkommt, tatsächlich um eine Gruppe von rund fünfzig Personen. Sie sind meistens gleich oder ähnlich gekleidet (in Anzügen und teilweise in der Universitätstracht) und agieren in einer Form, die einen geschichtssensibilisierten Menschen mit etwas Unbehagen an die Massenansammlungen in faschistischen Regimen erinnert. Es war mit Sicherheit nicht das Ziel der Filmemacher, Großbritannien mit einem faschistischen Regime gleichzusetzen, die starken Massenszenen dienen lediglich der Darstellung der Einigkeit und festen Verbundenheit, die die Briten eint. Die Studentenmasse tritt auch in einigen Situationen als „Figur“ auf. Sie beschert nicht nur Lee den Empfang, sondern agiert auch später noch, um ihn zu bestrafen. Nachdem er an Pauls Stelle das Rennen gewonnen, und so durch seine Unsportlichkeit den Sieg verloren hat,

marschieren die jungen Männer mit verlinkten Armen durch das Unigebäude, mit einem Sprechchor auf den Lippen einem Trauermarsch ähnelnd. Sie stürmen einem Mob gleich Lees Zimmer und tragen ihn auf den Rasen eines Innenhofs, wo sie ihn nur in Unterhose und Hemd zurücklassen. Neben dieser bedrohlichen Szene sieht man aber auch ihre Ausgelassenheit und selbstbewusste Freude. Sie starten eine Essensschlacht, die fast ihre Tutoren dazu bringt mitzumachen und stürmen ausgelassen wie kleine Kinder über die Tische, um bei einem Feuer ihre Freude über Lees ersten richtigen Sieg zu feiern. Nachdem Lee von der Universität verwiesen wurde und seine Heimreise antreten will, zeigt die Gruppe wieder als Einheit, dass sie Lee akzeptiert hat und sie marschieren in so großer Menge mit ihm zum Bahnhof, dass Lees Vater kaum zu seinem Sohn durchkommt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der die Beziehung von Lee und Paul ausmacht, bzw. deren unterschiedliche Persönlichkeiten zeigt, ist Pauls wachsende moralische Überlegenheit – die ihm in seiner Rolle als „Haupt-Brite“ zusteht – und seine Prinzipienbeständigkeit. Darüber hinaus ist er noch dazu Lees potentieller Konkurrent was Elsas Zuneigung betrifft, auch wenn man ziemlich schnell mitbekommt, dass Lees Interesse rein freundschaftlich ist und er tatsächlich an Molly interessiert ist. Doch auch hier hat Paul eine gewisse Auswirkung, da er als ihr Bruder selbstverständlich auf ihr Wohl und Glück achten will und somit eine gewisse Autorität ausüben kann.

Oxford, Vereinigtes Königreich

Wie für „britische“ Filme üblich, spielt Großbritannien, vor allem aber Oxford, eine spezifische Rolle in *A YANK AT OXFORD*. Schon in den ersten Szenen, die noch in den Vereinigten Staaten spielen, wird England des öfteren erwähnt. Lees Vater verweist darauf, dass seine Vorfahren mit der *Mayflower* in die Staaten gekommen seien, und er wünscht sich „*a real education*“ für seinen Sohn, die es anscheinend eher am europäischen Festland gibt. Auch Lee ist dieser Meinung, er ist begeistert von der Idee nach Oxford zu gehen und ist zuversichtlich: „*I'm sure they'll bend me to state.*“ Die Oxforder Universität wird somit als erfolgreiche, vertrauenswürdige Institution etabliert, der zwar ein strenger Ruf vorausseilt, diesen aber durch eine hervorragende Ausbildung wettmacht. Außerdem wurde bereits auf die lange Geschichte Englands hingewiesen, die auch später wieder erwähnt wird. Wenn Scatters von Oxford schwärmt, erzählt er, dass dessen Kathedrale bereits seit über tausend Jahren stünde. Die Glocken, die zu diesem Zeitpunkt läuten und dem Bediensteten so viel bedeuten,

läuten auch gegen Ende des Filmes erneut: während Lee zum zweiten Mal seine Sachen packt erklingen sie wieder. Diesmal bedeuten sie auch ihm etwas und symbolisieren Oxford und alles, wofür es steht. Den elitären Ton, der Oxford beherrscht, sieht man auch in dem „Willkommensritual.“ Der Student ist in der altmodisch wirkenden Kleidung des Dekans verkleidet, sie setzen Lee auf den Schoß einer Statue und verlangen ihm einen „Schwur“ ab, der auf Latein gehalten wird.

Oxford und Großbritannien in generell werden in idyllischen, romantischen Bildern gezeigt. Der erste Eindruck, den man von England bekommt, entspricht genau dem Bild, das sich das amerikanische Publikum vom Inselkönigreich wünschte. Man sieht einen ruhigen Bach, der sich durch einsame Wiesen schlängelt und im Hintergrund den dampfbetriebenen Zug, der Lee an sein Ziel bringen soll. Von Oxford selbst sieht man alte Gebäude, enge Gässchen, aber auch das anmutige Universitätsgebäude. Lees Verabredungen finden immer in der Natur statt: sie gehen eislaufen, spazieren über Felder oder gehen inmitten von Schwänen „*punting*“.¹⁶⁹

Neben den wiederkehrenden Figuren geben kleine Nebenrollen eine interessante Charakterstudie der britischen Einwohner. Lees amerikanische Freunde verabschieden sich von ihm, indem sie Zylinder aufsetzen und sich Münzen als Monokel ins Auge klemmen. Der erste Brite, dem er begegnet, entspricht tatsächlich vielen der stereotypischen Merkmale, die Fremde erwarten: ein älterer Herr sitzt Lee gegenüber im Zug, er ist elegant angezogen, trägt einen Schnauzer, trinkt Tee und ist in seine Zeitung vertieft. Er antwortet auf Lees aufgeregte Fragen höflich, aber knapp und macht es deutlich, dass er in seiner Lektüre nicht gestört werden möchte. Molly wird von einer älteren Dame zurecht gewiesen, nachdem Lee sie auf offener Straße geküsst hat: diese ist als alte Jungfer erkennbar, langweilig, mit schmalem, länglichen Gesicht und mit einem spitzen Akzent. Diese Art der Charakterisierung scheint auch in *A YANK IN THE RAF* wieder auf.

Die alltäglichen Unterschiede, die Lee erfahren muss, werden meist auf ihr komisches Potential ausgeschöpft. Der englische Linksverkehr bewirkt, dass er zwei Mal auf seinem Fahrrad halsbrecherische Ausweichmanöver einsetzen muss, um nicht unter die Reifen zu kommen. Außerdem muss er erleben, dass seine Herkunft ebenso viel aussagt, wie sein Name. Bei seiner Ankunft am Universitätsgebäude wird er gefragt: „*Aren't you Sheridan? Sheridan of America?*“, so als wäre seine Nationalität seinem Namen gleichzusetzen.

¹⁶⁹ Ein „punt“ ist ein Stechkahn, also ein flaches Boot, das – ähnlich einer venezianischen Gondel – in relativ seichtem Wasser durch das Anschieben mit einem langen Stecken vorwärts bewegt wird. Dies ist vor allem in Oxford und Cambridge sehr beliebt.

Ziemlich bald darauf hat er bereits die sprachlichen Unterschiede kennengelernt und verwendet sie, um Paul und seinen Freunden seine Abscheu kund zu tun, in dem er ironisiert: „*You are frightfully, frightfully kind and make my frightfully, frightfully happy.*“ Paul indes ist der Selbstironie nicht fremd – er weist Lee, der bei dem ersten inoffiziellen Wettlauf nur herumspielt, zurecht: „*Do you think you are funny? We British have little sense of humour.*“ Bei dem ersten Treffen mit seinem persönlichen Tutor wird Lees Studienfeld besprochen, und nachdem seine erste Wahl, Journalismus, als „*not a subject for serious study*“ abgelehnt wird, nennt Lee amerikanische Geschichte als Wunschfach. Sein Tutor besteht auf eine Erweiterung mit englischer Geschichte, sieht es aber immer noch als „*unfortunate choice*“, denn „*nothing has happend in history since the Fall of the Roman Empire.*“ Diese kurze Szene zeigt einerseits erneut die unterschiedliche Geschichtsauffassung der beiden Staaten, andererseits aber auch Amerikas Fortschrittlichkeit im Gegensatz zu Englands leichter Rückständigkeit, die Journalismus nicht als akzeptables Studienfach sieht.

Sport statt Krieg

Da dieser Film bereits 1938 in die Kinos kam, also vor dem Kriegsausbruch entstand, gibt es einige Unterschiede zu den restlichen hier vorgestellten Filmen, die während des Krieges gemacht wurden. Der „Yank“ braucht hier noch nicht die emotionale Verpflichtung fühlen, den Briten in ihrem Kampf gegen den Feind beizustehen. Zwar dient hier der Sport als eine Analogie zum Krieg, doch wird Cambridge, der „natürliche Feind“ Oxfords, in keinsten Weise den faschistischen Staaten gleichgesetzt. Gewinnen bedeutet in diesem Film nur ein freundschaftliches Kräftemessen und die Bewahrung der Ehre bis zum nächsten Jahr, wenn genau das gleiche Rennen wieder ausgeführt wird. Somit fehlt auch den britischen Figuren die unnachgiebige Vaterlandsliebe, die hier stattdessen als Loyalität und Zugehörigkeitsgefühl an die Oxforder Universität verstanden werden kann. Für den „Yank“ ist somit auch noch die eigene emotionale und persönliche Entwicklung im Vordergrund und nicht die Ausbildung eines moralischen Verantwortlichkeitsgefühls. Wie auch in den anderen Filmen werden einige Unterschiede zwischen den Angehörigen der verschiedenen Staaten gezeigt, diese soziokulturellen Unterschiede sind allerdings nur oberflächlich und stehen nicht der Einigkeit und dem brüderlichen Verständnis im Weg.

Der Yank in Oxford

A YANK AT OXFORD, der am Anfang der Begeisterung für die sogenannten „Yank“-Filme stand, präsentiert also bereits mehr als eine Arbeitsversion des „Yanks“ und zeigt ihn schon ziemlich entwickelt. Zwar zeigen die im Folgenden behandelten Filme Variationen und teilweise besser ausgefertigte Varianten der Figur, doch gibt dieser Film schon eine gute Vorstellung, wie ein „Yank“ charakterisiert ist.

Lee zeigt diese Charakterzüge – er ist so von sich selbst überzeugt, dass es schon fast an Arroganz grenzt; er ist in seinem Bereich (Sport) sehr talentiert und den anderen überlegen; trotzdem ist er aber anständig und seinen eigenen, amerikanischen, Prinzipien treu. Diese Prinzipien bestehen bis zu seiner „Bekehrung“ hauptsächlich aus seinem Individualitätsstreben und der Weigerung seinen Status als Einzelkämpfer aufzugeben. In einigen Szenen, in denen er seine Mitschüler nicht an den Dekan verrät, zeigt sich eine weitere „typisch“ amerikanische Weise: anstatt andere, die ihm einen Streich gespielt haben, zu verraten, zieht er es vor, Selbstjustiz zu üben.

Auch Paul hat viele Ähnlichkeiten mit den anderen britischen Hauptfiguren: er ist sehr prinzipienbeständig, kommt aus gutem Haus, ist ein akzeptiertes und respektiertes führendes Mitglied der Gemeinschaft und durch und durch ein Teamplayer. Dies wird in diesem Film vor allem dadurch hervorgehoben, dass er der Mannschaftsführer von einigen Teamsportarten (Staffellauf und Bootsrennen) ist. Im Laufe der Handlung zeigt er auch eine moralische Überlegenheit, die den britischen Hauptdarsteller von dem amerikanischen hervorhebt. Eine weitere Parallele, die OXFORD zu den restlichen „Yank“-Filmen hat, ist die bloße Tatsache, dass ein amerikanischer Staatsbürger nach Großbritannien kommt. Lees Einreise ist zwar nicht gegen seinen Willen, aber ohne das Stipendium wäre er nie auf die Idee gekommen – wie auch in den anderen Filmen kommt der „Yank“ mehr oder weniger durch Zufall nach England.

Lees Charakter durchlebt, ähnlich wie bei den anderen Amerikanern, eine Entwicklung. Bei ihm steht die persönliche im Vordergrund – der Individualist muss lernen sich der Gruppe anzupassen und im Team zu arbeiten. Dies wird nicht nur mit der Aufnahme in besagter Gruppe belohnt, sondern auch mit dem Erreichen des Zieles. Im Gegensatz zu den anderen hier behandelten „Yank“-Filmen handelt es sich hierbei „nur“ um einen sportlichen Sieg, doch kann Oxfords Überlegenheit als Synonym für die Hoffnung darauf gesehen werden, dass

Großbritannien im Falle eines möglichen kriegerischen Konflikts auch dort die Oberhand behalten wird.

Wie auch die anderen „Yank“/Brite-Paare sind Lee und Paul direkte Konkurrenten. Auf sportlicher Ebene messen sie sich oft aneinander, selbst wenn sie im selben Team antreten. Auch hier ist der Brite dem Amerikaner autoritär überlegen – während in den Filmen, die im Krieg spielen, der Brite einen hohen militärischen Rang hat, hat Paul als Teamleiter ein sportliches Equivalent zu Offiziersauszeichnungen. Auch auf persönlicher Ebene sind sie Konkurrenten – einerseits bei Molly, deren Wohl Paul als Bruder beschützen möchte, wie auch Elsas Aufmerksamkeit betreffend.

Es finden sich allerdings auch zwei große Unterschiede. Der erste ist die Tatsache, dass es sich bei den zu bestehenden Differenzen nur um sportliche Auseinandersetzungen handelt und nicht um kriegerische Konflikte, was der Geschichte eine lockerere und keine politische Wendung gibt.

Der große Unterschied zu den folgenden „Yank“-Filmen besteht jedoch darin, dass Paul nicht von Anfang an Lee überlegen ist. Zwar ist er als eingefleischter Teamplayer Lee „moralisch“ gesehen überlegen, doch muss er als einziger Brite selbst eine Entwicklung durchlaufen. Er lässt sich wie Lee für eine Zeit lang auf die kindische Ebene des Konkurrenzkampfes ein, doch wenn er vor die Entscheidung gestellt wird, diesen Kampf weiterzuführen oder seine Ausbildung zu retten, entscheidet er sich für letzteres. Er wird wesentlich früher als Lee erwachsen und reiht sich ab diesem Zeitpunkt in die Reihe der anderen britischen Hauptfiguren ein.

„That's for Roger. That's for the Corporal. This one's just for me.“ oder
*„Bomber, navigator, second cook and bottlewasher. But don't let that throw you. I'm like the
friend who went along on the honeymoon. Just for the ride.“*

A YANK IN THE RAF (US, 1941, Henry King)¹⁷⁰

Der „Yank“ in der Schule des Lebens

Dieser Film ähnelt nicht nur im Titel vom vorigen, A YANK AT OXFORD. Während Lee Sheridan noch im beschützten Umfeld einer Universität wachsen und seine Entwicklung durchmachen konnte, wird hier Tim Baker in der Schule des Lebens geformt. Der Film entstand zu einer Zeit, als Großbritannien bereits im Kriegsgeschehen verwickelt war, Amerika aber wegen seiner Neutralität seine Loyalität nur inoffiziell zeigen durfte. Genau mit solch einer Situation beginnt der Film:

Der „Yank“, Tim Baker (Tyrone Power), wird eingeführt, wie er gegen das Gesetz verstößt, indem er das Flugzeug, das für den Export nach Großbritannien geplant ist, direkt am kanadischen Flugplatz landet, anstatt, wie aus legalen Gründen vorgesehen, auf amerikanischem Boden knapp an der US-kanadischen Grenze, von wo das Flugzeug mit einem starken Seil hinüber gezogen wird. Durch eine namhafte Bezahlung angelockt, erklärt er sich bereit, einer der Piloten zu werden, die amerikanische Flugzeuge nach England bringen. In London angekommen trifft er, während er sich die Zeit bis zur Rückfahrt vertreibt, auf seine ehemalige Freundin, Carol Brown (Betty Grable). Die Amerikanerin arbeitet als Nachtclubtänzerin und hilft in ihrer Freizeit als Ambulanzfahrerin aus. Ihr Wiedersehen ist stürmisch, aber Carol sagt deutlich, dass sie mit Tim nichts mehr zu tun haben möchte. Tim lässt sich aber weder abwimmeln noch entmutigen und erscheint in ihrem Nachtclub, wo er auf Flying Officer Roger Pillby (Reginald Gardiner) trifft. Tim drängt sich Carol zuversichtlich auf, und sie kann erneut seinem Charme nicht widerstehen. Einerseits um in ihrer Nähe bleiben zu können, aber wohl auch um ihr zu beweisen, dass ein „neuer Baker“ vor ihr stehe, hat sich Tim spontan als Pilot bei der Royal Air Force gemeldet, wo er nun erneut die Schulbank drücken muss, was er – der von seinen Flug-Fähigkeiten überzeugt ist – gutmütig, aber gelangweilt über sich ergehen lässt. Am RAF Gelände trifft Carol auf Wing Commander Morley (John Sutton), einen jungen britischen Offizier, der sich sofort in sie

¹⁷⁰ Alle direkten Zitate sind aus A YANK IN THE RAF. USA, 1941. DVD.

verliebt und anfängt, ihr auf eine charmante, selbstbewusste und höfliche Weise den Hof zu machen. Tim, der sich der Auswirkung, die er auf Carol hat, bewusst ist, verlässt sich eben nur auf diese und schneidet im Vergleich zu dem unnachgiebigen Morley mit der Zeit immer schlechter ab. Tim wird Morleys Geschwader zugeordnet und durch Roger erfahren sie, dass sie Konkurrenten in der Liebe sind. Das wirkt sich allerdings weder auf ihre professionelle Arbeit, noch auf ihren privaten Umgang aus, da beide selbstsicher an sich selbst glauben. Zu seiner Enttäuschung wird Tims Abteilung nicht in den aktiven Kampf geschickt, sondern wird beauftragt, über deutschen Städten Zettel abzuwerfen. Während seines Urlaubs wird Tim von befreundeten amerikanischen Piloten abgehalten zur ausgemachten Zeit sich mit Carol zu treffen, die daraufhin spontan zusagt, Morley nach Kent zu begleiten, wo er sie auf dem alten Anwesen seiner Familie bittet, ihn zu heiraten. Carol zögert, nicht nur wegen der Standesunterschiede, sondern auch wegen Tim, und bittet um Bedenkzeit. Bei ihrer Rückkehr vermasselt sich Tim seine Chancen, indem er unromantisch und gefühllos meint, er würde sie ja auch heiraten, wenn sie das unbedingt wolle. Carol trennt sich von ihm und Tim, Morley und Roger werden bei einem Angriff auf Dresden eingesetzt. Morleys Flugzeug wird getroffen und Roger riskiert und verliert sein Leben, um seine Kollegen aus dem brutalen Licht der deutschen Scheinwerfer zu retten. Diese müssen allerdings eine Notlandung, von Tim ausgeführt, auf einem verlassenen Strand einlegen. Tim, Morley und Baker (Donald Stuart), ein englischer Corporal, der sich in diesen Dienstgrad emporgearbeitet hat, werden in einer Strandhütte im neutralen Holland von einem deutschen Soldaten überrascht. Baker opfert sein Leben und die beiden anderen werden mit den restlichen englischen Soldaten in der Rettungsaktion von Dunkirk gerettet. Bei seiner Rückkehr spielt Tim einen Verletzten und erschleicht sich so Carols Mitgefühl. Er bittet sie um ihre Hand, verrät sich dann allerdings selbst. Sie wird wütend und wirft ihn hinaus, kann den Verlobungsring, den Tim ihr an den Finger gesteckt hat, allerdings nicht mehr abnehmen. Tim meldet sich als Ersatz für die gefallenen Kampfpiloten und wird in das Kampfgeschehen geschickt. Hier ist er nicht nur endlich nahe am Geschehen, wie er es sich als Abenteurer lange gewünscht hat, sondern hat nun auch persönliche Gründe, indem er mit seiner Spitfire Roger und Baker rächen will. Er wird allerdings angeschossen und gilt als vermisst. Morley, der erkannt und akzeptiert hat, dass er die verzweifelte Carol nicht für sich überreden kann, ihr aber als Freund zur Seite stehen will, stellt Nachforschungen an und begleitet sie zu einem Boot, das mit Überlebenden eintrifft. Tim löst sich von den restlichen Verletzten und kommt auf Carol zu, die immer noch

seinen Verlobungsring trägt. Die beiden Männer haken sich bei Carol unter; zu dritt und glücklich vereint verlassen sie die Bootsanlegestelle.

Oxford oder RAF

Man kann deutlich die Ähnlichkeiten sehen, die dieser Film mit A YANK AT OXFORD hat und dass die Filmemacher der Aufforderung des Produzenten Darryl Zanuck Folge geleistet hatten und das bereits bewährte Rezept des „Yank“-Films erfolgreich in die Kriegsjahre übertragen haben.¹⁷¹ Tim ist, wie es auch Lee war, ein selbstbewusster Individualist, der vor allem an seine eigene Fähigkeiten glaubt und erst mit der Zeit lernt, was es heißt diese Fähigkeiten dem Allgemeinwohl unterzuordnen und dadurch noch erfolgreicher/stärker zu werden. Auch hier kommt der „Yank“ nicht aus eigener Kraft nach Großbritannien, sondern wird von den Umständen dorthin gebracht. Es gibt wieder einen Briten, der ihm in manchen Angelegenheiten ebenbürtig, in anderen überlegen, aber nichtsdestotrotz mit seinem Schicksal verbunden ist. Und am Ende fühlt sich der „Yank“ auch hier mit dem Land und seinen Bewohnern so verbunden, dass er vollkommen assimiliert als einer von ihnen kämpft und in diesem Fall sogar sein Leben dafür riskiert.

Tim Baker scheint im Gegensatz zu Lee Sheridan allerdings bereits verankerter in seinem Charakter zu sein, was wohl auch an seinem Alter liegt. Tim ist bereits ein arbeitender Erwachsener, der in seiner Tätigkeit als Post-Pilot einige gefährliche Situation er- und überlebt hat. Seine erste Aktion (die illegale Landung des *Harvard trainers* auf amerikanischem Land) und die erste Impression, die der Zuseher von ihm bekommt (mit Pilotensonnenbrille steigt er aus dem Cockpit und spricht von oben auf den Beamten herab), sowie seine Reaktion, wenn man ihn auf seinen Fauxpas hinweist („*the compass must have gone haywire (...) Now, how do you suppose that I could ever have mistaken Canada for New Jersey?*“) beschreiben seine Persönlichkeit schnell und treffend.

Tim Bakers Entwicklungen – oder auch nicht

Tims Teil der Geschichte wird von drei Aspekten geprägt. Einerseits ist das der romantische Strang – hauptsächlich Carol betreffend, aber auch einige andere weibliche Nebenrollen werden einbezogen. Dieser Strang, der ursprünglich der ausschlagende Grund für die folgende Entwicklung ist, und für den der Zuschauer sich eine Verbesserung der

¹⁷¹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 117f.

Persönlichkeit Tims wünscht, unterläuft keiner wirklichen Entwicklung. Tims Einstellung dem weiblichen Geschlecht gegenüber ist am Ende des Films seiner ursprünglichen Einstellung sehr ähnlich. In den beiden anderen Aspekten – seine Einstellung zum Krieg und seinen egoistischen Individualismus betreffend – erfährt er allerdings eine moralische, respektive persönliche Entwicklung.

Tim scheint zu Beginn des Filmes drei Passionen zu haben: Fliegen, Geld und Frauen. Selbst nach dem anstrengenden Flug und der Zeitumstellung kann er nicht widerstehen und spricht eine Frau auf der Straße an. Sein Treffen mit Carol ist rein zufällig, aber er ist davon begeistert und sofort hundertprozentig dabei, sie wieder für sich zu gewinnen. Carol deutet auf seine Treulosigkeit als Trennungsgrund hin und sein kommendes Verhalten spricht nicht dafür, dass sie sich da geirrt habe. Obwohl er Carol aufrichtig zu lieben scheint, hält ihn das nie davon ab, mit einer hübschen Frau zu flirten und sie treffen zu wollen. Das erweckt Assoziationen mit dem Ruf, den amerikanische Soldaten bereits während des ersten Weltkrieges hatten. Andererseits weist es auch auf zwei weitere Komponenten hin. Zum einen auf das grenzenlose Selbstvertrauen, das Tim besitzt. Er ist sich zu jedem Zeitpunkt bewusst, welche Auswirkung seine bloße Präsenz auf Carol hat und dass diese seinem Charme nicht widerstehen kann. Zum anderen zeigt die Tatsache, dass er bereits am Tag ihrer Wiederbegegnung es schafft, mit ihr erneut in eine Beziehung zu kommen, dass er Carol als selbstverständlich nimmt – ein Fehler, der ihm fast die Beziehung kostet. Seine unromantische und ungeschickte Ader zeigt sich vor allem im direkten Vergleich zu Morleys Werben, auf das später noch eingegangen werden soll.

Als Amerikaner ist Tim anfänglich zum laufenden Krieg neutral, bzw. desinteressiert eingestellt. Er versteht das heikle Thema der Unterstützung durch Flugzeuge nicht und überstellt diese auch nur nach England, weil ihm eine hohe Summe geboten wird. Er scherzt auch noch „*England's to the east, isn't it?*“ Seine Anwerbung bei der Royal Air Force ist eine spontane Entscheidung, die er ohne die Folgen zu bedenken trifft, weil er somit in Carols Nähe bleiben kann und andererseits hofft, ihr beweisen zu können, dass er sich zum Guten geändert habe. Er nimmt auch seine erste Zeit als RAF Soldat nicht ernst, da sie ihm zu unspektakulär ist („*I'm not in a war – I'm back delivering the mail*“) und es anders ist, als er erwartet hat („*They put me back in school. Me! (...) I've forgotten more about an airplane that those guys'll ever know.*“) Er akzeptiert die militärische Hierarchie und wird von seinen

Kollegen angenommen und respektiert, man kommt aber nicht herum, seine noch spielerische, nicht ganz ernst nehmende Art zu bemerken. Erst nachdem Roger während einer Kampfhandlung sein Leben verliert, erkennt der Amerikaner den Ernst der Lage, die tatsächlichen Gefahren, denen er und die anderen Piloten ausgesetzt sind, sowie die tödliche Ernsthaftigkeit, mit der die Nazis gegen die Alliierten vorgehen. Rogers Tod bringt den Wendepunkt in dieser Wandlung, die noch die folgenden Szenen anhält, in denen Tim von Angesicht zu Angesicht mit einem deutschen Soldaten konfrontiert wird und dann mit Tausenden anderen alliierten Soldaten auf die Rettung vor Dunkirk wartet.

Dieses Erlebnis hat den „Yank“ gewandelt und zu einem vollwertigen Mitglied der britischen Armee gemacht. Er meldet sich freiwillig, um als Spitfire Pilot aktiv im Kampfgeschehen mitwirken zu können – er fühlt sich nun, wie Glancy hinweist, moralisch bestätigt, seine Neutralität zu überkommen und Menschen zu töten, mit denen er offiziell nicht im Krieg ist. (Siehe dazu das diesem Teil voranstehende erste Zitat.)

Neben dieser offensichtlichen und leicht erkennbaren Entwicklung durchlebt Tim auch eine persönliche. Auf seine Individualität und das egozentrische Verhalten wurde bereits hingewiesen, doch soll es hier anhand einiger Beispiele genauer beschrieben werden. Sein Verhältnis zu Morley, der sein direkter Vorgesetzter und romantischer Rivale ist, ist trotz allem von Anfang an ebenfalls von einem gegenseitigen Respekt gezeichnet. Interessanterweise akzeptiert Tim ihn problemlos als Konkurrent, wenn der Brite um Carol wirbt, doch merkt man seine Eifersucht, nachdem ihr angeschossenes Flugzeug in Holland notlanden musste. Morley, der bereits den Befehl zum Verlassen des Flugzeugs und zum Absprung gegeben hat, wird von Tim ignoriert und dieser leitet eine Notlandung ein. Morley kommentiert dies mit *„jolly good show, Baker“* und spricht mit keinem Wort die Missachtung des Befehls an oder zeigt sonst Zeichen der Eifersucht oder Ungehaltenheit. Wenig später, wenn Morley plant, sich auf den deutschen Soldaten zu werfen und somit sein Leben zu riskieren, faucht Tim ihn an: *„So that's it. A hero to the last, huh?“* Diese kleine Auseinandersetzung ähnelt dem Verhalten von Lee und Paul in Oxford: der Brite stellt seine eigenen Ansprüche hintenan und unterwirft sie dem Team, während der Amerikaner dies eifersüchtig beobachtet und den Verdacht hegt, es geschehe aus eigennützigen Gründen. Die persönliche Entwicklung – ob er gelernt hat, sich selbst nicht so wichtig zu nehmen und stattdessen Integrität zu zeigen – lässt sich nicht so genau abschließen wie seine moralische,

die ihn zu einem vollzähligen Mitglied der britischen Armee gemacht hat. Zwar meldet sich Tim beim 32. Geschwader, wo er als Teil der Gruppe kämpft und teilt sich in der letzten Szene mit Morley brüderlich Carols Arm, doch lässt sein aufreißerischer „Rückfall“, den er mit der Krankenschwester am Schiff hat, bezweifeln, ob wirklich stimmt, was er am Anfang Carol verspricht: „*the new Baker is a pretty steady model.*“

Ein Gentleman im Privaten wie Beruflichen

Morley entspricht dem Bild, dass sich das Publikum vom „typischen“ britischen Held eines ‚britischen‘ Films bereits gemacht hat. Er ist gutaussehend, in eine gute Familie geboren, zeigt dadurch also eine gewisse Autorität und Selbstsicherheit, repräsentiert aber zur gleichen Zeit den fortschrittlichen Aristokraten, der trotz der monarchistischen Staatsform von demokratischen Neigungen geprägt ist. Während des Bomberalarms suchen er und Carol in einer Kirche Unterschlupf und sitzen auf der Kirchenbank eines befreundeten Lords – eine Bekanntschaft, die Morley eindeutig in die höhere soziale Klasse einreihet. Seine Familie besitzt ein altes Anwesen in Kent, doch weder Morley, noch sein Vater finden Anstoß an Carols bürgerlichem Hintergrund, als Morley sie zu ehelichen wünscht. Er ist vom ersten Blick an von Carol fasziniert und lässt sich trotz ihrer Bedenken nicht abwimmeln. Er hat eine elegante, eloquente Art zu sprechen und die Angewohnheit, einen leicht sarkastischen Unterton zu verwenden. (Wie eine schnippische Seitenbemerkung kommentiert er zu Carol, die gegen *wartime regulations* verstoßen hat, weil sie ihr Auto stehen gelassen hat, ohne ein vorgeschriebenes Teil auszubauen: „*If you ever loose it, apply to the next German parachutist. They undoubtedly carry a duplicate. They’re quite thorough, you know.*“)

Als Soldat ist er gewissenhaft und fühlt sich für die ihm Unterstellten verantwortlich, er ist sehr professionell und lässt sich nicht aus Emotionen in seinem Job oder dessen Ausführung beirren.

Morelys und Tims unterschiedliche Persönlichkeiten lassen sich leicht anhand ihrer bevorzugten Flugzeugwahl anschaulich machen. Während Tim sich als „*the nervous type*“ bezeichnet („*I don’t like to brood over anything for five or six hours*“), zeigt der Wing Commander seine besonnene, geduldigere Seite indem er argumentiert: „*Flying a fighter in the excitement of a scramble is one thing. You can go up there and get it over with. It’s something else to be up there for five or six hours in a bomber making a target of yourself.*“

Morley zeigt diese geduldigere Art auch in seinen Bemühungen um Carol. Er lässt sich nicht davon beirren, dass sie ihm einige Male absagt, weil sie bereits ein Date hat und auch ihre Schwindelei, verheiratet zu sein, entmutigt ihn nicht. Dazu trägt wohl auch bei, dass er sogleich bemerkt, dass sie keinen Ehering trägt, doch spielt er für eine Zeitlang in dieser Lügengeschichte mit. Selbst nach seinem Heiratsantrag, für den sie sich Bedenkzeit erbittet, um sich über ihre Gefühle Tim gegenüber klar zu werden, wartet er weiterhin auf sie.

In der Beschreibung des „britischen“ Films in Kapitel 2.2.2 wurde bereits auf die komplizierte Beziehung hingewiesen, die das amerikanische Publikum mit dem britischen Adel und der Monarchie hatte. Als „Ventil“ wurden fortschrittliche Aristokraten-Figuren geschaffen, die sich als latent demokratisch und modern aufgeschlossen zeigten. Morley fällt in diese Kategorie, nicht nur weil er als Soldat gegen den Faschismus kämpft, sondern auch die soziale Herkunft Carols bei seinem Heiratsantrag hinunterspielt. Er zeigt damit, dass weder ihn, noch seinen Vater eine Verbindung mit einer Nachtclubtänzerin stören würde und zeigt die demokratischen und egalitären Züge, die man sich für den „richtigen“ Film-Britten wünschte.¹⁷²

Blighty

Auch in A YANK IN THE RAF nimmt England als Land eine wichtige Rolle ein – eine sogar noch wichtigere Rolle als in A YANK AT OXFORD, denn zu diesem Zeitpunkt ging es bereits darum, die amerikanischen Herzen und Sympathie für Großbritannien zu erobern. Bereits der Off-Text in den ersten Sekunden des Filmes zeigt diese Absicht: „*In the early days of the present war, a neutrality pact prohibited American manufacturers from delivering planes to belligerents on foreign soil. Sympathetic to Great Britain and their allies, but legal to the last, their pilots were ordered to fly as close as possible to the Canadian border. Democratic ingenuity and a stout rope did the rest.*“ Die hervorgehobenen Passagen – *neutrality pact*, *legal to the last*, *sympathetic* und *democratic* – beschreiben den Zustand, wie sich die Filmemacher das ideale Publikum, bzw. das idealisierte Amerika vorstellten. Wenig später beschreibt derselbe Voice Over Sprecher das ebenso idealisierte Großbritannien der Diegese.

¹⁷² Ein Paradebeispiel zu dem demokratischen Briten kann man in MRS. MINIVER sehen, wo der junge Sohn einer Mittelklassefamilie während seines Studiums in Oxford mit dieser Ideologie in Berührung kommt und mit seiner Freundin, der Enkelin einer Lady, dafür kämpft. Auch FLYING FORTRESS zeigt diese Züge, da sich die reiche Freundin des kanadischen Piloten mit ihrer Mutter außerordentlich für den *war effort* engagiert.

Während Bilder von Westminster mit seiner Brücke und dem Big Ben, der Trafalgar Square und marschierende uniformierte Männer und Frauen gezeigt werden, hört man: „*This was London in the early days of the war, a city of homes and churches, and shops and pubs, of roast beef and old school ties, of Big Ben and the fog – the very heart and core of England.*“ Auch hier beschreiben die hervorgehobenen Passagen treffend wie man sich das Vereinigte Königreich vorzustellen hat.

Von London selbst sieht man, außer diesen touristisch anmutenden Bildern, nicht sehr viel. Zwar bewegen sich vor allem Carol und Tim einige Male durch die Stadt, doch bleibt der Hintergrund wenig beachtet. Die Straßen sind recht stark befahren und Männer sowie Frauen bevölkern die Gehwege, doch wird keine große Aufmerksamkeit auf dieses Stadtleben gerichtet.

Jörg Schweinitz weist in *Film und Stereotyp* darauf hin, dass Stereotype nicht nur bei Charakteren, sondern auch bei Handlungsabläufen, Bild- und Klangkonstruktionen oder auch Schauspiel vorkommen können.¹⁷³ Großbritannien als Land an sich wird in dem Film eine große Bedeutung zugewiesen und man kann seine Darstellung – die die der ebenfalls behandelten Filme gleicht – ebenfalls als stereotypisch erkennen. Der Blick, mit dem London oder auch Teile des ländlichen Lebens in allen Filmen gezeigt wird, ist eindeutig touristisch und zeigt jene Elemente, die sich ein Außenstehender erwarten würde und die man bereits oft als Repräsentanten für Großbritannien, seine Kultur und Geschichte gesehen hat und somit damit in Verbindung bringt. Die Bilder im Kopf, von denen Lippmann spricht, werden bestätigt.¹⁷⁴ Dieser bezeichnete die Funktion eines Stereotyps als „*Stiftung und Wahrnehmung von Identität.*“¹⁷⁵ In diesem Fall trifft es eindeutig auf die Bilder von Big Ben, Doppeldeckerbusen und romantischer ländlicher Gegend zu. Diese Darstellung wiederum ist eine der von Glancy bestimmten Faktoren, die einen Film zu einem „britischen“ machen.

Im Gegensatz zum touristischen und objektiv gehaltenen London wird Kent von einer persönlicheren Seite gezeigt. Man sieht Carol an, wie wohl sie sich in dieser unberührten, romantischen Gegend fühlt. Sie hat flache Schuhe, praktisch zum Spaziergehen, an, trägt eine leichte Bluse und hat ihren Blazer offen gelassen. Den Hut in der Hand dreht sie sich euphorisch wie ein Kind im Kreis. Kent wird als romantische ländliche Gegend gezeigt: auf dem unbefestigten Weg, den Carol und Morley entlang schlendern, sieht man Reiter, im

¹⁷³ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 43.

¹⁷⁴ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 4.

¹⁷⁵ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 8.

Hintergrund grasen Schafe und sich leicht wölbende Hügel. Es ist das Bild einer intakten und sorglosen Landschaft, als wäre sie in der Zeit stehen geblieben.¹⁷⁶ Morleys Familiensitz wird zwar nur zum Teil gezeigt, doch wird erklärt, dass Teile davon noch aus der normannischen Zeit stünden und der „jüngste“ Teil „erst“ 1748 hinzugefügt wurde. Ein weiterer Hinweis auf Englands reiche Geschichte, die das amerikanische Publikum so interessant fand, ist der fast beifällig erwähnte Familienring Rogers. *„It’s a gold ring in frightful taste and worth absolutely nothing, but the family tradition is that it must always go to the right woman.“*

So wie auch in *A YANK AT OXFORD* zeigt *A YANK IN THE RAF* die soziokulturellen Unterschiede der Charaktere auf. Auch hier wird auf die unterschiedlichen Idiome hingewiesen, auch hier macht sich Tim über englische Ausdrücke wie *„frightfully“* und *„jolly“* lustig. Als Charakterisierung des Amerikaners sieht man Tyrone Power als Tim in vielen Szenen Kaugummi kauen und im Gegensatz zu seinen Zigaretten sieht man Morley sowie auch Roger in manchen Situationen Pfeife rauchen. Wie auch Lee Sheridan wird auch Tim Baker als *„the American“* angesprochen, auch hier steht die Nationalität als Erkennungszeichen aus der Masse.

Auch hier haben kleine Nebenfiguren eine Charakterisierungsaufgabe. Lady Fitzhugh wird als ältere Dame gezeigt, die ihren Part des *war efforts* ausführt, indem sie als Gruppenführerin der Women’s Auxiliary Air Force (WAAF) arbeitet, wo sie Carols Vorgesetzte ist. Sie ähnelt von Aussehen und Sprache der älteren Dame, die in *OXFORD* Molly wegen des Kusses zurechtweist. Auch Lady Fitzhugh scheint in den Sechzigern zu sein, hat ein vom Alter gezeichnetes Gesicht und eine altmodisch klingende Aussprache, doch ist dies bei ihr nicht als spießhaft konnotiert, denn sie strahlt ebenso eine gewisse Autorität und Würde aus, die man von ihr als Lady erwartet.

Neu in diesem Film ist allerdings die durch den Familiennamen symbolisierte gemeinsame Wurzeln von Amerikanern und Briten. Tim Baker trifft bei seinem ersten Einsatz auf Corporal Harry Baker, der nicht nur die Rolle des komischen „kleinen“ Mannes übernimmt, sondern auch begeistert zu Tim sagt: *„But this is a coincidence, you might say, seeing as how my name is Baker, too. ’arry Baker. I wonder if we could be related.“* Tim ist nur mäßig von

¹⁷⁶ Dieses intakte Landleben wird in vielen Filmen verwendet, um die Unterstützung des betroffenen Landes zu erreichen. Manchmal werden diese Bilder absichtlich gegen Bilder der zerbombten Stadt gesetzt um unaufdringlich zu zeigen, welche Schönheit bewahrt werden muss. *THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP* (UK, 1943) verwendet z.B. dies sehr stark.

der Idee der anglo-amerikanischen Verbrüderung begeistert und fragt nur freundlich-amüsiert: „*Could be. Do you spell it with a 'B'?*“

Aufgrund des Entstehungszeitpunktes dieses Films bieten seine Darstellungen der Beziehung der Vereinigten Staaten und des Vereinigten Königreichs ganz andere Interpretationsmöglichkeiten und stärkeres Propagandamaterial als der 1938-„Yank“-Film. Wie in der tatsächlichen politischen Situation, hat das Amerika des Filmes inoffiziell erkannt, dass es Großbritannien im Bereich ihrer Möglichkeiten im Kampf unterstützen muss. Englands Position wird nicht als verzweifelt dargestellt, auch wenn amerikanische Hilfe und Freiwillige willkommen sind. Zwei weitere kleine Elemente sind als britische Propaganda auszumachen: es werden in London keine zerbombten Stadtteile gezeigt – selbst der Bomberalarm, der Carol und Morley in die Kirche treibt, hinterlässt weder Schäden, noch hört man Fliegerlärm oder fallende Bomben. Die Briten um das Paar herum sind gefasst und zeigen keine Panik, sondern suchen so ruhig Unterschlupf, als gehöre diese Unterbrechung des Alltagsleben zum Natürlichsten der Welt. Das zweite Symbol der starken britischen Wehrmacht sind die Spitfires, die wendigen und praktischen Flugzeuge, für die England berühmt war. Als Carol auf Tim während dessen Schulung auf dem RAF-Gelände trifft, fragt sie nach den „*cute little Spitfires*“ und später im Film – der als „*certainly non-Axis*“¹⁷⁷ beschrieben wurde –, wenn Tim endlich die Chance bekommt, als Pilot eingesetzt zu werden, zeigt er, was das Flugzeug kann.

Aber auch amerikanische Propaganda kann man finden: das bereits besprochene erste Voice Over kann in diese Kategorie eingereiht werden, ebenso wie ein Kommentar Rogers. Er und Tim werden auf dem Weg von ihrem Stützpunkt nach London einige Male aufgehalten, weil Tim auf befreundete amerikanische Piloten trifft, die wie er früher Flugzeuge überstellen. Überwältigt von den unbekannt Namen und Leuten kommentiert Roger: „*I didn't know America had as many pilots. I thought you were unprepared.*“

Im Vergleich zu den anderen hier behandelten Filmen, aber auch in Beziehung zu vielen anderen zeitgenössischen Filmen fällt auf, dass A YANK IN THE RAF neben den Spielszenen auch einige dokumentarische Elemente eingebaut hat, die tatsächlich während der

¹⁷⁷ „The New Pictures, Oct. 13, 1941.“ In: *Time*.
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,766266,00.html>

Kampfhandlungen gefilmt wurden. Diese Tatsache, ebenso wie die Aufnahmen selbst, aber auch das Bild der scheinbar sorglosen Soldaten nach ihrer Rettung aus Dunkirk, die glücklich wirkend aus dem Zugabteil winken, bot dem Publikum einen Blick auf das „wirkliche“ Weltgeschehen und eine Möglichkeit, ihm „nahe“ zu kommen, ohne den bequemen Sitz im sicheren Kino verlassen und irgendein Risiko eingehen zu müssen.

Der „Yank“ in der Royal Air Force

Im Vergleich zu Lee Sheridan in *A YANK AT OXFORD* wirkt Tim Baker wie ein erwachsen gewordener „Yank.“ Er teilt immer noch gewisse Wesenszüge mit den anderen; auch er ist ein Individualist, dessen Selbstvertrauen an Überheblichkeit grenzt, er ist ein begnadeter Pilot und nimmt das Kriegsgeschehen – wie auch Lee die sportlichen Wettkämpfe – lange Zeit nicht vollkommen ernst. Der ausschlaggebende Punkt, der den „Yank“ Tim zu einem voll zählenden Mitglied der britischen Truppe macht, ist die Erkenntnis, dass sein Freund Roger sich selbst geopfert hat, um Tims eigenes Flugzeug zu retten. Die Verspieltheit fällt ab und Tim erkennt, dass ein Soldat als Einzelgänger keine Überlebenschance hat – sein Wandel zu einem gut funktionierenden Teil der Armee ist also nicht nur moralisch begründet, sondern dient auch der Rettung seines eigenen Lebens.

Diese moralische Entwicklung ist bei Tim am deutlichsten. Für die anderen drei hier vorgestellten „Yanks“ hat diese Umstellung keine so schwerwiegende Folgen: Tim ist der einzige, der aktiv am Kampfgeschehen teilnimmt. Aus dem neutralen, leichtfertigen Amerikaner ist ein RAF Pilot geworden, der nicht nur andere Leben fordert, sondern auch sein eigenes riskiert. Während Lee nur ein Teamplayer im wahrsten Sinne des Wortes geworden ist, entzieht sich Dwight Houston aus *ONE NIGHT IN LISBON* vollständig dem internationalen Konflikt. Wie an späterer Stelle gezeigt wird, kann man seine Entwicklung sogar mit gutem Recht hinterfragen. Johnny Jones in *FOREIGN CORRESPONDENT* ist als Auslandskorrespondent zwar auch nahe am Geschehen, doch ist er nicht der gleichen Verpflichtung und Gefahr ausgesetzt wie Tim Baker.

Aus propagandistischer Sicht sind Tim und Jones die wichtigsten, denn wenn sie Empathie-Empfinden bei einem Zuseher auslösen, bedeutet dies einen Schritt weg von der isolatorischen amerikanischen Einstellung. Insbesondere ein Film wie *A YANK IN THE RAF*, der Aufnahmen vom tatsächlichen Kriegsgeschehen zeigt, es also näher bringt als die meisten anderen, kann dies bewerkstelligen.

Auch Wing Commander Morley entspricht in vielen Aspekten dem Briten, den Glancy in *When Hollywood Loved Britain* ausformuliert hat und der als Counterpart des „Yanks“ seinen Platz fand. Er stammt aus guter Familie, doch weder er noch sein Vater nehmen Anstoß an Carols niedriger Herkunft, denn er vermischt seine aristokratische Abstammung mit demokratischen Zügen, die ihn dem amerikanischen Publikum gefällig machen. Sein Verhalten und seine Redeweise sind elegant und romantisch, was ihn von Tim unterscheidet. Wie die meisten anderen „Brits“ ist auch er dem „Yank“ überlegen: auf persönlicher Ebene (durch sein sympathischeres Verhalten Carol gegenüber), auf moralischer Ebene (er hat sich bereits voll und ganz dem englischen Kriegsgeschehen verschrieben) und auf beruflicher Ebene (als Wing Commander ist er nicht nur Tims direkter Vorgesetzter, sondern fliegt auch den Bomber selbst, während der leidenschaftliche Pilot Tim sich mit Flugzettelauswerfen begnügen muss.)

Anders als Lee und Paul, oder auch Dwight und Peter (*ONE NIGHT IN LISBON*), sind Tim und Morley allerdings nicht verfeindet. Beide akzeptieren ihre berufliche Zusammenarbeit ebenso wie ihre romantische Konkurrenz und verspüren Respekt und freundschaftliche Gefühle füreinander. Diese Tatsache kann man als Hinweis dafür sehen, dass *A YANK IN THE RAF* ein Film ist, der mehr Vertrauen in seine Charaktere und Figurenkonstellation hat, diese also komplexer gestaltet. Zur gleicher Zeit nimmt dieser gegenseitige Respekt etwas Schärfe von dem anglo-amerikanischen Konflikt, wodurch sich die Aufmerksamkeit auf den kriegerischen Konflikt und dessen Plotline konzentrieren kann.

*„My father fought for his country his way (...)
And I've got to fight for my country on my way.“*

FOREIGN CORRESPONDENT (US, 1940, Alfred Hitchcock)¹⁷⁸

FOREIGN CORRESPONDENT liegt zwar zeitlich gesehen zwischen den beiden bereits vorgestellten Filmen, doch kann man ihn als eine Variation des „Yank“-Film-Subgenres ansehen, da seine Handlung ausdifferenzierter und die Motivationen der Figuren komplexer

¹⁷⁸ Alle direkten Zitate sind aus *FOREIGN CORRESPONDENT*. USA, 1941. DVD.

dargestellt werden. Alfred Hitchcock und sein hauptsächlich britisches Autoren-Team wurden von Walter Wanger beauftragt, die bereits bestehende Kurzgeschichte *Personal History* zu verfilmen und so tagesaktuell wie möglich zu gestalten. Der Wunsch nach Aktualität ist natürlich nur begrenzt einhaltbar, da zwischen dem Erscheinen der Nachrichten und dem Erscheinen des fertigen Filmes einige Monate vergehen und somit sich die Situation bereits verändert hat. Der Film, der ca. ein Jahr nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und ein gutes Jahr vor Pearl Harbor in die Kinos kam, hat eine deutliche pro-Britische Aussage und spricht sich gegen eine isolationistische Haltung aus, doch wird nie die Nationalität des gemeinsamen Feindes beim Namen genannt. Dennoch fällt es weder dem zeitgenössischen noch dem heutigen Zuseher schwer, als den Feind das nationalsozialistische Deutschland zu erkennen.

Der amerikanische Reporter Johnny Jones (Joel McCrea) wird im August 1939 von seinem Boss Mr. Powers nach London geschickt, um dort mit einem neuen, unverbrauchten Blick über das Weltgeschehen und vor allem die Bemühungen der Universal Peace Party unter der Leitung von Stephen Fisher (Herbert Marshall) zu berichten. Jones, der unter dem Pseudonym Huntley Haverstock schreiben soll, wird ausgewählt, weil Powers von seinen faulen Auslandsreportern frustriert ist und der Ansicht ist, er brauche einen richtigen „*crime reporter*“ in Europa und Jones entspricht genau diesen Voraussetzungen. In London angekommen, wird Jones von dem desillusionierten Auslandskorrespondenten Stebbins eingeführt und macht sich sofort auf die Suche nach seiner Story. Bei einem Treffen der UPP lernt er Carol (Laraine Day), Fishers Tochter, kennen und zwischen den beiden funkt es. Durch sein Desinteresse an den Bemühungen der UPP und seiner Gleichgültigkeit dem tagesaktuellen Geschehen gegenüber zeigt Carol ihm allerdings die kalte Schulter und er wird gleich darauf nach Amsterdam bestellt, wohin Van Meer, den Jones unbedingt interviewen soll, bestellt wird. Van Meer wird dort auf offener Straße vor Jones Augen erschossen, woraufhin dieser sofort die Verfolgung des Mörders übernimmt und bei dieser Jagd zufälligerweise eben jenes Auto in Anspruch nimmt, indem Carol und ihr Bekannter, der englische Reporter Scott Ffolliott (George Sanders), sitzen. Sie verlieren den Verfolgten, Jones findet allerdings in einer abgelegenen Mühle den Totgeglaubten, der betäubt gefangen gehalten wird. Als Carol und Ffolliott allerdings mit der Polizei zurückkommen, sind sowohl Entführer, Geisel, wie auch alle Beweise verschwunden. In seinem Hotel wird Jones von

falschen Polizisten besucht und er entkommt, indem er aus seinem Fenster flüchtet und bei Carol einsteigt. Er kann sie überzeugen, dass die „Polizisten“ ihm nichts Gutes wollen und gemeinsam beschließen sie, nach England zurückzukehren, um der Sache auf den Grund zu kommen. Bei der Überfahrt auf dem Boot gestehen sie einander ihre Liebe und beschließen zu heiraten. In Fishers Haus trifft Jones jedoch auf einen der Entführer und für die Zuschauer stellt sich heraus, dass Carols Vater ein fehlgeleiteter Politiker ist, der statt für die UPP in Wirklichkeit für einen Spionage-Ring arbeitet. Es wird Jones tödlicher „Unfall“ geplant, doch er kann dem Mordanschlag seines „bodyguards“ entkommen. ffolliott, der Fisher auf die Schliche gekommen ist, bereitet Jones und Stebbins einen Plan aus, wie der gefangene Van Meer zu retten sei: Jones solle Carol „entführen“ wodurch ffolliott sich als der dafür Verantwortliche bei Fisher ausgeben und somit Van Meer Aufenthaltsort erpressen kann. Jones weigert sich, doch Carol, vom listigen ffolliott präpariert, besteht darauf, Jones in Sicherheit zu bringen, da sie um sein Leben fürchtet. Jones willigt schließlich ein, mit ihr nach Cambridge zu fahren. Durch ein Missverständnis zweifelt sie an seiner aufrichtigen Liebe und kehrt zeitlich so unglücklich zurück, dass ffolliott nicht die erwünschte Auskunft bekommt. Stattdessen verfolgt er Fisher, der zu Van Meer gerufen wird, weil sich der alte Mann weigert zu reden. ffolliott platzt in das Verhör und kann Van Meer warnen, dass Fisher nicht sein Freund sei, kann aber nichts dagegen tun, dass der Gefangene während seiner Folter sein wichtiges Geheimnis preisgibt. Jones kommt hinzu, aber Fisher und seine Gehilfen sind bereits entkommen. ffolliott hat erfahren, dass Fisher plant, am folgenden Tag mit seiner Tochter nach Amerika zu fliegen und da der britischen Justiz auf Grund der mangelnden Beweislage die Hände gebunden ist, beschließen Jones und ffolliott ebenfalls mit diesem Flugzeug zu fliegen. Fisher fängt eine Nachricht für ffolliott ab und erfährt, dass Van Meer zu Bewusstsein gekommen und eine Aussage gemacht habe, demzufolge die Polizei in Amerika bereitstehe, um Fisher bei dessen Ankunft als Spion zu verhaften. Er gesteht nun Carol seine Taten und seine Motive: er habe als Spion für sein tatsächliches Vaterland gekämpft (es wird zwar nicht beim Namen genannt, aber Umstände und Anspielungen weisen darauf hin, dass es sich hierbei um Deutschland handelt) und zwar mit den Methoden, die eben diesem Land eigen sein. Carol sieht darüber hinweg, denn die Vaterliebe überwiegt in ihren Augen. Jones, den das schlechte Gewissen plagt, weil er zu Fishers Verhaftung beigetragen hat, will sich mit Carol aussprechen, doch in diesem Moment wird das Flugzeug von einem Kriegsschiff beschossen, denn am vorigen Tag hatten Großbritannien und Frankreich Deutschland der

Krieg erklärt. Carol, Jones, Ffolliott und Fisher können sich aus dem Wrack befreien und retten sich gemeinsam auf ein treibendes Flugzeugteil. Als Fisher bemerkt, dass ihr Floß die vielen Geretteten nicht halten kann und nachdem er ein glückliches Lächeln, dass seine Tochter und Jones tauschen, beobachtet, lässt er sich von dem Teil gleiten und opfert sich den anderen zuliebe. Die Überlebenden werden von einem amerikanischen Schiff gefunden, das allerdings aufgrund seiner Neutralität eine Nachrichtensperre verhängt, wodurch Jones seiner Story beraubt würde. Durch Pffiffigkeit und mit Hilfe von Carol und Ffolliott kann Jones allerdings die gesamte Story seinem „Onkel“ Powers zukommen lassen und wird infolgedessen ein gefeierter Auslandskorrespondent. Der Film endet mit Jones, der in einer Londoner Radiostation eine Rede halten soll, die allerdings durch einen feindlichen Fliegerangriff unterbrochen wird. Anstatt in den Bunker zu gehen, beschließen Jones und Carol die Situation zu nützen und den amerikanischen Zuhörern live zu berichten, wie die Briten gegen den Angriff kämpfen, aber darauf warten und hoffen, dass Amerika ihnen hierbei zur Seite stehe.

Der reagierende „Yank“

Jones Rolle als der „Yank“ ist bereits aus der Handlung erkennbar. Im Gegensatz zu Lee und auch Tim ist er allerdings weniger überheblich als desinteressiert, weniger ehrgeizig als prinzipienlos. In der folgenden Gegenüberstellung mit seinen britischen Mitstreitern wird man sehen, dass seine Entwicklung keine persönliche sein wird, sondern eine politische und moralische.

Johnny Jones, mit einem Namen den man fast nicht mehr gewöhnlicher machen kann, wird als harter Reporter eingeführt, der Powers aufgefallen ist, weil er für eine Story einen Polizisten geschlagen hat. Jones wurde nicht Reporter aus innerer Überzeugung, sondern ähnelt einem Söldner, der für die Zeitung schreibt, die ihn für seine Dienste bezahlt. Die Story an sich ist ihm nicht so wichtig, doch sobald er einen Auftrag angenommen hat, stürzt er sich enthusiastisch hinein, um seinen Lohn auch wirklich zu verdienen. Wie auch Ffolliott später, erinnert Jones in dieser Eigenschaft einem Detektiv mindestens genauso wie einem Reporter. Diese Einstellung, dass ein Job nur ein Job sei, wird von Jones erster Szene unterstützt: während der Chef der Zeitung erregt nach ihm schicken lässt, sitzt er mit den Füßen am Tisch in seinem mit Papier überfüllten kleinen Büro und schneidet Figuren aus Papierblättern. Nachdem er gerufen wurde, zeigt er kein großes Interesse daran, dem Ruf des Bosses schnell

nachzukommen, denn er vermutet, diese Vorladung habe seine Entlassung zur Folge. Doch auch dieser Umstand lässt ihn kalt, da er weiß, dass er auch bei einer anderen Zeitung eine Anstellung finden könne.

Diese ersten Szenen zeigen ihn als einen selbstbewussten jungen Mann, der seine Interesselosigkeit an Europa zugibt, darin aber keinen Grund sieht, warum er nicht über diese Geschichte schreiben könne. Jones kann zwar in manchen Situationen aktiv sein, doch meistens reagiert er nur auf die Handlungen anderer. Er wird von Powers nach Europa geschickt; dort werden seine Schritte von diesem und Stebbings gelenkt und es ist folliott, der Carols „Entführung“ plant, während Jones bei dessen Ausführung nur widerstrebend hilft. Wenn er allerdings von den Umständen gezwungen wird zu handeln, zum Beispiel wenn die unechten Polizisten ihn in seinem Hotelzimmer aufsuchen oder es gilt, die Windmühle zu untersuchen, reagiert Johnny schnell und geschickt und wird aktiv. Und selbst da ist er sich dessen bewusst, denn er entschuldigt sich bei folliott: *„I hate to seem executive but this is serious.“*

Im Gegensatz zu den anderen „Yanks“ versucht Jones nicht seine amerikanische Individualität durchzusetzen oder sich abzugrenzen; es fällt auch nie der Zusatz *„the American“*, stattdessen versucht er, – wie auch Stebbins und die anderen Auslandskorrespondenten–, sich an die englischen Gewohnheiten und das Aussehen anzupassen. Es gibt eine lustige Szene kurz vor Jones erstem Auftrag in London, wo er auf Stebbins vor dessen Hotel trifft. Beide tragen Melone, einen dunklen Anzug mit Weste und Schirm und beäugen sich gegenseitig, sichtlich erheitert über die Anpassungsfähigkeit es anderen. Im Laufe des Filmes schafft es Jones allerdings nie, diese Assimilation lange beizubehalten: er verliert drei mal seine Melone und nachdem er im Bademantel aus seinem Zimmer fliehen und bei Carol einsteigen musste, bringt ihm der Hoteldiener seinen „amerikanischen“ Anzug, bestehend aus einem helleren Jackett, einem weniger eleganten Hemd und einem eckigeren Hut. Ab diesem Zeitpunkt ist er also immer von den Briten zu unterscheiden und bleibt der Amerikaner. Diese versuchte Anpassung der Amerikaner erinnert an den von Duijter und Frijda formulierten *„cultural character.“* Anstelle des schwer nachweisbaren nationalen Charakters, argumentieren die beiden, könnte man nach dem sogenannten kulturellen Charakter forschen. Dieser ist nicht angeboren, sondern bildet sich durch die Interaktion und den Austausch mit Mitmenschen aus. Insofern ist es nicht

unmöglich – sondern eher wahrscheinlich –, dass die Amerikaner einen englischen kulturellen Charakter annehmen und in weiterer Folge auch haben.¹⁷⁹

Jones besitzt allerdings auch einen „typisch“ amerikanischen Persönlichkeitszug, dessen er sich allerdings nicht aktiv bewusst ist und den er nicht zur absichtlichen Abgrenzung einsetzt. Dreimal verlangt er einen „showdown“, da ihm das ruhige Abwarten und Kalkulieren seiner britischen Helfer nicht liegt und erst beim dritten Mal – wenn es darum geht, die Missverständnisse mit Carol aus dem Weg zu schaffen – setzt er seinen Wunsch auch wirklich durch. Beim ersten Mal lässt er sich von seinem „bodyguard“ Rawley überreden, keine Konfrontation auf offener Straße mit seinen „Verfolgern“ herauszufordern, sondern sich stattdessen in der Kathedrale zu „verbergen“. Beim zweiten Mal will Jones statt der vorgespilten Entführung Carols Fisher direkt konfrontieren, wird von ffolliotts Argument, dass sie keine Beweise hätten, aber für den anderen Plan überredet.

Seine Liebe zu Carol ist aufrichtig und echt, obwohl sie ein Problem für die Ausführung seiner Aufgabe stellt. Selbst nach seinem Heiratsantrag hat er immer noch nicht die Überzeugung, die Carol mit der Universal Peace Party teilt, übernommen, sondern hat weiterhin seine Story im Blick. Als sich herausstellt, dass ihr Vater der gesuchte Verräter ist, gilt sein Gewissenskonflikt immer noch größtenteils dem beruflichen und nicht dem moralischen Konflikt. Ihn beschäftigt noch immer nicht die Tatsache, dass eine Kriegserklärung ausgesprochen wurde, sondern dass er seine Story nicht abgeben kann, da er damit Carols Familie und infolgedessen ihrer Integrität schadet. Erst ihre Aufforderung – ihre quasi Selbstopferung – die Story zu schreiben, da sie es als den richtigen Weg sieht, bekehrt ihn.

Jones bleibt bis zu den letzten Szenen des Filmes der neutrale Zuseher von Außen, der sich weder für die Politik im Allgemeinen, noch die drohende Situation in Großbritannien im Spezifischen interessiert und sich um die Universal Peace Party nur aus beruflichem Interesse kümmert. Auch Carols Enthusiasmus und Van Meers Schicksal können sein rein professionelles Interesse beeinflussen, doch erst der tatsächliche Ausbruch der Kriegshandlungen und Carols aufopferungsvolle Hingabe ziehen ihn auch emotional in den Konflikt. Dies hat nicht nur zur Folge, dass er ein begehrter Auslandskorrespondent an allen

¹⁷⁹ Duijker/Frijda: National Character and National Stereotypes, S. 10.

strategisch wichtigen Stellen wird, sondern auch dass er als Abschlusszene einen emotionalen Aufruf an Amerika leistet und es bittet, nicht mehr desinteressiert wegzuschauen.

Der agierende Brite

Scott Ffolliott repräsentiert mit Stephen Fisher den „typischen“ Briten – wobei Fishers Rolle zweideutig ist, da er am Ende zugibt, gar nicht britischer Abstammung zu sein. Zwar ist Ffolliott nie Jones Konkurrent, er hat auch kein romantisches Interesse an Carol, doch wirkt er in einigen Aspekten als Jones englischer Gegenpart, wie es auch Paul Beaumont und Wing Commander Morley waren.

Einige Analogien zwischen Jones und Ffolliott erklären ihre schnelle Freundschaft: sie sind beider Reporter mit einem eindeutigen Hang zum Detektivdasein, sie haben einen ähnlich zynischen Humor, bei dem Ffolliott allerdings bei weitem die Oberhand behält und haben das gleiche Ziel. Ffolliott wirkt im Vergleich zu Jones allerdings etwas reifer und erfahrener. Seine Körperhaltung zeigt nicht nur ein Selbstbewusstsein, sondern sogar eine gewisse Überheblichkeit. Er trägt nie einen Hut und selbst im schlimmsten Regen steht er ohne Regenmantel auf der Lauer. Er hat meistens die Hände in die Hosentaschen gesteckt, setzt sich ohne Aufforderung auf Tischecken oder Stuhllehnen als wäre er der Gastgeber und lagert ungeniert die Füße hoch. Wenn man ihn genauer beobachtet merkt man allerdings, dass diese Überheblichkeit zwar ein Teil seiner Persönlichkeit, sie zugleich aber als eine Art Schutzschild oder Maske vorgezogen ist. Seine Schlagfertigkeit und sarkastische Art gehören zwar sehr wohl zu seinem Charakter, doch hat er die Angewohnheit, die Augenbrauen dezent, aber sarkastisch und belustigt zu heben, dann den Blick zu senken um sofort darauf die sprechende Person, meist Jones, anzublicken. Diese kurzen Momente lassen vermuten, dass er zwar die Art hat, sich über alles und jeden ein bisschen lustig zu machen, aber sich nicht als darüberstehend sieht, sondern an seinen Mitmenschen sehr wohl Anteil nimmt.

Passend dazu verhält er sich, als wäre sein einziges Ziel seine Mission – Beweise für Fishers Verrat zu finden – und lässt Emotionen oder private Angelegenheiten nicht in seinen Weg kommen. Seine eigene emotionale Verfangenheit zeigt sich an zwei Stellen. Wenn Johnny sich weigert, den Lockvogel in Carols Entführung zu spielen, argumentiert dieser: *„Well, that [being a newspaper man] doesn't include kidnapping you fiancé where I come from.“* Ffolliott erwidert hitzig: *„Ah, it would, if your country were at stake.“* Und später, während er Van Meers Folterung zusehen muss, sieht man in seinem Gesicht rege

Anteilnahme am Schicksal des Mannes sowie Angst vor der Preisgabe des Geheimnisses. Trotz seiner scheinbaren Lässigkeit und amüsiertes Ungezwungenheit, ist ffliott ernster als Jones, da ihm nicht nur seine Story, sondern auch die Sicherheit Großbritanniens (die durch den Spionagering gefährdet ist) mehr am Herzen liegt, als er offen zugeben möchte.

Abgesehen von diesen patriotischen Zügen, zeigt ffliott auch „typische“ Merkmale eines Film-Briten. Er unterscheidet sich allerdings deutlich von dem altmodischen und verkauften Stereotyp, der vor allem älteren Briten zugeteilt wird. Während der Dekan der Oxforder Universität in *A YANK AT OXFORD* einer Version von Chambers „typischem Briten“ zugeteilt werden konnte, zeigt ffliott dafür Ähnlichkeiten mit der progressiveren Variante. Die Beschreibung „*ex-centric, open-minded and multi-ethnic*“¹⁸⁰ lässt sich gut für ffliotts Persönlichkeit verwenden. Chambers traf diese Definition der „typischen“ Briten nicht nur im Bezug auf eine singuläre Person, sondern auf einen allgemeinen Typus, weswegen man „*multi-ethnic*“ in Bezug auf ffliott in einem weiteren Sinn sehen muss. Er spricht mehrere Sprachen und ist somit, wie bereits hingewiesen, dem Amerikaner wieder überlegen.

Allein ffliotts Name, bzw. seine Erklärung für ihn, verweisen auf stereotype britische Merkmale: Exzentristik, Skurrilität und alte Familienbande. Gleich bei ihrem ersten Treffen klärt ffliott Jones über die Schreibweise seines Nachnamens auf: „*With a double 'f'. (...) They're at the beginning. Both small 'f's. (...) One of my ancestors was beheaded by Henry VIII. His wife dropped the capital letter to commemorate it.*“ Er hat die Angewohnheit Sätze mit „*I say*“ zu beginnen und titulierte männliche Gesprächspartner mit „*old boy*“. Auch seine sarkastische und wortgewandte Art zu Sprechen – die schon Morley in *A YANK IN THE RAF* hatte und man auch bei Williams in *SAHARA* sehen wird – kann man als „britisches“ Merkmal sehen. Diese wache Art zeigt sich zum Beispiel in der Szene, in der er in Van Meers Verhör platzt. Er öffnet die Türe und zieht die Aufmerksamkeit mit folgenden Worten auf sich: „*Pardon me, gentlemen, I represent the Jupiter Life Assurance, could I interest you in a small policy?*“ Das zeigt nicht nur seine mutige Unverfrorenheit, sondern auch seinen Humor, wenn man bedenkt, dass einerseits das Verhör in einem leer stehenden, im Umbau befindlichen Haus stattfindet und andererseits sich im folgenden Moment eine Pistole zeigt, die von der Pförtnerin in seine Seite gehalten wird.

ffliott verfügt über die weitreichenden Familienbande und Beziehungen zu hochgestellten und wichtigen Personen, die man von einem „typischen“ Briten erwartet. Sein Bruder ist eine

¹⁸⁰ Rogers/McLeod (ed.), *Revision of Englishness*, S. 3.

leitende Persönlichkeit bei Scotland Yard, der schließlich Fishers Verhaftung in Amerika bestellt, und durch einen Cousin kann er trotz der knappen Zeit für sich und Jones einen Platz im selben Flugzeug wie die Fishers beschaffen. Zwar erfährt man nicht viel über ffolliotts Familie und Status, doch etablieren ihn diese Beziehungen und die Familiengeschichte seines Nachnamens, ebenso wie sein Dandy-Aussehen in einen gehobenen Bereich und heben ffolliottd damit auf die gleiche Ebene, wie die anderen britischen Hauptcharaktere dieser Untersuchung. ffolliotts Verhalten – die Kompetenz bei der Verfolgungsjagd, sein Erkennen des falschen Vagabunden, sein actiongeladener Auftritt bei Van Meers Verhör – lassen für einige Zeit vermuten, dass er nicht wie vorgegeben ein Reporter, sondern ein verdeckter Ermittler sei. Bei seinem Gespräch in Scotland Yards scheint sich diese Vermutung zuerst zu festigen – er sitzt lässig auf der Tischkante, hinter der ein Beamter sitzt, als wäre er der Vorgesetzte – und beschimpft den Beamten, der sich erst später als sein Bruder herausstellt.

Ein anglo-amerikanisches Team

Ungewöhnlich für diese Art der Filme – vor allem da FOREIGN CORRESPONDENT von Glancy zu den „Yank“-Filmen gezählt wird – ist die Beziehung zwischen Jones und ffolliottd. Zwar lernt Jones den Briten an Carols Seite kennen, doch entsteht zu keinem Zeitpunkt eine Rivalität oder auch nur angedeutete Eifersucht. Die beiden verstehen sich von Anfang an gut, sie verstehen den Humor des anderen und arbeiten gut zusammen. Es lässt sich vermuten, dass sich ffolliottd mit Carol aus taktischen Gründen befreundet hat, doch scheint auch eine gegenseitige Zuneigung zu existieren. Wenn ffolliottd erfährt, dass Jones und Carol verliebt seien, kommentiert er dies nur mit einem „*all the better*“ und später erfährt man nebenbei, dass es eine junge Dame gibt, mit der er sich zu treffen scheint.

Auch auf zwischenmenschlicher Ebene gibt es zwischen den beiden keinen Rang- oder Konkurrenzkampf. Sie wechseln sich mit der Ideenfindung und Ausführung ab und übernehmen jeweils fließend die ihnen zugeteilte aktive oder passivere Aufgabe. Besonders das Verhalten nach der Bruchlandung zeigt ihre natürliche Zusammenarbeit und ihre gut abgestimmte Vertrautheit. Während dieser Episode übernimmt Jones die Führung und ffolliottd folgt mitdenkend seinen Angaben. Während ihres Versuchs, aus dem sinkenden Flugzeugwrack zu entkommen hilft ffolliottd Carol, während Jones sich um Fisher kümmert. Die beiden jungen Männer helfen ihren Freunden und einigen anderen Passagieren aus einem eingeschlagenen Fenster zuerst auf den Hauptbereich des Flugzeuges und dann weiter auf

einen abgebrochenen Flügel. Sie helfen gemeinsam dem Piloten aus dem Wasser und ziehen ihn auf den Flügel. Ein Passagier protestiert, denn er befürchtet, dass das zusätzliche Gewicht zuviel für das Flugzeugteil wird, doch Jones und Ffolliott weisen ihn gemeinsam scharf zurecht. Auch nachdem Fisher sich selbst geopfert hat und vom Flügel gegelitten ist, springen ihm beide hinterher, schaffen es aber nicht, ihn zu retten. Ein weiteres Beispiel dafür, dass sie auf derselben Wellenlänge denken und ein gutes Team sind, findet auf dem Rettungsschiff statt. Jones „erklärt“ dem Kapitän seine Lage und seine Geschichte und Ffolliott, der den Trick schnell durchschaut, stellt genau die richtigen Fragen, um Jones weiterzuhelfen und noch mehr Information freizugeben.

Mit falschen Methoden

Bei Stephen Fishers erstem Auftritt hat der Zuseher bereits eine hohe Meinung von ihm: Mr. Powers erzählt Jones und dem Publikum von dem hohen Friedenskämpfer und etabliert ihn als einen tapferen und moralisch korrekten Helden. Er begrüßt ihn respektvoll in seinem Büro, indem er mit ausgestreckter Hand auf ihn zugeht und hereinbittet. Fisher zeigt bereits in dieser Szene, dass er ein Mann von Welt ist: er ist beredet, hat das Selbstbewusstsein, sich in fremde Gespräche einzumischen und zeigt einen Sinn für Humor: *„It’s really very exciting being present at the christening of an American newspaper correspondent. Shouldn’t we break a bottle of champagne over him?“* Jones gegenüber ist er höflich und zuvorkommend, indem er zum Beispiel dafür sorgt, dass man ihn in Amsterdam einführt. Seine Sprache ist gut artikuliert mit einem deutlichen britischen Akzent und auch seine Lebensführung ist „typisch“ britisch. Das Haus, das er und Carol bewohnen, ist groß und elegant, er frühstückt an einem großen, reich gedeckten Tisch, hinter ihm sieht man einen offenen Kamin inklusive obligatorischem Portrait eines Vorfahren. Die Familie hat Bedienstete und einen großen Jagdhund, der Fisher auf Schritt und Tritt durch das Haus folgt.

Nach Carols und Jones Rückkehr aus Amsterdam erkennt der Zuschauer nicht nur, dass Fisher dem Spionagering angehört, sondern erfährt auch, dass er sich nicht so kompetent und optimistisch fühlt. Während er Jones vermeintlich warnt, merkt man auch eine gewisse Melancholie und nach innen gerichtete Selbstkritik. Er spricht zwar von den Gegnern, wenn er sagt: *„They’re fanatics. They combine a mad love of their country with an equally mad indifference to life – their own as well as others. They’re cunning and scrupulous and inspired“*, doch während er für einen Moment trübsinnig vor sich hinstarrt kann man denken,

dass er eher von dem, was er geworden ist, spricht, als von seinen Komplizen. Auch im Laufe des Filmes, vor allem bei Van Meers Verhör, merkt man, dass ihm seine natürliche Diplomatie abhanden zu kommen scheint, er wirkt mental müde und unrund.

Diese Ermüdung bedeutet aber weder, dass er ein reiner Mitläufer ist, noch dass er unfreiwillig in seine Situation gezwungen wurde. Allerdings ist er im Gegensatz zu seinem Kollegen Krug, der aktiv an Van Meers Entführung beteiligt ist, und Rawley, der als Jones Mörder engagiert wird, jemand, der auf politische und diplomatische Weise seine Karten ausspielt. Bei der „Verhandlung“ mit Ffolliott über Van Meers und Carols „Austausch“ zeigt sich Fisher von seiner professionellen Seite: er ist sehr glatt, kalt, gefasst, überlegt und zu keinem Zeitpunkt panisch oder emotional.

Trotz dieser Professionalität und scheinbaren Gefühlskälte, liebt er seine Tochter innig. Sie haben eine tiefe Zuneigung zueinander, er verehrt sie nicht nur als Tochter, sondern ist auch stolz auf ihre Kompetenz und ihren Einsatz für die UPP. Als es im Flugzeug zu seinem Geständnis kommt, sieht er erleichtert aus. Er erbittet weder Verständnis noch Vergebung, aber es tut ihm sichtlich gut, sich von seinem belastenden Geheimnis frei reden zu können. *„I should like for you to hear a little of my own point of view. It might help you – afterwards. (...)I don't intend to make this plead to the Court Marshall, I make it only to my daughter whom I loved dearly and for whom I feel a little ashamed. What you say to me now means much more to me than any other verdict I'd hear.“* In seinen Worten hört man nicht nur eine gewisse Erleichterung, das anstrengende Doppelleben aufgeben zu können, sondern auch seine ehrliche und aufrichtige Liebe zu seiner Tochter, die in seiner Selbstopferung ihren Höhepunkt findet. Selbst an diesem Punkt im Film, wo man über seinen Anteil an den Machenschaften Bescheid weiß, kann man Fisher immer noch nicht als vollständigen Bösewicht sehen, sondern eher als engagierten, aber fehlgeleiteten Idealisten, der sich für die falsche Seite entschieden hat. Er erklärt auch seinen Standpunkt und bietet Carol eine Erklärung seiner Entscheidung: *„My deceiving you, I had to, you know, I didn't want you to get involved in any part because you're English, well, half-English anyway. I'm not, I'm just coated with an English accent. A very thin coat. (...) I fought for my country and my heart in a very difficult way and it's harder to fight this honourably, nobly, in the open. And I've used my country's methods because I was born with them.“*

Die zeitgenössischen Umstände und der bisherige Verlauf des Filmes erforderten nicht, dass Fisher näher auf die Nationalität seines wahren Heimatlandes eingehen musste. Spätestens

hier blättert die perfektionierte Schicht des Briten ab. Die ist besonders für eine Arbeit interessant, die sich mit der Beschaffenheit, Gemachtheit und Darstellung von Briten und ihrer Erscheinung beschäftigt, da Fishers Erscheinungsbild und Lebensweise darauf hinweist, dass man sich eine fremde Nationalität aneignen kann, und wenn man weiß, was diese ausmacht, auch wie eine zweite Haut annehmen kann.

Der angepasste Amerikaner

Interessant in Bezug auf Amerikanismus und „*Britishness*“ ist Stebbins, Jones amerikanischer Kollege, der vor ihm als Auslandskorrespondent für Mr. Powers schreiben sollte. Sein erstes Erscheinen als er Jones vom Zug abholt, zeigt bereits, dass er seit 25 Jahren in London arbeitet: er wirkt wie ein Über-Brite, schon fast wie eine Karikatur. Er trägt nicht nur einen dunklen Anzug mit Pullunder, sondern auch eine Melone, eine Fliege und raucht Pfeife. Er ist ein gerade eben erst trocken gewordener Trinker, der bis zu dem Zeitpunkt viel Zeit in Pubs verbracht hat. Neben dieser Neigung hat er auch die britische Vorliebe für Pferderennenwetten übernommen. Obwohl er diese stereotypen Merkmale angenommen und einverleibt hat, hat er sich in seiner neuen Heimat weder wirklich eingelebt, noch fühlt er sich wirklich wohl. Er ist desillusioniert und fadisiert, anstatt zu arbeiten („*I don't follow these things much*“) bevorzugt er es, seine Zeit in Pubs, auf der Rennbahn oder mit Frauen zu verbringen, doch Jones und ffolliotts jugendlicher Eifer und Begeisterung reißen ihn mit der Zeit auch mit und bieten ihm ein Entkommen aus seiner Tristesse.

Wenn Helden reisen...

Das Personenregister von FOREIGN CORRESPONDENT bietet an, sich Christopher Voglers Charakteraufstellung näher anzusehen. Die sieben Funktionen – Held, Schatten, Mentor, Schwellenwächter, Bote, Gestaltenwechsler und Trickster – sind deutlich erkennbar und folgen ihren Aufgaben¹⁸¹ – teilweise sogar sprichwörtlich.

Als Held ist unverkennbar Johnny Jones erkennbar. Er tritt im wahrsten Sinne des Wortes eine Reise an – zuerst nach London und dann im Laufe seiner Ermittlungen nach Amsterdam, wieder nach Großbritannien und dann zurück nach Amerika – und verfolgt dadurch sein Ziel: Van Meer zu interviewen und über die Universal Peace Party zu recherchieren. Schatten gibt es mehrere in Jones Leben – einer tritt sogar tatsächlich als solcher auf: Rawley, der sich als

¹⁸¹ Eder, Figur im Film, S. 490.

sein Bodyguard gibt, fragt Jones, ob er neben ihm gehen oder ihm mit ein paar Schritten Abstand folgen soll – ihn also beschatten solle. Der Auftragsmörder ist zwar einer seiner kurzfristigen Widersacher, doch ist ebenso Krug, der an seiner Halsnarbe und seinem Rollkragen erkennbare Entführer, als solcher identifizierbar. Als Hauptgegner Im Allgemeinen, der gegen Jones arbeitet, ist allerdings der Spionagering als Ganzes zu erkennen. Fisher, als eine führende Persönlichkeit, gehört also auch zu den vielen Armen des Ringes, die Jones Ziel – zuerst Information zu bekommen und dann Van Meer und sein Geheimnis zu retten – entgegenarbeiten. Fisher selbst fällt in die Kategorie des Gestaltenwechslers. Zwar weist Vogler darauf hin, dass diese Funktion oft von einer Frau übernommen wird, doch fällt Fishers Verhalten und Situation in diese Kategorie. Er wechselt nicht nur zwischen den Nationalitäten, sondern auch zwischen vorgetäuschem Friedenskämpfer und geheimen Spion, zwischen liebevollem Vater und verbissenem Profi, der bereit ist, den Geliebten seiner Tochter für seine Zwecke zu opfern. Auch innerhalb des Spionagerings hat er zwei Gesichter. Er bezeichnet sich selbst zwar als „*only a politician – in a sense*“, hat aber unübersehbar eine führende Rolle in der Organisation. Aber ab ca. der Hälfte des Filmes – an dem Punkt, an dem er bemerkt, dass seine Taten auch Auswirkungen auf Carol haben – scheint es, dass ihm die Sache über den Kopf zu wachsen beginnt. Er versucht sich unauffällig immer mehr zurück zu ziehen, wobei der Flug nach Amerika die Spitze davon ist. Es gelingt ihm allerdings nicht, sich der Angelegenheit zu entziehen und man merkt in der Szene mit Van Meer, in der Fisher dem alten Mann sein Geheimnis entlocken soll, dass Fisher seinen Biss verloren hat und nur mehr Mitläufer in einem von selbst laufenden Rad ist.

Carol wird die Rolle des Boten zugeteilt. Sie verkörpert geradezu den Wunsch nach Frieden, aber auch das Streben und den Kampf dafür. Man hört nie ihren Vater, der der UPP vorsteht, seine (vorgetäuschte) Überzeugung kundgeben, während Carol einige Momente hat, in der sie die Wichtigkeit des Friedens und das Grauen eines möglichen Krieges betont. Ihre Motivation wird schließlich nicht nur zu Jones eigener, sondern treibt die beiden zu einem gewissen Grad auch an. Selbst nach dem Geständnis und Tod ihres Vaters führt sie ihre Aufgabe weiter aus und bleibt ihrem Grundsatz – der stellvertretend für alle Briten und als Anreiz für das amerikanische Publikum sein soll – treu.

ffolliotts Verhalten entspricht dem des Tricksters. Er hellt die Stimmung des Filmes auf – auch wenn sein Humor nicht dem eines traditionellen Komikers entspricht, sind seine

schnippischen oder sarkastischen Bemerkungen doch oft zur Unterhaltung da – und wirkt vor allem auch als „*Katalysator, der Handlungen auslöst*.“¹⁸² Wie bereits hingewiesen ist er derjenige, und nicht Jones, der Pläne ausheckt, Indizien verfolgt und den Gegnern nachspioniert.

Der Mentor und der Schwellenwächter werden von Figuren verkörpert, die nicht in die bisherige Aufzählung gefallen sind, da sie nicht in das Untersuchungsgebiet fallen. Van Meer, der niederländische Friedensbotschafter, der auch im Film eine tragende Rolle hat, wirkt als Jones Mentor, der ihm zwar nicht aktiv hilft (Van Meer verbringt den Großteil des Filmes als Gefangener), doch hat er eine moralische Überlegenheit, innere Ruhe und Gelassenheit gefunden, die Jones erst anstreben muss. Ihre kurzen Unterhaltungen bringen Jones nicht nur in Bezug auf seine Mission weiter, sondern wirken auch wie Gespräche zwischen einem liebevollen Vater oder Großvater mit seinem Sprössling. Der Kapitän der *Mohican*, dem amerikanischen Schiff, das die Schiffbrüchigen aufgesammelt hat, ist auch in einem fast sprichwörtlichen Sinn der Schwellenwächter. Sein Verbot, berufliche Auskünfte per Telefon an das amerikanische – und neutrale – Festland zu senden, scheint Jones Ziel – die Wahrheit über Fisher und die Universal Peace Party zu veröffentlichen – unmöglich zu machen. Dadurch werden nicht nur Jones und Carols Motivation und Ernsthaftigkeit getestet, sondern auch das Teamwork der beiden mit ffolliott gefordert, die gemeinsam durch einen kleinen Trick diese Schwelle umgehen und ihr Ziel erreichen können.

UK und US

Da der Film in den letzten Friedenstagen spielt und eines der zentralen Elemente die Arbeit der Friedenskämpfer ist, entwickelt sich die Einstellung von Amerika zu Großbritannien parallel zu den diegetischen Entwicklungen. Dem Produzenten Walter Wanger lag die Aktualität des Stoffes sehr am Herzen, was zu zahlreichen Überarbeitungen führte. Gerade deswegen ist der anfängliche Standpunkt der Figuren nicht selbstverständlich. Mr. Powers zeigt sich zwar weltoffen, doch interessiert ihn eher die Story selbst, als die Entwicklung am europäischen Kontinent und die Zukunft Großbritanniens. Jones zeigt sich offen als uninteressiert: „*I haven't given it much thought*“ und auch Stebbins als Auslandskorrespondent kann wenig Eifer aufbringen. Auch der Kapitän der *Mohican* pocht auf seine Neutralität und

¹⁸² Eder, Figur im Film, S. 490.

macht es sehr klar, dass er sich aus dem Weltgeschehen raus zu halten hat und damit glücklich ist.

Allerdings nehmen Jones und Stebbins schnell britische Weisen und Kleidungsvorschriften an, anstatt eigensinnig auf ihre amerikanisierte Manier zu bestehen – auch wenn dies bei Jones durch die Umstände nicht funktioniert. Man sieht hier, dass die Filmemacher keine starke Betonung auf die unterschiedlichen soziokulturellen Gepflogenheiten legen und diese nicht so zelebrieren, wie dies bei OXFORD und RAF getan wurde, bzw. wie bei THE WHITE CLIFFS OF DOVER noch stark zum Vorschein kommen wird. In FOREIGN CORRESPONDENT werden diese Unterschiede eher in nebensächlichen Kleinigkeiten gezeigt und charakterisieren somit ihre Figuren: Jones, der immer auf einen „showdown“ pocht und ffolliott, der auf Jones wegfliegende Melone wettet und scherzt, einen Polizisten zum Bridge spielen zurück zu holen.

Was den anderen Filmen ähnlich ist, sind die Bilder, die ausgewählt wurden, um England zu repräsentieren. Die erste Impression von London und Großbritannien generell ist ein statischer Blick auf den Big Ben und die Statue eines Pferdes mit angespanntem Streitwagen im Vordergrund. Später zeigt Rawley Jones von der Spitze der Westminster Kathedrale Londons berühmte Sehenswürdigkeiten und zählt auf: Houses of Parliament, St James' Park, St. Pauls *„there it is, just coming out of the mist“*¹⁸³, Horse Guard at Buckingham Palace. Auch Van Meer schwärmt für London, während Jones erstem Versuch, ihn zu interviewen: *„England is so beautiful. It's nice to see London in sunshine. Always there is lots of rain, of fog although it is August.“* Neben London mit seinen Sehenswürdigkeiten, befahrenen und belebten Straßen und großen Häusern, bekommt der Zuseher auch einen kurzen Einblick des ländlichen Lebens: während Carols „Entführung“ fahren sie und Jones über einsame Landstraßen und erreichen schließlich Cambridge. Die kurze Einstellung des Gasthauses in dem sie absteigen, verbindet die Gefühle hervorragend: das *College Arms* ist sehr romantisch und ruhig, man sieht eine mit Efeu bewachsene Backsteinmauer und sein traditionell aussehendes Wappen.

Wie auch in den anderen Filmen erkennt man die unterschiedlichen Akzente deutlich. Hier kommt noch hinzu, dass die Briten sehr schnell sprechen (allen voran ffolliott und eine

¹⁸³ Dieser Zusatz ist ein sonderbarer Zufall, da Ende 1940 während eines Blitzangriffe ein Foto der Kathedrale geschossen wurde, wie sie unversehrt aus zerbombten Häusern und Bombenrauch ragt – ein Foto, das zum Symbol des Optimismus in Großbritannien wurde. Zu diesem Foto führt unter anderem dieser link: <http://poeticalbeauty.files.wordpress.com/2010/10/st-pauls-cathedral-uk-wwii2.jpg>

Gesellschaftsfreundin von Carol). Allerdings sprechen sowohl die Briten, wie auch die Amerikaner eine sehr standardisierte Version ihres Akzents, die den Unterschied nicht so krass zeigen wie zum Beispiel Humphrey Bogarts faule Aussprache in SAHARA. Nur Rawley, der aber durch sein Aussehen und auch seinen sozialen Stand („bodyguard“ bzw. Auftragskiller) sich von den übrigen britischen Figuren unterscheidet, sticht auch sprachlich heraus.¹⁸⁴ Er spricht in einem zwar gut verständlichen, aber bürgerlich klingenden Cockney-Akzent. Wie in den beiden vorigen Filmen gibt es auch in FOREIGN CORRESPONDENT eine hochgestellte ältere Dame, die in ihrem Aussehen und Aussprache Mollys Lehrerin und Lady Fitzhugh ähnelt. Hier spricht Jones zwar neben Englisch auch Deutsch und Französisch, doch sind auch hier die Briten sprachgewandter, da sie auch noch Holländisch und Lettisch können.

Wir übertragen live aus dem Blitz

Was FOREIGN CORRESPONDENT von den übrigen hier vorgestellten Filmen unterscheidet ist die Tatsache, dass er einen direkten Aufruf an Amerika beinhaltet. Die letzte Szene zeigt Jones, wie er eine Radioansprache gibt, und sich trotz des einsetzenden feindlichen Bombenangriffs nicht in Sicherheit begibt, sondern die Gelegenheit nützt, um seinem amerikanischen Publikum einen „Live-Bericht“ über die Situation während des *Battle of Britain* zu geben. Durch die geschickte Wahl einer Radioübertragung wird es dem Schauspieler McCrea ermöglicht, nicht nur das diegetische Radio-Publikum, sondern auch die realen Kino-Besucher direkt anzusprechen.

Diese erst spät im Entstehungsprozess hinzugefügte Szene bekommt eine weitere Ebene wenn man in Betracht zieht, dass die Rede auf Wangers Wunsch von Ben Hecht geschrieben wurde.¹⁸⁵ Hecht war nicht nur ein begabter und gefragter Drehbuchautor in Hollywood, sondern hatte durch seine Abstammung eine persönliche Beziehung zu dem Weltgeschehen. Der Sohn russisch-jüdischer Einwanderer war politisch engagiert und unterstützte schon vor dem amerikanischen Eintritt Großbritanniens in dessen Kampf gegen den Faschismus.

Er erzählt zuerst vom Zustand der sich im Kriegszustand befindlichen alliierten Ländern und vergleicht deren Schönheit mit Regionen der Vereinigten Staaten, um Anteilnahme und Interesse des Zuhörers zu wecken. Damit erreicht er aber auch, dass diese sich in ihren Köpfen eine potentielle Bedrohung ihrer eigenen Heimat vorstellen und befürchten können.

¹⁸⁴ Interessant ist, dass die einzige Rolle, die wirklich von ihrem britischen Dialekt lebt, von einem amerikanischen Schauspieler dargestellt wurde.

¹⁸⁵ Neve, Brian: *Film and Politics in America. A Social Tradition*. London, New York: Routledge, 2005. S. 57.

„Hello, America. I've been watching a part of the world being blown to pieces. A part of the world as nice as Vermont, and Ohio and Virginia, and California, and Illinois lies ripped up and bleeding like a steer in a slaughterhouse, and I've seen things that make the history of the savages read like Pollyanna legends.“ Nachdem er Empathie geweckt und das Publikum aufgerüttelt hat, geht er dazu über, seine Zuhörer von der Notwendigkeit zu überzeugen, dass die Vereinigten Staaten den Alliierten beizustehen haben und diese auf amerikanische Hilfe warten und zählen.

„I can't read the rest of the speech I had, because the lights have gone out, so I'll just have to talk off the cuff. All that noise you hear isn't static - it's death, coming to London. Yes, they're coming here now. You can hear the bombs falling on the streets and the homes. Don't tune me out, hang on a while - this is a big story, and you're part of it. It's too late to do anything here now except stand in the dark and let them come (...) It's as if the lights were all out everywhere, except in America. Keep those lights burning, cover them with steel, ring them with guns, build a canopy of battleships and bombing planes around them. Hello, America, hang on to your lights: they're the only lights left in the world!“

Johnny Jones – und somit der Film per se – ruft also die Vereinigten Staaten auf, ihre Neutralität und ihren isolationistischen Standpunkt aufzugeben. Dass diese Ansprache von Jones, dem ehemals politisch-desinteressierten „Yank“ kommt, und nicht Carol oder Ffolliott, die ihre Gesinnung von Anfang an im Film stark vertreten haben, zeigt nicht nur die moralisch-persönliche Entwicklung, die der „Yank“ durchgegangen ist, sondern gibt dem Aufruf mehr Gewicht. Glancy weist darauf hin, dass durch das Erscheinen von Chaplins *THE GREAT DICTATOR* (1940) und *FOREIGN CORRESPONDENT* eine politische Linie Hollywoods erkennbar wurde, die eindeutig pro-Alliierte war und nun nicht mehr, wie zuvor, in Kostümfilm versteckt werden musste.¹⁸⁶ Walter Wanger – der der Überzeugung war, dass *„the American motion picture must proceed to deal realistically with the vital problems of the day; that the film must be used to make the world safe for democracy“*¹⁸⁷ – und Alfred Hitchcock nahmen in ihrem Film also die Entwicklung auf, die sich in der amerikanischen Regierung und beim Volk zu Gunsten der Alliierten bildete.

¹⁸⁶ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 111.

¹⁸⁷ Quigley, Martin: „This Propaganda Question.“ In: *Sight & Sound*. Summer 1939, Vol8, No. 30, S. 48. Wangers Aussagen wurden auf diese Art von Quigley paraphrasiert.

Der „Yank“ bei der Presse

FOREIGN CORRESPONDENT zeigt viele Unterschiede zu den anderen „Yank“-Filmen auf. Obwohl er vor A YANK IN THE RAF entstanden ist, wirkt nicht nur der „Yank“ noch erwachsener, sondern auch die Entwicklung der Geschichte und der Charaktere fortschrittlicher. Der Amerikaner Johnny Jones zeigt nur einige Parallelen zu den anderen: er ist ein begnadeter Journalist und professioneller Reporter, dessen Methoden vor wenig zurückschrecken. Es geht ihm um die Story, aber nicht um die möglichen politischen oder menschlichen Geschichten dahinter. Sein Unwissen vom gegenwärtigen Zeitgeschehen macht ihn zu einem desinteressierten Isolationisten. Auch er ist selbstbewusst, aber überschätzt sich nicht.

Sein britischer Counterpart hat ebenfalls nur einige Parallelen zu den anderen Briten. Scott ffolliott kommt aus gutem Haus, hat das Benehmen, die Sprache und die sozialen Beziehungen, die auch die anderen haben. Er ist allerdings wesentlich exzentrischer und viel zynischer. Während die anderen Briten recht geradlinig und einfach konzipiert sind, man sie also schnell richtig einordnen und interpretieren kann, bleibt ffolliott länger etwas mysteriös. Neu ist auch, dass es einen zweiten Briten gibt, der eine bedeutende Beziehung zu Jones hat. Stephen Fisher übernimmt die wichtige Funktion als Beschützer der Geliebten, die normalerweise dem „Haupt“-Briten zufallen würde. Durch sein jahrelanges Maskeradenspiel bekommt Fisher allerdings auch in Bezug auf Identität und Nationalität Gewicht. Der angedeutete Deutsche hat bewiesen, dass man das Verhalten und Aussehen, die Sprache und das soziale Benehmen einer anderen Nation so gut nachahmen, an- und übernehmen kann, dass andere dieses Spiel glauben. Obwohl er somit zuerst als Beweis für den „*cultural character*“ zu dienen scheint, hintergeht er trotz allem sein angebliches Heimatland indem er für sein wirkliches arbeitet. Er entschuldigt sich selbst „*I was born with them*“ und redet sich somit auf nationale Charakterzüge aus.

Im Gegensatz zu den anderen Figurenpaaren ist hier ffolliott der Agierende, der Ideen hat und diese in die Tat umsetzt, während der „Yank“ ungewöhnlich passiv ist. In den meisten Fällen wird er von seinem Chef Powers, von Stebbins oder ffolliott geschickt oder mitgezogen, wogegen er allerdings nicht kämpft, denn es scheint seinem Naturell zu entsprechen. In den Fällen, in denen Jones allerdings selbst der Aktive ist, fällt ffolliott automatisch in die Rolle des Passiven und unterstützt nun seinerseits den „Yank“. Dies zeigt

die besondere Beziehung zwischen Jones und Ffolliott, die FOREIGN CORRESPONDENT von den anderen „Yank“-Filmen unterscheidet: der Amerikaner und der Brite sind in diesem Fall Freunde, die einander ergänzen und gut zusammenarbeiten. Es gibt also weder auf beruflicher, noch persönlicher Ebene einen Konkurrenzkampf. Auch die beiden Nationalitäten an sich werden einander nicht gegenüber gestellt – Jones ist zwar ein Fremder, aber seine Nationalität wird weder angesprochen, noch hat sie für die anderen eine Bedeutung. Im Gegensatz zu Lee, Tim und Dwight (sowie später auch Gunn und Susan) wird Jones nie als „the American“ betitelt.

Anhand dieser komplexeren und besser durchdachten Figuren lassen sich Christopher Voglers sieben dramaturgischen Figuren (Held, Schatten, Mentor, Schwellenwächter, Bote, Gestaltenwechsler, Trickster) besser verdeutlichen und erklären als an den mehr stereotypisierten Figuren anderer Filme.

Diese andere Charakterisierung des „Yanks“ bringt auch veränderte Ansprüche an die Entwicklung, die er durchleben muss. Sein Verhalten und seine Persönlichkeit sind in diesem Film kein Angriffspunkt – anstatt auf seinen Individualismus und seinen Amerikanismus zu bestehen, versuchen Jones und sein amerikanischer Kollege wiederholt, sich an den britischen Kleidungs- und Lebensstil anzupassen. Dass Jones das nicht gelingt, liegt nicht in seiner Hand. Er muss allerdings politisch-moralisch wachsen, was bis zum Ende des Filmes dauert. Erst Carols selbstloser Glaube an den Frieden, bzw. später an die Bekämpfung des Faschismus, bekehrt den „Yank“, der nun selbst als Auslandskorrespondent seinen Teil am Kampf leistet. Dieser Kampf seinerseits bietet eine weitere Außergewöhnlichkeit: die Radioansprache ist im Vergleich zu allen anderen Filmen der direkteste Aufruf an das amerikanische Publikum und die offensichtlichste Propaganda. Dies wiederum ist interessant, wenn man bedenkt, dass FOREIGN CORRESPONDENT kein Kriegsfilm ist (er spielt immerhin in den letzten Tagen vor der Kriegserklärung), sondern als Thriller oder fast als Detektivfilm gesehen werden kann.

Lord Fitzleigh: „And now you’ve learned the trick of flying home?“

Dwight: „Home?“

Lord Fitzleigh: „That’s how I like to think the Americans feel about England.

As the place where they started.“

ONE NIGHT IN LISBON (US, 1941, Edward H. Griffith)¹⁸⁸

H. Mark Glancy ordnete ONE NIGHT IN LISBON in die vielen Varianten ein, die vom „Yank“-Film im Laufe seiner kurzen, aber heftigen Beliebtheit entstanden. Er hat viele Elemente mit den bereits vorgestellten Filmen gleich, es wurden allerdings andere Prioritäten und Schwerpunkte gesetzt. Nach einer kurzen Zusammenfassung sollen diese Unterschiede herausgearbeitet und in Bezug zu den anderen „Yank“-Filmen gesetzt werden.

Dwight Houston (Fred MacMurray), ein Amerikaner in London, lernt während eines Fliegeralarms in einem Schutzbunker die gut situierte Engländerin Leonora Perrycoat (Madeleine Carroll) kennen. Er flirtet stark mit ihr, doch sie versucht verzweifelt den gebotenen Abstand zu bewahren. Sie ist jedoch bereits von ihm gefesselt und kann den ganzen Abend nicht aufhören, von ihm zu sprechen. Dwight sucht sie in ihrem Elternhaus auf und beim gemeinsamen Musizieren kommt es fast zu einem Kuss, der nur durch das Erscheinen eines Familienfreundes, dem Navy Offizier Commander Peter Walmsley (John Loder) verhindert wird. Während sich Leonora repräsentativ macht, verhält sich Dwight Peter gegenüber wie der Herr des Hauses. Die beiden Rivalen verlassen das Haus und versuchen den anderen zum tatsächlichen Weggehen zu tricksen, was Dwight schlussendlich schafft. Er schleicht zurück in Eleonoras Zimmer, wo es zum ersten Kuss kommt. Peter trifft am nächsten Morgen auf Leonora, die in ihrer Tätigkeit als Chauffeur auf ihren Fahrgast, Lord Fitzleigh (Edmund Gwenn), wartet und kann in ihr Zweifel über Dwight wecken. Sie bittet ihn, für sie zum Treffen mit Dwight zu gehen und diesem auszurichten, dass sie ihn nicht mehr sehen möchte. Dwight ist davon unbeeindruckt und lässt das Mittagessen neben ihrem Auto am Gehweg aufdecken. Leonora lässt ihn jedoch stehen und Dwight isst schließlich mit Lord Fitzleigh, der auf seine Fahrerin wartet. Dwight lässt nicht locker und schließt sich

¹⁸⁸ Alle direkten Zitate sind aus ONE NIGHT IN LISBON. Regie: Edward H. Griffith. Drehbuch: John Van Druten, Virginia Van Upp. USA: Paramount Pictures, 1941. Fassung: Film im National Archive des British Film Institute, London.

ungebeten einem Essen von ihr und Peter an. Während eines Bombenalarms schafft er es allerdings sie zu überreden, ihn auf einen Kurztrip nach Lissabon zu begleiten. Mit Lord Fitzleighs Hilfe erhält Leonora zwei Flugzeugtickets und bekommt von ihrem Vorgesetzten einen wichtigen Brief für den britischen Botschafter in Lissabon mit. Dort angekommen, werden Leonora und Dwight von zwei Gestalten beschattet, die ihnen in ein Restaurant folgen und versuchen den Brief zu stehlen. Auch Peter ist ihnen gefolgt, um auf Leonora im Auge zu haben und schließt sich dem Paar an. Dwight gesteht nun seine wahre Absicht für den Kurztrip: er hat eine Weiterfahrt nach Amerika für ihn und „Mrs. Dwight Houston“ geplant. Leonora ist begeistert, wird jedoch von Peter zur Vernunft gerufen. Während ihrer kurzen Abwesenheit vom Tisch, begrüßt eine schöne Frau Dwight und stellt sich als Geraldine Houston (Patricia Morison) vor. Geraldine und Leonora treffen sich kurz, doch trotz Peters Stichelei kann Dwight sein Geheimnis noch schützen. Erst in Leonoras Zimmer, in dem sich schließlich alle vier treffen, stellt sich heraus, dass Dwight und Geraldine verheiratet waren. Leonora wird böse und versucht Dwight klar zu machen, dass sie ihn nicht heiraten könne, da sie nichts von ihm wisse. Sie und Peter wollen das Hotel verlassen, doch wird sie ans Telefon gebeten und verschwindet daraufhin. Dwight und Peter suchen sie gemeinsam und kommen durch eine Drehtüre in das Versteck der Entführer. Leonora ist nicht sichtbar, doch Peter kann einen der Spione als Lügner entlarven. Sie schlagen zwar zwei Männer bewusstlos, werden dann aber von einem Bewaffneten gestoppt. Währenddessen befreit Lord Fitzleigh Leonora und rettet danach auch die beiden Männer. Leonora vergibt Dwight und sie küssen sich, während Peter und Lord Fitzleigh erfreut sind, den Spionagering gefunden und zerbrochen zu haben.

Der Yank

Dwight Houston hat Persönlichkeitszüge, die man bereits von Lee und Tim gewohnt ist: er ist selbstbewusst, mit sich im Reinen und von sich überzeugt. Sein Job – auch er überstellt Flugzeuge von Amerika nach Großbritannien – scheint weder seinem Leben in die Quere zu kommen, noch aus moralischer Überzeugung getroffen worden zu sein. Von allen „Yanks“, die alle keinen Zweifel über ihre Ausstrahlung auf die von ihnen ausgesuchte Dame haben, ist er der Überzeugteste und seine anfänglichen Annäherungsversuche sind nicht weit von Präpotenz entfernt. Auch in den Phasen, in denen Leonora abweisend ist, scheint ihn das weder zu treffen, noch an seinem Erfolg zweifeln lassen: er scheint keinerlei Selbstreflexion

zu haben und es interessiert ihn auch nicht, was andere von ihm denken. Er diniert alleine am Straßenrand, wo er von einem Restaurant einen Tisch aufbauen ließ und benimmt sich Peter gegenüber, als wäre er der Gastgeber in Leonoras Haus, obwohl es deutlich ist, dass der Engländer ein langjähriger Freund der Familie ist. Er verliert nie die Contenance – weder während der Bombenalarme, noch wenn Leonora sich von ihm trennen will – außer als er und Peter von Geraldine am Tisch überrascht werden. Hier ist er sich sichtlich bewusst, dass diese Situation Peter in die Hände spielt; er stottert und versucht sich ungeschickt heraus zu reden.

Der britische Commander

Auch Peter, der britische Rivale, hat Ähnlichkeiten mit seinem Leidensgenossen Wing Commander Morley vorzuweisen. Beide verlieren das Mädchen, das sie lieben, an einen Amerikaner, obwohl dieser auf eine viel unkonventionellere Weise ihr den Hof macht und, praktisch und emotionslos gesehen, sie selber die bessere Wahl gewesen wären. Peter ist nicht nur schon ein langjähriger Freund Leonoras, sondern erhofft sich eine zukünftige Verbindung mit ihr. Doch es liegt nicht nur an ihrer totalen Unerfahrenheit in Liebesangelegenheiten, dass es zwischen den beiden noch nicht zu einem Antrag gekommen ist: Peter verhält sich in jeder Situation wie der perfekte Gentleman und ähnelt mehr einem besorgten älteren Bruder (wodurch er ffolliott ähnelt), als einem Verliebten. Bis auf einen Moment, versucht er nie Leonora für sich zu gewinnen. Nachdem Leonora ihm erzählt hat, dass sie mit Dwight zum Essen verabredet sei, versucht er ihr ins Gewissen zu reden: „*You have nothing in common (...) I hoped we'd get married one day. It seemed kind of natural.*“ Leonoras antwortet darauf: „*I never thought about it before*“ und Peters weitere Verhalten – höflich, besorgt, immer zur Seite, wenn sie jemanden braucht, der sich ihrer annimmt – scheint mehr darauf hinzuweisen, dass Peters Zuneigung freundschaftlicher und geschwisterlicher Art ist, als tatsächliche amouröser.

Wie in der *Time* geschrieben wurde: „*the script seldom rises above the morass of cliches, damp gags, trite situations*“¹⁸⁹, erhebt sich auch Peters Persönlichkeitsausarbeitung nicht darüber hinaus, zur gegebenen Zeit als Liebesrivale, besorgter Bruder oder als Opfer, das von Dwight ausgefuchst wird, zu dienen. Im Gegensatz zu Paul, Morley oder ffolliott ist Peter Dwight in keiner Weise überlegen, außer dass er Leonoras Vertrauen genießt. Stattdessen wird er mehrere Male von Dwight ausgetrickst. Bei ihrem ersten Treffen in Leonoras Haus

¹⁸⁹ „The New Pictures, Jun. 16, 1941.“ In: *Time*.
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,765766-2,00.html>

verhält sich Dwight so, als wären ihre Rollen umgedreht: als wäre Peters Anwesenheit zu der späten Stunde ungewöhnlich und nicht seine, als wäre er mit dem Haushalt vertraut, und nicht der Brite, und er schafft es, Peter als dümmlich hinzustellen. Bei seinem Essen mit Leonora lädt sich Dwight selbst ein und erhascht hinter seinem Rücken einen Kuss. Im Hotel in Lissabon, wenn Peter Stimmen in Leonoras Zimmer hört und hineinplatzt, um Dwight als unverschämt hinzustellen, huscht dieser durch die Verbindungstür, um dann durch die richtige Türe zu kommen und Peter zu „entdecken“.

Der Zuseher erfährt bei der ersten Abendgesellschaft, zu der Leonora von dem Bunker aus geht, dass Peter ein Navy Offizier ist. Diese Beschäftigung kommt allerdings wie auch Dwight nicht in der Verfolgung seiner privaten Angelegenheiten in die Quere, doch stellt sich später heraus, dass er durch Leonoras Beschattung an der Enttarnung des Spionagerings mitgearbeitet hat. Er ist ebenfalls wie Leonora aus gut situiertes Familie, ist zuvorkommend, höflich bis zum Geht-nicht-mehr und handelt immer nach den Regeln des Fairplays, was zur Folge hat, dass Dwight ihn leicht austricksen kann.

Alles ist etwas anders

Der große Unterschied, der ONE NIGHT IN LISBON von den bereits besprochenen „Yank“-Filmen hervorhebt, ist also die Dynamik, die zwischen den amerikanischen und britischen Figuren entsteht. Er fällt zwar mit seinem Produktionsjahr 1941 genau in die „heiße Phase“ des „Yank“-Films, doch scheint er nur Elemente davon ausgeborgt zu haben, um eine sonst eher konventionelle Spionagering-Geschichte aufzupeppen. Die Beziehung zwischen Dwight und Peter hat wenig Ähnlichkeit mit denen von Lee und Paul, Tim und Morley oder Jones und ffolliot. Hier ist Dwight der Überlegene und für Peter bleibt nur über, den gesitteten, aufrichtigen Briten zu verkörpern. Zur selben Zeit hat Dwight trotzdem Persönlichkeitszüge des „Yanks“ übernommen, die ihn zu keiner rundum sympathischen Figur und als Repräsentant für Amerikaner problematisch machen. *„Mr. MacMurray’s noisome conception of a vigorous American is on:: (sic! one) that most Americans would like to keep tied up in the backyard,“*¹⁹⁰ kritisierte die *Time*.

Zwar sind seine Versuche Leonora zu beeindrucken oft süß, doch ist er aufdringlich. Im Versteck der Spione gibt es zwar eine Situation, in der er und Peter gut zusammenarbeiten können, doch gibt es zwischen ihnen weder eine Aussprache noch eine Annäherung. Im

¹⁹⁰ *Time*, 16. Juni 1941.

Gegensatz zu den anderen „Yanks“ durchgeht Dwight keine Entwicklung – weder eine persönliche, was bedeuten würde, dass er sich menschlich bessert, noch eine ideologische, was bedeuten würde, dass er lernt für die Allgemeinheit zu arbeiten und seine privaten Wünsche hintanzustellen. Das Gegenteil passiert: er kehrt mit Leonora zurück in die neutralen Vereinten Staaten, wodurch auch sie, die als Fahrerin ihren Beitrag geleistet hat, nicht mehr ihr Land unterstützen kann. Auch Leonora unterscheidet sich von den Frauen der anderen „Yank“-Filme. Molly und die beiden Carols aus A YANK IN THE RAF und FOREIGN CORRESPONDENT sind stärkere und selbstständigere Frauen. Molly hat zwar keine Beteiligung am *war effort*, doch ist sie eine selbstbewusste junge Frau, die sich von Lee nicht dominieren lässt und diesem deutlich macht, wenn er sich falsch verhalten hat. Auch Carol Fisher (FOREIGN CORRESPONDENT) ist unabhängig von den Männern in ihrem Leben, sie ist zwar traurig, wenn sie Jones in Cambridge missversteht, doch lässt sie sich nie von ihren Gefühlen von ihrer Arbeit ablenken oder verfällt ihnen. Sie fährt zwar ebenfalls nach Amerika, doch geschieht dies noch vor dem Kriegsausbruch und sie und Jones kehren zurück nach London und zu anderen Kriegsschauplätzen. Carol Brown aus RAF ist zwar zwischen zwei Männern hin und her gerissen und lässt es zu, dass Tim mit ihr spielt, doch kann auch sie mit ihren Emotionen umgehen und lässt sich bei ihren Entscheidungen nicht beeinflussen. Zwar ist sie Amerikanerin, doch auch sie unterstützt den *war effort* durch freiwillige Hilfe.

Lord Fitzleigh und die Propaganda

Interessant für die Herangehensweise dieser Arbeit ist allerdings eine wichtige Nebenfigur. Lord Fitzleigh, als dessen Chauffeur Leonora tätig ist, erweist sich als eine wichtigere Figur als am Anfang angenommen. Er bietet Humor, wirkt wie eine Vaterfigur für Leonora, missbraucht sie für seine Zwecke in Lissabon, ist es dann aber auch, der sowohl sie, als auch ihre beiden Begleiter rettet.

Lord Fitzleigh wirkt anfangs von Aussehen und Benehmen wie der „typische“ britische Lord. Er hat allerdings nicht die Steifheit, die den Briten stereotypisch zugeschrieben wird, sondern setzt sich auf Dwights Aufforderung hin sofort zu ihm an den Tisch am Straßenrand und teilt sein Essen. Er lässt sich auch begeistert von Dwight die Tonpfeife zeigen, mit der man Entengeräusche nachahmen kann und die Dwight verwendet hatte, um Leonoras Aufmerksamkeit im Bunker zu bekommen. Der dazu stoßende Polizist, der ihnen die ungewöhnliche Verwendung des Bürgersteigs verbieten will, lässt sofort nach, nachdem er

Lord Fitzleigh erkannt hat – sein Stand wird anerkannt und die unteren Schichten respektieren ihn deswegen, unabhängig davon, was er macht.

Während dieses Mittagessens am Straßenrand diskutieren Lord Fitzleigh und Dwight über die Beziehung von Amerikanern und Briten. Fitzleigh fragt, ob Dwight nun gelernt habe zurückzukommen, denn „*that’s the way I like to think the Americans think about England. As the place where they started.*“ Wenig später stimmt Dwight zu: „*It’s sort of like being related in a way. You know how you feel about relatives. (...) When it comes down to it, you are related. You speak the same language, you have the same ideas. You have the same plans for the future.*“

Mit dieser Ansicht fasst Dwight die Aussage zusammen, die „britische“ Filme vermitteln wollen und sind wohl das, was die *Time* mit „*occasional touches of propaganda*“¹⁹¹ meinte.

Auch die letzten Worte des Filmes fallen in diese Kategorie. Während Dwight und Leonora am Balkon ihres Zimmers stehen und sich glücklich vereint küssen, fragt sich Peter wie er mit der Situation umgehen solle. Lord Fitzleigh, der bei ihm steht, sieht ihm in die Augen und gibt eine Antwort, die nicht nur auf das Liebespaar bezogen ist, sondern als Aufruf in die Kinosäle gehen soll: „*Nothing is more important, my dear Peter, than that England and America should hold fast to each other.*“

Being related

Neben dieser propagandistischen Szene gibt es weitere Momente in ONE NIGHT IN LISBON, die die Sympathie für Großbritannien zeigen soll. Während Leonoras und Peters Essen, zu dem sich Dwight selbst eingeladen hat, spielt die Kapelle *There’ll Always Be an England* auf, zu dem alle Gäste des Restaurants aufstehen, ihre Gläser heben und mitsingen. Nur Dwight bleibt stumm sitzen und beobachtet die Szene. Erst beim letzten Refrain steht auch er auf und setzt mit ein: „*There’ll always be an England/And England shall be free/If England means as much to you/As England means to me.*“ Leonora, die gerade vor dem Beginn des Liedes Peter gebeten hatte, sie nach Hause zu begleiten, da sie wieder von Dwight und ihren Gefühlen für ihn vor den Kopf gestoßen worden war, blickt ihn nun ergriffen an. Gleich darauf erklingt der Fliegeralarm und während der Suche nach einem sicheren Ort überredet Dwight sie, ihn nach Lissabon zu begleiten. Wenn man seine wirklichen Absichten – sie von dort aus nach Amerika zu bringen – bedenkt, ist sein Mitsingen in dieser Ode an England

¹⁹¹ *Time*, 16 Juni 1941.

erstaunlich und eher unlogisch, doch birgt sie passables Propagandamaterial für das sich im Krieg befindende Großbritannien.

Wie in *A YANK AT OXFORD* und *A YANK IN THE RAF* wird auch hier Dwight deutlich als Amerikaner aus der britischen Masse gehoben. Er stellt sich Leonora als „*I'm Dwight Houston. I'm an American. Texas*“ vor, woraufhin sie auf seine ungewöhnlichen und zu forschen Manieren hinweist, indem sie etwas herablassend erwidert: „*That's obvious.*“ Diese knappe Antwort etabliert nicht nur Leonora als etwas steife, wohlerzogene Tochter aus gutem Haus, sondern auch einerseits die Standesunterschiede (die allerdings nicht weiters angesprochen werden) und andererseits die verschiedenartige soziokulturelle Erziehung der beiden. Dwight sieht es nicht nur nötig, seine Nationalität mit seiner Herkunft und somit seiner Identität klar zu machen, sie scheint auch bei anderen Leuten als Synonym für ihn als Person zu stehen. Leonora fragt Florence, ihr ehemaliges Kindermädchen, das nach ihr sieht während ihre Eltern abwesend sind, ob sie viele Amerikaner kenne. Von ihrer ersten Begegnung mit Dwight blieb seine Nationalität am meisten an ihr hängen. Während Leonora und Dwight an ihrem Klavier sitzen und sich näher kommen, betritt Florence das Zimmer. Dwight ist darüber erbost, doch Leonora antwortet nur ruhig: „*She has to be there, it's the way it is – I guess you being an American wouldn't understand it.*“ Auch Christine, die Gastgeberin, zu der sie unmittelbar nach dem Treffen im Bunker geht, erwidert auf ihre Erzählung: „*into the life of every English girl a little American should fall.*“

Nicht nur Dwight wird auf eine stereotype Darstellung seiner Nationalität reduziert. Auch Peter, der mit seiner höflichen und verstockten Steifheit den „typischen“ Briten darstellt, erkennt im Keller in Lissabon den Spion nur daran als Betrüger, dass dieser eine Krawatte der Nottingham Universität trägt, aber angibt, Eton besucht zu haben.

Der „Yank“ in Lissabon

Es gibt zwei große Unterschiede zu den anderen „Yank“-Filmen bei *ONE NIGHT IN LISBON*: einerseits die nicht vorhandene oder erwartete Entwicklung Dwights und andererseits die Darstellung des Briten als unterlegen und oft ausgetrickst.

Dwights Charakter entspricht dem bereits als der „Yank“ bekannte. Er ändert sich allerdings nicht im Laufe der Handlung, weder muss er die Wichtigkeit des Kampfes gegen den Faschismus lernen, noch sein Einzelkämpfertum für eine Gruppe aufgeben. Zwar leistet er als Pilot, der Bomber nach Großbritannien überstellt, eine Art von Betrag, doch kann dieser

Einsatz nicht mit Tims in der RAF gleichgesetzt werden. Anstatt dieser ebenfalls beizutreten, will er mit seiner Verlobten in das neutrale Amerika zurückkehren – womit auch sie nicht mehr ihren Teil des *war efforts* leisten kann. Dwight lernt also nicht nur nicht ein verlässliches Mitglied der britischen Armee zu werden, sondern muss auch auf persönlicher Ebene keine Veränderung durchlaufen. Zwar wehren er und Peter sich im Lissabonner Keller gemeinsam gegen Spione, doch geschieht dies aus Überlebenswillen und nicht aus Freundschaft, wie es bei Jones und ffolliott der Fall ist.

Peter hat zwar den gleichen Background wie die anderen britischen Hauptfiguren, doch fällt seine Darstellung aus der Rolle. Er ist offensichtlich Dwight nicht ebenbürtig und wird von diesem wiederholt ausgetrickst und als dümmlich dargestellt. Die britischen Attribute wie Aufrichtigkeit, Fairplay und Zurückhaltung sind in diesem Fall also nicht rein positiv konnotiert, sondern bieten eine Angriffsfläche für amerikanischen Schalk und Unsinn. Dazu kommt auch, dass er und Dwight direkte Konkurrenten um Leonoras Liebe sind – er allerdings auch hier keine wirkliche Gefahr darstellt. Auf beruflicher Ebene sind sie weder Konkurrenten, noch kann es zu Rang- oder Autoritätskämpfen kommen, da beide im Laufe des Filmes nicht ihren Aufgaben nachkommen müssen. Der schwache Peter dient auch nicht als Propagandaträger – stattdessen wird diese Aufgabe der Nebenfigur Lord Fitzleigh zugeteilt. Dieser verbindet die utopische Vorstellung vom verkauzten, liebenswerten Aristokraten mit patriotischen und anglo-amerikanischen Ansichten. Die Szenen, in denen pro-britische bzw. pro-interventionalistische Werte angesprochen werden, scheinen wie hinzugefügt und sind nicht unmittelbar für den Fortlauf der Handlung wichtig.

Daraus kann man schließen, dass bei *ONE NIGHT IN LISBON* eindeutig der Unterhaltungsfaktor Vorrang hat und die Zugeständnisse an den herrschenden militärischen Konflikt als zweitrangig eingeordnet wurden. Die Liebesgeschichte im ersten und die Detektiv- bzw. Spionagegeschichte im zweiten Teil hätten auch für sich selbst funktioniert. Stattdessen konzentriert sich der Film mehr auf die soziokulturellen Unterschiede, die Dwight und Leonoras Liebe anfangs gefährden – es ist übrigens der einzige Film, bei dem der Satz „*You have nothing in common*“ fällt. Lord Fitzleigh und Dwight widerlegen dies jedoch in ihrem Dialog am Straßenrandtisch.

Anhand dieser Auswahl von vier Filmen lässt sich also ein Bild des „Yank“-Films der frühen 40er Jahre machen. Da dieses Subgenre nicht der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist, erhebt diese Auslese keinen Anspruch auf Vollkommenheit der Bandbreite oder vollständige Repräsentation.

Dieses Subgenre bietet sich auf Grund seiner Gegebenheiten für die Analyse sehr gut an. Der selbstbewusste und von sich überzeugte Amerikaner kommt nach Großbritannien, wo er sich mit dessen Einwohnern konfrontiert sieht und anfangs die Unterschiede deutlich spürt. Mit der Zeit lernt er jedoch, dass er sein Streben nach Individualismus und sein Einzelkämpfertum aufgeben und stattdessen wie die Briten ein Teamspieler werden muss, um seiner nun neuen ideologischen Überzeugung Folge leisten zu können – wodurch man schön die Darstellung von britischen und amerikanischen Figuren sieht, sowie auf deren Interaktion eingehen kann.

Der letzte Film, der dieser Untersuchung unterzogen werden soll, *THE WHITE CLIFFS OF DOVER*, wird zwar auch in dieses Subgenre eingereiht, doch sprechen viele Elemente, auf die an gegebener Stelle eingegangen wird, für ein eigenes Unterkapitel. Während die Hauptperson von *THE WHITE CLIFFS OF DOVER* zwar auch amerikanisch ist und sich mit britischen Gepflogenheiten arrangieren muss, sind andere Aspekte viel durchschlagender, wodurch der Film als Melodram behandelt wird.

Der Film des folgenden Unterkapitels, *SAHARA*, steht ganz für sich, da er sich aufgrund seines Genres, seiner Orte und seiner Handlung von den anderen hervorhebt. Trotzdem spielen die Figuren unterschiedlicher Nationalitäten und deren Herkunft eine bedeutende Rolle.

4.2 Combat Film

*“Maybe they were all nuts, but there is one thing they did do:
they delayed the enemy and kept delaying them until we got
strong enough to hit them harder than he was hittin' us.”*
oder: *“everything big in America.”*
SAHARA (US, 1943, Zoltan Korda)¹⁹²

SAHARA fällt nicht in die Kategorie des „britischen“ Films, da viele der Voraussetzungen nicht erfüllt werden. Weder Regisseur (Zoltan Korda) noch sein Co-Autor (John Howard Lawson), oder andere Filmschaffende in führenden Positionen sind britischer Herkunft. Der Film spielt zu seiner Gänze in Nordafrika und selbst die Widmung, die bei „britischen“ Kriegsfilmern der britischen Armee ausgesprochen wird, gilt hier der IV Armored Corps der USA. Trotzdem findet er hier seinen Platz, denn unter den 12 Figuren sind drei Briten, zwei Bewohner von Dominion-Staaten und ein Angehöriger einer britischen Kolonie. Dazu kommen drei US-Amerikaner, ein Alliiertes und zwei Gefangene der Achsenmächte. Bevor auf diese interessanten Verbindungen eingegangen wird, soll eine kurze Zusammenfassung des Plots einen Einblick in die Geschichte geben.

1942 treffen drei Überlebende einer amerikanischen Panzer-Crew während eines Rückzugs auf eine andere Truppe Überlebender: Captain Halliday (Richard Nugent), zwei weitere Briten (Carl Harbord und Patrick O'Moore), ein Australier (Lloyd Bridges), ein Südafrikaner (Guy Klingsford) und ein französischer Alliiertes. Gemeinsam macht sich die Truppe, unter der Führung von Sergeant Joe Gunn (Humphrey Bogart) auf die Suche nach Wasser. Diese „miniature UN“¹⁹³ erweitert sich um den Sudanesischen Major Tambul und dessen italienischen Gefangenen, den Gunn gegen seine Prinzipien doch nicht dem sicheren Tod in der Wüste überlässt, sowie den gefangenen deutschen Piloten Hauptmann von Schlechtow. Erschöpft erreichen sie Bir Acroma, wo der Brunnen fast versiegt ist, ihnen aber genug Wasser bietet, um den ersten Durst zu stillen. Durch die Befragung einer deutschen Vorhut erfahren Gunn und Halliday, dass sich ein großer Trupp deutscher Soldaten in der Nähe

¹⁹² Alle direkten Zitate stammen aus SAHARA. Regie: Zoltan Korda. Drehbuch: John Howard Lawson, Zoltan Korda. Basierend auf „The Thirteen“. USA: Columbia Pictures, 1943. Fassung: DVD, Columbia Pictures. 2001. 94'

¹⁹³ Basinger, Jeanine: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre. Updated Filography by Jeremy Arnold. Middletown: Wesleyan University Press, 2003, S. 64.

befindet, die auf verzweifelnder Suche nach Wasser ist. Gunn heckt einen wagemutigen Plan aus und alle Mitglieder seiner Gruppe schließen sich freiwillig dieser selbstmörderischen Idee an. Die Deutschen sollen nach Bir Acroma gelockt werden, wo ihnen Wasser im Tausch gegen Waffen, und somit ihrer Unterwerfung, gegeben werden soll. Der Brunnen versiegt, doch die deutschen Soldaten weigern sich ohnehin ihre Waffen aufzugeben, und greifen stattdessen die Ruine an. Gunn und seine Männer sind zahlenmäßig deutlich unterlegen, einer nach dem anderen fällt und auch die erhoffte Verstärkung, nach der Gunn durch einen seiner Männer geschickt hat, trifft nicht ein. Schließlich lassen die deutschen Soldaten aber ihre Waffen fallen und ergeben sich für einen Schluck Wasser. Glücklicherweise hat eine Granate den Brunnen getroffen und somit das Wasser wieder zum Fließen gebracht. Gunn und Bates (Patrick O'Moore), die letzten beiden Überlebenden, nehmen somit eine ganze Einheit deutscher Soldaten gefangen und übergeben sie den Briten, die zu ihrer Hilfe geeilt sind. Dort erfahren sie auch, dass die Deutschen bei El Alamein gestoppt worden sind, was mit der zweiten Schlacht drei Monate später den alliierten Sieg am afrikanischen Kontinent einleitete.

Ein „loner“ als Gruppenführer

Während es, wie in den anderen bereits besprochenen Filmen, auch hier einen Amerikaner gibt, auf den sich die Aufmerksamkeit konzentriert, wurde mehreren Angehörigen des *British Commonwealth* wichtige Funktionen zugeordnet. Man darf diesmal die Definition „Brite“ nicht zu genau nehmen, da es sich hierbei um einen Iren, zwei Engländer und einen Südafrikaner handelt. Dies lässt sich dadurch rechtfertigen, dass alle vier Männer der britischen Armee angehören.

Joe Gunn, von Basinger als „*a loner from nowhere*“¹⁹⁴ beschrieben, bietet nicht nur durch seinen Star, Humphrey Bogart, hohes Identifikationspotential und Interesse, sondern auch durch seine Persönlichkeit. Er ist der Befehlshaber der kleinen Gruppe von Männern, die sich auf dem Rückzug durch Wüstenland befindet, und wird auch von den Dazugestoßenen innerhalb kürzester Zeit als Anführer gewählt. Mit dem Rest seiner Crew hat er eine freundschaftliche Beziehung aufgebaut – sie nennen ihn meistens Joe anstatt „Sergeant“ –, sie vertrauen ihm blind und werden dafür mit rauer Zuneigung und Loyalität belohnt. Seine Solidarität gilt hauptsächlich seiner Truppe und den Überleben, weshalb er eine unglaubliche Kälte zeigt, wenn er Giuseppe, den italienischen Gefangenen, zurücklassen möchte. Er ist ein

¹⁹⁴ Basinger, *Combat Film*, S. 59.

professioneller Soldat und ist sich bewusst, dass er seinen Job gut macht. Obwohl sowohl Captain Halliday, Sergeant Major Tambul, wie auch die mit ihm verhandelnden deutschen Offiziere bei weitem einen höheren Rang haben als er, lässt er sich davon nicht beirren und übernimmt allen gegenüber die Stellung, die dem Ranghöchsten zustehen würde – seine natürliche Autorität lässt sich nicht von seiner tatsächlichen Stellung beschneiden. Dies unterstreicht auch die Tatsache, dass Gunn, bevor er der Panzereinheit beigetreten ist, als Kavallerie-Mann gekämpft hat. Später beschreibt Gunn seine eigene Herkunft als: „*No place. Just the army.*“

Auch andere Elemente seiner Persönlichkeit zeigen auf einen ausgezeichneten, professionellen Soldaten hin: er behält ständig einen kühlen Kopf, selbst wenn die Situation ausweglos wirkt. Es stört ihn nicht, Entscheidungen zu fällen, die seine Männer verärgern, weil er den Blick auf das große Ganze hat; oder diese, und sich selbst, zu opfern, wenn es der Mission und somit seinem Land dient. Er ist ständig damit beschäftigt, an dem angeschlagenen Panzer zu arbeiten, auch wenn er seiner Truppe eine Pause befohlen hat, und lenkt ihn auch selbst, obwohl Jimmy und auch Waco mit dem Panzer vertraut sind.

Einige Wesenszüge vermenschlichen Gunn allerdings wieder. Jimmy, sein Funker, ist seit Beginn des Filmes schwächlich und Gunns Fürsorge um ihn zeigt sehr menschliche Züge. Auch die Tatsache, dass er seine Meinung über Giuseppe's Schicksal ändert, beweist, dass er nicht gefühllos ist, sondern unter der rauen Schale einen weichen Kern verbirgt.

Auch seine Sprache ist seiner Art angepasst – er spricht mit einem distinktiven amerikanischen Akzent, wirkt etwas mundfaul und verschluckt Buchstaben. Besonders im Gegensatz zu Halliday und Williams, die ein sehr deutliches, reines Englisch sprechen, fallen seine grammatikalisch unvollständigen Sätze und Abkürzungen wie „’em“ statt „them“ auf.

Gunns familiäre und persönlichen Hintergründe kann man sich selbst ausmalen, wenn man bedenkt, dass der Panzer den Namen „Lullabelle“ nach Gunns ehemaligem Pferd bekommen hat.

Man kann allerdings, wenn man etwas weiter ausgreifen und metaphorisch denken will, Gunn innerhalb der zusammengewürfelten Gruppe in ein Familiengefüge einbauen. Er übernimmt ohne Frage die Rolle des „Vaters“, der mutig seine Familie führt und beschützt. Halliday fällt in die Rolle der „Mutter“, indem er als Gunns rechte Hand sein volles Vertrauen hat, mit ihm konferiert und loyal hinter ihm steht. Hinzu kommt, dass er durch seine medizinische

Ausbildung und sein menschenfreundliches Verhalten Qualitäten aufzeigt, die oft in weiblichen Rollen betont werden. Als Gunns „Sohn“ oder „jüngerer Bruder“ ist Jimmy erkennbar, der unter all den anderen Soldaten eine besondere Stellung hat. Er ist der schwächste von allen und wird von Gunn mit Vorzug behandelt. Dieser Theorie des Familien-Ersatzes entspricht auch die Tatsache, dass Halliday und Jimmy nicht nur gemeinsam sterben, sondern noch dazu unmittelbar von der deutschen Kapitulation Gunns Mission zum Opfer fallen.

Captain, Doktor, bester Freund

Captain Halliday dient in Bezug auf Gunn in einigen Aspekten als eine Art Gegenteil. Er ist einerseits als Freund und Vertrauter angesehen, in anderen Aspekten ist er aber eindeutig Gunn unterlegen und dient ihm mehr als *sidekick*, der Gunn bedingungslos folgt und dadurch den anderen mit gutem Beispiel voran geht.

Halliday wirkt optisch etwas zarter als Gunn, sein Gesicht hat nichts von Bogarts Schwermütigkeit. Er ist sehr gewissenhaft – was man schon daran erkennt, dass er, im Gegensatz zu den anderen, niemals seine Kopfbedeckung abnimmt. Die einzige Ausnahme ist in der Szene, in der Jimmy und er vorgeben sich zu waschen, wo er sich seines Hemdes und seiner Kappe entledigt hat. Der Doktor ist ein ruhiger Mensch, der zwar kein Außenseiter ist, sondern sich immer am Rande der Gruppe aufhält, es aber vorzieht, die anderen zu beobachten, statt sich selbst am Gespräch zu beteiligen. Das liegt vielleicht auch daran, dass er, obwohl er Gunn die Befehlsgewalt abgegeben hat, immer noch von wesentlich höherem Rang als der Rest der Truppe ist und somit Anschlussprobleme hat.

Nach dieser Abgabe wird schnell sein Platz in der Gemeinschaft als der humane Doktor klar. Zwar hält Gunn seine Meinung hoch in Ehren, doch kristallisiert sich Halliday als der Humanitär im Kontrast zu Gunns Berufssoldat heraus. Er bittet um Nachsicht für den italienischen Gefangenen und plädiert: „*This is a man's life.*“ Doch Gunns kalte Praktikalität argumentiert, dass es stattdessen um die Leben von zehn Männern gehe und „*that's why you put me in command, to look ahead.*“ Diese Bitte hat zur Folge, dass Gunn ihn fortan nicht mehr als „Captain“ anspricht, sondern ihn respektvoll „Doc“ ruft. Auch später, wenn die Alliierten sich bei Bir Acroma verschanzt haben und gegen die deutsche Übermacht ankämpfen, zeigt sich erneut Hallidays Position als Mediziner: wie dem Royal Medical Corps

vorgeschrieben, die nur zur Selbstverteidigung zu einer Waffe greifen dürfen, assistiert er nur Stegman, der am Maschinengewehr sitzt.

Die Tatsache, dass er durch seine Stellung in eine recht inaktive Position gerückt wird, verleiht seiner Überzeugung noch mehr Ausdruck. Von den drei Motivations-Reden, die in diesem Film die Männer und somit auch das Publikum mobilisieren soll, werden zwei von Halliday gehalten und nur eine von Gunn. Kurz bevor er die Befehlsgewalt an Gunn übergibt, ruft Halliday seine Männer zur Besinnung und definiert genau die Aufgabe, die sie für die Dauer des Films begleiten wird: *„We’ve got only one purpose: to save ourselves so that we can fight again. We’ve got to work together and be disciplined.“*

Später, wenn nur mehr wenige der Gruppe überlebt haben und Gunn die Hoffnung verliert, ist es Halliday, der ihn wieder daran erinnert, warum sie zu dieser *„suicide mission“* zugestimmt haben. *„It seems to me that four of us holding off several hundreds of them is nothing short of a miracle. And you know why we are able to do it? Because we’re stronger than they are. (...) I don’t mean in numbers. I mean in something else. See, those men out there have never known the dignity of freedom.“* Und auch seine letzten Worte, während er Jimmys Wunde untersucht, kurz bevor eine Granate Doktor und Patient tötet, ist voll der patriotischen Zuversicht: *„That’s the spirit. Never say die.“*

Was Halliday allerdings zu einem ungewöhnlichen britischen Helden macht ist die Tatsache, dass er laut eigenen Angaben aus Dublin stammt, also ein Ire ist. Obwohl sein Darsteller Richard Nugent ebenfalls aus der irischen Republik stammt, hört man keine irische Einfärbung in Hallidays Sprache. Das wirklich Interessante ist aber, dass Irland im zweiten Weltkrieg neutral war und außerdem während der 40er Jahre verschiedene Stadien der Unabhängigkeit von Großbritannien erkämpfen konnte. Zwar gab es trotz der Neutralität Informationsaustausch und Zugeständnisse an das Vereinigte Königreich, doch militärisches Personal fiel nicht darunter. Hallidays Position in der Royal Army Medical Corps, ebenso wie seine Verwendung des akzentlosen britischen Englisch, lässt vermuten, dass er bereits vor Ausbruch des Krieges in England gelebt hat und so „britisiert“ wurde.

Skepsis

Williams, ein Londoner Druckereimitarbeiter, ist derjenige der britischen Truppe, der von Gunn am längsten unbeeindruckt ist und am wenigsten von unhinterfragtem Patriotismus

gelenkt wird. Er ist hoch gebaut, schlank und trägt einen Schnauzer. Anders als die anderen Soldaten, strahlt er eine gewisse zynische Negativität aus. Gleich bei ihrem ersten Treffen beleidigt er Gunn und seinen Panzer und zeigt auch später seine Ungehaltenheit, dass sich seine Truppe den Amerikanern angeschlossen hat. Sein Misstrauen dem Sergeant gegenüber lässt sich höchstens aus dieser ersten Konfrontation erklären: während Gunn und seine Gruppe einem Befehl gehorchen, der sie zum Rückzug aufgefordert hat, missbilligt Williams dies und wirft ihnen vor, sie fliehen. Seine Frustration mit dem Sergeanten zeigt sich unmittelbar danach, als er nörgelt: *„Oh yes, the sergeant is a genius. He’s a miracle man. When we’ve run out of water, he strikes a rock with a great big stick like Moses and water falls out of the rock. He hits it twice and the water’s turned into water.“* Zu einer etwaigen persönlichen Abneigung scheint auch eine gewisse Kriegsmüdigkeit eingesetzt zu haben, die er mit einem schroffen Zynismus überspielt. Ein Indiz hierfür ist sein Gedanke an den jungen Australier, der während der Gefangennahme des deutschen Offiziers starb: *„Clarkson. Back there. Maybe he was lucky.“*

Wenn Gunn seine Idee, die Deutschen aufzuhalten, der Gruppe unterbreitet, ist es Williams, der ihn anfechtet: *„Nobody minds giving his life, but this is throwing it away. Why?“*, was den Sergeant zu einer patriotischen Rede anstachelt. Schließlich meldet sich Williams als erster bereit, Gunn beizustehen – so wie dieser insgeheim gehofft und erahnt hat.

Aus allen Teilen des Empires...

Stegman, der Südafrikaner mit irischen Wurzeln, der leicht an seiner Kopfbedeckung zu erkennen ist, da diese einem Cowboyhut ähnelt, ist vor allem wegen seiner Herkunft interessant. Auch Südafrika hatte, wie Irland, in den 30er und 40er Jahren eine mit Problemen belastete Geschichte mit Großbritannien hinter sich. Es gehörte zu den Dominion-Staaten, allerdings erschwerten die Buren-Kriege des Jahrhundertwechsels und Unabhängigkeit fordernde Strömungen das Auskommen der beiden Länder. Gerade zu Ausbruch des zweiten Weltkrieges gab es eine nicht unbedeutende Zahl von Südafrikanern, die mehr oder weniger offen mit den faschistischen Ländern sympathisierten und Rassengesetze hatten zur Folge, dass nur eine relativ geringe Anzahl von geeigneten Männern in den Krieg ziehen konnte. Stegmans Anwesenheit ist also nicht ungewöhnlich, da südafrikanische Truppen auch an den Kämpfen bei El Alamein beteiligt waren, doch sagt sie viel über seinen Charakter und seine politische Gesinnung aus.

Durch ihn und Clarkson, den jungen Australier, der ziemlich früh im Film stirbt, sowie dem Britisch-Sudanese Tambul zeigt SAHARA also einerseits die geschlossene Kraft, die Großbritannien mit all seinen Dominion-Staaten und Kolonien aufbringt und zeigt zur gleichen Zeit auch, dass Männer aus den unterschiedlichsten Bereichen des Globus und sozialer Herkunft das Bedürfnis verspüren, gegen den Faschismus anzukämpfen.

Sergeant Major Tambul hat eine weitere wichtige Rolle. Der Britisch-Sudanese wird von dem Afroamerikaner Rex Ingram verkörpert und ist nicht nur nicht als Diener dargestellt, sondern als vollwertiges und geachtetes Mitglied der Truppe. Er fungiert als Führer, da er die meiste Wüstenerfahrung hat und findet den lebensnotwendigen verschütteten Brunnen. Während er das langsam tropfende Wasser einsammelt, kommt er mit Waco in ein Gespräch über ihre Herkunft und Ehen. Tambul zeigt mit seiner freundlichen, fast väterlichen Art und Weise dem Amerikaner, wie ähnlich sie sich trotz der unterschiedlichen Hautfarbe, Herkunft und soziokulturellen Prägung sind. „*You sure learn things in the Army*“, staunt Waco. Tambul lächelt milde und stimmt zu: „*Yes, we both have much to learn from each other.*“ Wenn man in Betracht zieht, dass dieser Dialog knappe zwei Jahrzehnte vor dem Beginn des *Civil Rights Movements* entstand, ist die Rolle des Majors ganz außergewöhnlich.

Die aus heutiger Sicht sehr fortschrittliche, zu der Zeit aber auch in den Kritiken als sehr ehrlich gelobte, Ansicht auf das Kriegsgeschehen entstand, ebenso wie diese gute Darstellung und Porträtierung der Figuren, wurde durch das Mitwirken von John Howard Lawson am Drehbuch beeinflusst. Die Überzeugungen des politisch engagierten Kommunisten, der sich nach dem zweiten Weltkrieg als einer der „Hollywood Ten“ vor Gericht verantworten musste – das *House Un-American Activities Committee* untersuchte vermeintliche kommunistische Propaganda, die von Hollywood ausging – scheinen in diesem liberalen Film durch.

... und auch der kleine Mann

Bates ist der letzte des britischen Teils der Gruppe von Überlebenden. Er ist relativ klein, wirkt etwas älter als die anderen und kommt aus einer unteren sozialen Schicht. Schon alleine der Name seines Ortes – „*Tibawee, Tedford Downs. Yorkshire*“ – dürfte amerikanische Zuseher in eine inszenierte Vorstellung von „typischem“ britischen Landleben versetzen. Man erkennt Bates aus der Gruppe der Männer relativ leicht, da er den runden Helm der britischen

Infanterie trägt und sich so von den anderen unterscheidet. Diese Kopfbedeckung platziert ihn automatisch weit unten in der Hierarchie, wo Piloten, aber auch Marine-Soldaten mehr Ansehen und Prestige bekamen, bzw. verkörperten, als Infanterie-Soldaten. In der ersten Hälfte des Filmes kann man auch erkennen, dass sich Bates' Aktionen dem eines Bediensteten ähneln: er wird geschickt, um Frenchie bei der Bewachung der Gefangenen abzulösen und kümmert sich während der Weiterfahrt um den verletzten Clarkson. Dies scheint einerseits auf seine niedrige Rangstellung zurückzuführen zu sein, andererseits aber auch auf seinen Charakter als tatkräftiger, arbeitswilliger und vertrauenswürdiger Soldat.

Bates ist der einzige, der mit Gunn die Verteidigung von Bir Acroma überlebt. Durch eine scherzhafte Bemerkung bringt er Gunn auf die Idee, zu versuchen ihre Gegner nicht nur aufzuhalten, sondern auch gefangen zu nehmen und erklärt sich sofort bereit, dabei mitzuhelfen. Als die beiden Überlebenden mit ihren deutschen Gefangenen endlich auf die britische Verstärkung stoßen, wird Bates wie ein Held gefeiert und man sieht ihm die freudige Erregung viel stärker an als Gunn, der selbst für seine Verhältnisse ruhig und zurückgezogen ist. Gunn steht mit Waco etwas abseits und bekommt von ihm die Nachricht von der ersten Schlacht von El Alamein, worauf die beiden melancholisch ihrer gefallenen Freunde gedenken, während Bates von seinen Landsmännern umringt angeregt von ihrer Mission erzählt.

Die Helden der Heldenreise¹⁹⁵

Anhand der kleinen Gruppe von Überlebenden lassen sich schön die dramaturgischen Funktionen der von *Story Mind* vorgestellten Charaktere demonstrieren. Gunn ist eindeutig der Protagonist oder Held, der ein Problem lösen muss (seine Gruppe mit Wasser versorgen) und ein Ziel hat (seine Feinde möglichst lange aufhalten und bestenfalls auch gefangen nehmen).

Als Antagonist kann man einerseits die deutsche Armee im Allgemeinen sehen, da sie die Gruppe in die Tiefen der Wüste drängt, weil alle anderen Richtungen von ihnen besetzt sind, und die Soldaten im Speziellen, die Gunns Männer in Bir Acroma angreifen. Ein weiterer Antagonist ist aber die Wüste selbst, denn selbst ohne die deutschen Feindseligkeiten haben

¹⁹⁵ Dieser Abschnitt bezieht sich auf die dramaturgischen Funktionen von Charakteren, wie sie die Drehbuchsoftware *Dramatica* beschreibt. Siehe Eder, *Figur im Film*, S. 488f.

die Männer durch Weite, Wassermangel und Hitze genug Probleme. Der deutsche Gefangene fällt in die Rolle des Contagonisten. Er bietet kein wirklich großes Problem für Gunn und ist durch seine Gefangennahme auch nicht in der Lage, dessen Ziel entgegenzuarbeiten. Er kann allerdings die Problemlösung gefährden, indem er Gunns Befragung der deutschen Vorhut belauscht, Pläne schmiedet und versucht, beim ersten Angriff seine Genossen durch lautes Zurufen zu warnen. Außerdem wirkt er als Verführer, da er während einer ruhigen Minute Giuseppe zur Flucht zu überreden versucht. Als dieser sich weigert, entfaltet der Gefangene seine „Bösewicht“-Qualitäten und erschlägt den Italiener.

Giuseppe selbst fällt in die Emotions-Rolle. Er zeigt im Vergleich zu den anderen Soldaten am meisten Emotion – er fleht um sein Leben, wodurch er „Schwäche“ zeigt und er holt wiederholt das Foto seiner Frau und Tochter aus der Tasche. Schon sein Aussehen bringt ihn deutlich in eine andere Kategorie als Gunn und seine Soldaten: er trägt kein Hemd mehr und seine Uniformjacke ist weit offen, man sieht seine Brust und das große Kreuz, dessen Kette er sich um den Hals gebunden hat. Er trägt auch keinen Hut und man sieht ihm an, dass er seit einiger Zeit als Gefangener behandelt wird. Zu allem dem kommt noch die Tatsache, dass Giuseppe zwar als Italiener ebenfalls den gegnerischen Mächten zugehörig ist, aber seine Position und Motivation begründen darf. Diese ist, im Gegensatz zu den Deutschen, die in den meisten Fällen als ideologisch überzeugt und grundsätzlich böse dargestellt werden, menschlich und auch verständlich. Giuseppe plädiert, dass Mussolini ein fehlgeleiteter, einflussreicher Mann ist, doch keine gottgleiche Ausstrahlung hat wie Hitler und er, Giuseppe, kämpfe, weil er als Familienvater keine andere Wahl habe.

Diese freundliche Darstellung eines Gegners ist wohl einer der Hauptaspekte, die die *Time* dazu brachte, den Realismus des Filmes zu loben: „(SAHARA is) a triumphant combination of first-rate entertainment, intelligent cinematics, and an unusual amount of honesty about war (...) it often approximates hard and honest facts about war and about people.“¹⁹⁶

Auch die anderen, bereits beschriebenen Figuren, lassen sich einer dramaturgischen Funktion zuschreiben. Halliday, dessen moralische Festigkeit bereits angesprochen wurde, dient als Wächter. Er ist nicht nur Gunns bester Freund, sondern erfüllt seine Wächter-Aufgaben – unterstützen, auf das Gewissen anderer einwirken, den moralischen Standard aufrechterhalten – voll und ganz. Laut *Story Mind* fällt die Position des *sidekicks* – die Person,

¹⁹⁶ „The New Pictures, Oct. 18. 1943.“ In: *Time*.
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,778062,00.html>

die volles Vertrauen in die Problemlösung und somit auch den Helden hat – Bates zu. Dieser steht nicht nur bis zum Ende an Gunns Seite, sondern unterstützt auch aktiv den Lösungsprozess, wie vom *sidekick* gefordert wird. Anders als in vielen Fällen, stirbt er allerdings nicht. Diese Auflage – der Tod des besten Freundes/*sidekick*, der den Helden den letzten Push gibt, um im *final countdown* über seine Grenzen zu wachsen – fällt allerdings Halliday zu, dessen Verhältnis zu Gunn im Laufe des ganzen Filmes eine innigere ist, als die zwischen Gunn und Bates. Man kann also argumentieren, dass Halliday die emotionalen Aspekte des *sidekicks* hat und sich diese Funktion so mit Bates teilt.

Auch Williams kann man leicht einer Funktion zuteilen. Mit seinem Zynismus und seiner Negativität steht er als Skeptiker den anderen gegenüber, die nicht wie er an Gunn und seinen Fähigkeiten zweifeln. Stegman, der kaum aktiv an der Geschichte und ihrer Vorwärtstreibung beteiligt ist, lässt sich durch sein ruhiges und selbstverständliches Verhalten leicht der Vernunft-Rolle zu weisen. Er verfügt, wie gefordert, über „*physische wie emotionale Kontrolle*“¹⁹⁷ und fordert keine Erklärungen, wenn Gunn seinen Männern seinen Plan nahebringen möchte, sondern stellt klar: „*If it's our duty – what's the talk about? Just give us our orders.*“

Anglo-amerikanische Unterschiede

Wie bereits bei den individuellen Beschreibungen angesprochen, spielen Dialekte in dem Film eine große Rolle, um die Figur örtlich und sozial einzuordnen. Es gibt keine Verständigungsprobleme zwischen den verschiedenen Nationalitäten, allerdings werden die Unterschiede als Teil des alltäglichen Lebens gezeigt. Der Brite, der Jimmy in den ersten Minuten den Befehl zum Rückzug durchfunkelt, verabschiedet sich mit folgenden Worten: „*Good luck to you, Yank. In your own language: "scram"*.“ Nur wenig später nach dieser etwas überheblichen Anweisung kommentiert Bates beim ersten Zusammentreffen mit den Amerikanern Gunn: „*Talks like a Yank, don't he?*“, womit nicht nur der Akzent und die Aussprache, sondern auch eine gewisse Selbstüberzeugung gemeint ist.

Auch hier wird Halliday, der Brite, zu Übersetzungstätigkeiten herangezogen, da er Deutsch spricht, Gunn aber nicht.

¹⁹⁷ Eder, Figur im Film, S. 489.

Auch was die Uniformen betrifft, lassen sich die Briten und Amerikaner leicht unterscheiden. Alle drei Amerikaner tragen eine Art Overall, die an Mechaniker erinnert, und eine enganliegende Kopfbedeckung aus Leder mit einer Schutzbrille. Während der Overall etwas unförmig wirkt, ähneln die Kopfbedeckungen denen der schneidigen Air Force Piloten. Die Uniformen der britischen Soldaten hingegen rufen Erinnerungen an Pfadfinder hervor. Sie tragen kurze Hosen und Hemden, die meistens bis zum Ellbogen aufgekrempt sind. Da die fünf Briten nicht demselben Bataillon angehören, sondern selbst als wenige Überlebende eines Angriffs zusammengeworfen wurden, gleichen auch ihre Uniformen einander nicht so sehr, wie die der Amerikaner, was vor allem an der Beschreibung ihrer Kopfbedeckungen bereits gezeigt wurde.

Und die Moral der G'schicht

Da in SAHARA England als Land nicht gezeigt werden kann, müssen andere Mittel verwendet werden, um auf versteckte Art propagandistisch für Großbritannien zu werben. Während nur zwei Aussagen über die Vereinigten Staaten getroffen werden, werden britische Traditionen und Institutionen mehrmals angesprochen. Für Amerika stehen einerseits ihre Zigaretten, die von Frenchie und den anderen Alliierten begeistert angenommen werden und Giuseppe, der während er um sein Leben fleht von dem Amerika schwärmt, von dem ihm sein Cousin geschrieben hat: „*he tell about the big mountian and the big building and the big heart. Everything big in America.*“ Das „*big heart*“ bezieht sich auch auf Gunn, der Nachsicht und Mut zeigt.

Von Großbritannien wird allerdings Spezifischeres angesprochen. Die Amerikaner, die Halliday und seine Männer in der Ferne sieht, befürchten eine deutsche Falle und kommentieren: „*I wouldn't bet they were British if they waved roast beef at us.*“ Wie in A YANK IN THE RAF wird auf die britische Vorliebe für roast beef angespielt. Gunn spricht „*that Piccadilly Circus of yours*“ Williams gegenüber an und kommentiert schließlich schlagfertig den deutschen Offizier, der bei Verhandlungen nach Gunns Vorgesetztem fragt: „*It's around five o'clock. You know how those British are about their tea.*“

An einer anderen Stelle werden nationale Eigenschaften und Errungenschaften nicht mehr verschleiert oder als Aufheiterung eingebracht. Nachdem Gunn seinen Plan, die Nazis aufzuhalten den anderen unterbreitet hat und von Williams nach dem Warum gefragt wird, hält er folgenden kleinen Monolog: „*Why? Why did your people go about their business in*

London when the Germans were throwing everything in the book at 'em? Why did your little boats take the men of the beach at Dunkirk? Why did the Russians make a stand at Moscow? Why did the Chinese move whole cities thousands of miles inland when the Japs attacked them? Why Bataan? Why Corregidor?'

Die pro-Alliierte Propaganda ist hier deutlich erkennbar. Das Motto „*Business as usual*“ herrschte in England während des *Battle of Britain* vor und eignet sich hervorragend, um auf den Stoizismus und das Durchhaltevermögen der englischen Bevölkerung hinzuweisen. Dunkirk – eigentlich großes militärisches Debakel – wurde ebenfalls zu einem Beispiel an Zivilcourage und Zusammenarbeit umgepolt. Bataan und Corregidor hingegen waren Kampfschauplätze im Pazifik, wo amerikanische und philippinische Truppen gegen die japanische Übermacht starke Verluste einstecken mussten.

Und Humphrey Bogart als Gunn beantwortet selbst seine Frage: *„Maybe they were all nuts, but there is one thing they did do: they delayed the enemy and kept delaying them until we got strong enough to hit them harder than he was hittin' us. I ain't no general but it seems to me that's one way to win.“*

Wenn man bedenkt, dass der Schauplatz des Filmes das frühe Jahr 1942 war und diese Worte von „dem“ amerikanischen Helden gesprochen wurden, lassen sich unter „*we*“ leicht die Vereinigten Staaten vermuten, die nach Jahren der Neutralität schlussendlich ebenfalls in den Krieg gezwungen wurden. Der propagandistische Gedanke hinter der Aussage ist selbsterklärend.

Amerikaner und Briten im Kampf

Man merkt an vielen Aspekten, dass SAHARA nicht in die Kategorie „britischer“ Film fällt, denn es werden keine der vier Faktoren eingehalten, und auch die Komponenten, die einen „Yank“-Film ausmachen, findet man nicht. Zwar zeigt Gunn ebenfalls einen Hang zum Einzelgängertum und versteht sich selbst als „*loner*“ von dem man keinerlei Background Information bekommt, doch ist er bereits zu einem engagierten Teamworker konvertiert. Er muss also keine Entwicklung, persönlich oder moralisch, durchmachen – der Zuschauer lernt nur mit der Zeit, dass sich hinter seiner rauen Schale ein weicher Kern befindet. Seine „amerikanischen“ Attribute machen ihn zu dem begnadeten Anführer, der als Soldat zwar streng an der Hierarchie glaubt, diese aber missachtet, da er der geborene Führer ist.

Der Rest der Truppe akzeptiert ihn mehr oder weniger schnell als ihren Führer und alle fallen schnell in die ihnen zugewiesenen Rollen. Doc Halliday dient als Gunns enger Vertrauter und Freund; als Doktor – und somit Nicht-Kombattant – stellt er zugleich den Kontrast zu dem Berufssoldaten Gunn dar. Trotz seiner inaktiven Rolle fungiert er als moralisch-treibende Kraft, in der er zwei der drei Motivationsreden hält. Durch seine menschlichere und sympathische Darstellung dient er mehr als Identifikationsfigur des Publikums als der unnahbare Gunn, der nicht nur seinen Mitreisenden, sondern auch dem Zuschauer wenig über sich mitteilt und es somit erschwert, dass ein Rezipient Ähnlichkeiten bei sich selbst finden kann. Einen Aspekt teilt sich Halliday jedoch mit den Haupt-Briten der „Yank“-Filme: er ist sprachbegabter als der Amerikaner und fungiert wie in anderen Filmen auch als Übersetzer.

Auch Williams zeigt menschliche Züge, mit denen sich ein Zuseher leichter identifizieren kann. Als Stimme der Vernunft fällt es dem Zyniker nicht so leicht wie den anderen unhinterfragt Gunn zu folgen, doch als dieser seinen Standpunkt erklärt und Williams Vertrauen gewinnt, steht der Brite vollends hinter der Sache. Im Gegensatz zu ihm hat Bates keine solche Bedenken. Der Vertreter des gewöhnlichen Soldaten ist neben Gunn der einzige Überlebende – eine interessante Aussage wenn man sich Lawsons politische Gesinnung in Erinnerung ruft. Während Tambuls Position in der Handlung und die Aussage seiner Charakterisierung deutlich als fortschrittlich und ungewöhnlich erkennbar ist, hat das heutige Publikum wahrscheinlich eine etwas andere Sicht von Stegman als das zeitgenössische. Bei Major Tambul sind zwei Komponenten zu bedenken: einerseits ist die Rolle des Schwarzhütigen kein Bediensteter und nicht auf Komik angelegt, wie es normalerweise in Hollywoodfilmen dieser Zeit der Fall war. Andererseits verkörpert Rex Ingram einen Bewohner eines ehemaligen britischen Dominions und steht somit trotz der gemeinsamen Geschichte während des *Empires* seinem ehemaligen Mutterland Großbritannien zu. (Diese gemeinsame Geschichte merkt man z. B. daran, dass Tambul Halliday und Gunn als *Bimbashi* anredet.) Das Verständnis der Bedeutung des Südafrikaners Stegman setzt *inference* voraus, was dem heutigen Publikum schwerer fallen könnte als dem zeitgenössischen. Während die damaligen Zuschauer sich der politischen Lage in Südafrika eher bewusst waren, erkennt Stegmans Motivation heute nur ein geschichtsinteressierter Mensch.

Die propagandistischen Elemente fallen in vielen Fällen mit Stereotypen überein, die hier mit Absicht und vollem Bewusstsein eingesetzt werden. Während als pro-amerikanisch vor

allem Giuseppe's Flehen („*everything big in America*“) und die Beliebtheit von Gunns Zigaretten gesehen werden kann, dienen einige stereotypisch-britische Gepflogenheiten und Plätze einerseits zur Erheiterung, andererseits aber auch zum kurzen nostalgischen Innehalten. Hier bemerkt man auch, dass diese stereotypen Vorstellungen nationenübergreifend sind: sowohl die Deutschen wie auch die Amerikaner verstehen Gunns Scherz, als er seinen britischen Vorgesetzten entschuldigt, da dieser beim Fünfuhrtee sitzt.

4.3 Melodram

*“Your people and my people. Only their uniforms are different.
How well they march, John, how well they march together.”*
THE WHITE CLIFFS OF DOVER (USA: MGM, 1944)¹⁹⁸

Basierend auf dem gleichnamigen Gedicht von Alice Duer Miller erzählt der Film die Geschichte der jungen Amerikanerin Susan Dunn, die 1914 mit ihrem Vater eine Reise nach England unternimmt, sich dort verliebt und mit ihrer neuen Familie durch die tragischen Erlebnisse der beiden Weltkriege gehen muss.

Eine gut situiert aussehende Oberschwester, die auf Nachricht von ihrem einzigen im Kriegsgetümmel verschollenen Sohn wartet, erinnert sich während einer ruhigen Minute an die Umstände, die ihr Leben an den jetzigen Punkt gebracht haben. Als junge Amerikanerin war Susan Dunn (Irene Dunne) mit ihrem Vater (Frank Morgan) 1914 für einen zweiwöchigen Urlaub nach England gekommen. Von einem Bekannten ihres Vaters wird sie in die Londoner Society eingeführt, wo sie sich in Sir John Ashwood (Alan Marshall) verliebt. Auch er ist von ihr sehr angetan, verhindert ihre Abreise, indem er ihren Vater überredet, sie auf seinen Familiensitz einzuladen zu dürfen, wo er um ihre Hand anhält. Susan ist sich der sozialen, wie auch kulturellen Unterschiede stark bewusst, willigt aber schließlich ein und verbringt einige glückliche Tage mit ihrem frisch angetrauten Ehemann, bevor der

¹⁹⁸ Alle direkten Zitate stammen aus THE WHITE CLIFFS OF DOVER. USA, 1944. Film im BFI.

Ausbruch des ersten Weltkrieges das Glück unterbricht. Ihnen wird ein kurzes Treffen in Dieppe während seines Urlaubs gewährt, wo nicht nur der Name des ersten Kindes besprochen, sondern dieses auch gezeugt wird. Stolz präsentiert Susan ihrem neugeborenem Sohn die einmarschierenden amerikanischen Truppen, doch wenig später – kurz vor dem Waffenstillstand – bekommt sie die Nachricht, dass John im Gefecht gefallen sei. Trotzdem bleiben Mutter und Kind in England, wo John Junior seinem Stand angemessen zu einem kleinen Gentleman heranwächst. Mit dem immer stärker drohenden erneuten Kriegsausbruch lässt sich Susan von ihrem Vater überreden, mit John Jr. zurück nach Amerika zu kehren. Der Junge bittet allerdings seine Mutter in England bleiben zu dürfen, da er bereits die Verantwortung seiner Herkunft seinem Land und seinen Untertanen gegenüber fühlt. Susan lässt sich überreden und John Jr. wächst weiterhin als britischer Adelige heran. Mit dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges meldet er sich freiwillig, um für sein Land zu kämpfen und notfalls zu sterben, und Susan, die als Lady Ashwood auch eine gewisse Verpflichtung ihrem neuen Heimatland gegenüber fühlt, arbeitet in leitender Position in einem Londoner Krankenhaus. Als eine neue Ladung Verletzter gebracht wird, ist ihr schwer verletzter Sohn darunter. Mit ihrem sterbenden Sohn beobachtet die gealterte Frau erneut, wie amerikanische Soldaten durch die Straßen marschieren, um England im Kampf beizustehen.

Susan – Verliebt in England

Susans Charakterisierung ist komplexer als viele der anderen bereits beschriebenen Figuren schon allein aus dem Grund, weil *THE WHITE CLIFFS OF DOVER* ihr Leben für ungefähr dreißig Jahre begleitet und sie in unterschiedlichen Stadien ihres Lebens zeigt. Von all den hier besprochenen Amerikanern ist sie es allerdings, die England wirklich als Land liebt – sie ist von Anfang an von seiner Schönheit und seiner Geschichte begeistert. Sie hat sich an ihr Leben in Großbritannien gewöhnt und angepasst, sie ist glücklich, weil sie mit ihrer eigenen Familie dort lebt, doch ist und bleibt sie im Herzen Amerikanerin.

Die junge Susan, die 1914 auf Besuch nach London kommt, ist aufgeweckt, wissbegierig, fasziniert von dem europäischen Land mit seiner Geschichte und seinem sozialen Leben und möchte so viel sehen, wie sie kann. Ashwoods Heiratsantrag und das anfängliche Verhalten seiner Familie lassen in ihr allerdings die kindliche Naivität zurücktreten und sie fängt an praktisch zu denken. Sie bemerkt schnell, dass trotz ihrer Begeisterung für alles Britische ihre Herkunft, Erziehung und Verhaltensweisen sie als Außenseiterin hinstellen. Einerseits bekommt sie Panik, da sie sich des Standesunterschiedes und der damit verbundenen sehr

unterschiedlichen Lebensweisen bewusst wird, andererseits aber erfährt sie auch, was ihr ihr Heimatland bedeutet.

Die kleine Abendgesellschaft in Ashwood House lobt Susan, indem man über sie sagt: *„I'd never thought that you were American, you don't speak like one.“* Susan, deren Selbstbewusstsein ohnehin angeschlagen ist, weil sie mitbekommt, wie man über Ashwood und seine Jugendliebe spricht, bekommt zu dem Zeitpunkt einen Brief ihres patriotischen Vaters, der sie heißblütig an ihre Herkunft erinnert, und es bricht aus ihr hervor: *„I am proud to be American (...) You say I don't speak or act like an American, (...) it's an insult. (...) I came here loving England, (...) I hoped you like me back because of John but that was absurd, you made that perfectly clear.“* Und am folgenden Tag, als Ashwood versucht sie von der Abreise abzubringen, erklärt sie ihm: *„I'm stubborn, I'm American through and through.“*

Nach ihrer Hochzeit gewöhnt sie sich allerdings sehr schnell an ihren neuen Status, die großen Ländereien des Anwesens und die Diener, die sie umgeben. Nach dem Tod von Ashwood und später seiner Mutter, gibt es nichts mehr was sie in England hält. Sie möchte mit ihrem Sohn zurück nach Amerika kehren, auch weil sie die Vorwirkungen des nächsten Krieges spürt und ihren Sohn nicht wie ihren Ehemann verlieren möchte. Durch seine Weigerung muss sie akzeptieren, dass seine Liebe zu England nicht der ihren gleicht, sondern er das Land als seine Heimat sieht.

Sie balanciert weiterhin ihre Liebe zu ihrer neuen Heimat, indem sie als Krankenschwester Großbritanniens *war effort* unterstützt, und Loyalität zu ihrer Herkunft, die sich an ihren leuchtenden Augen zeigt, wenn sie die einmarschierenden amerikanischen Soldaten beobachtet. Glancy zählt *THE WHITE CLIFFS OF DOVER* zu den Variationen des „Yank“-Filmes und es zeigen sich einige Parallelen, doch scheint Susans Persönlichkeit sich doch von den anderen „Yanks“ zu unterscheiden. Sie muss keine moralische Entwicklung durchlaufen, denn sie unterstützt schon Ashwood bei seinem Einsatz im ersten Weltkrieg. Sie muss nicht erst überzeugt werden, dass ihre adoptierte Heimat zu recht in den Krieg gezogen ist, sondern wartet nur darauf, dass Amerika dem Beispiel folgt und so ihre beiden Länder gemeinsam kämpfen. Hier spielte sicherlich auch das Produktionsjahr eine nicht unwesentliche Rolle: im dritten amerikanischen Kriegsjahr konnte selbst der „Yank“ nicht mehr isolatorisch oder uninteressiert am Weltgeschehen sein, selbst wenn der Film teilweise lange vor der gegenwärtigen Situation angesetzt war.

Auch die persönliche Entwicklung – bei der der „Yank“ normalerweise lernen muss, seine Individualität und seinen Eigensinn aufzugeben und sich der Allgemeinheit anzupassen und unterzuordnen – hält sich bei Susan in Grenzen, da, wie von einer Britin selbst darauf hingewiesen, Susan sich von Anfang an kaum wie eine Amerikanerin verhält. Die wenigen Veränderungen, die von ihr als Lady Ashwood erwartet werden, kann sie leicht annehmen und schnell umsetzen.

Knight in shining armour

John Ashwoods erster Auftritt spiegelt sein Wesen wider. Er kommt bei dem Ball alleine eine große Treppe herab, wo er auf Susans Begleiter, den Colonel, trifft. Er wirkt eloquent, vorbildlich gekleidet und fühlt sich sichtlich in seinem Umfeld wohl. Der restliche Abend mit Susan bestätigt dieses Bild: er ist höflich und humorvoll, gebildet und vornehm, ohne aber verstockt zu wirken, wie es Peter aus ONE NIGHT IN LISBON manchmal tut. Er fühlt sich in seinem Stand wohl und nimmt ihn als selbstverständlich, fühlt sich deswegen aber nicht überheblich oder besonders. Seine zuversichtliche Beharrlichkeit und Selbstvertrauen beim Werben um Susan zeigen, dass er gewohnt ist zu bekommen, was er will, er es aber nicht verlernt hat, dafür dankbar zu sein und dafür zu kämpfen. Die Standesunterschiede und kulturellen Differenzen scheinen ihm keinen Moment lang Sorgen zu bereiten. Dieser Gesichtspunkt reiht ihn zu einem gewissen Maß in die Reihe des „fortschrittlichen Aristokraten“ ein, den Hollywood bewerben wollte. Darauf verweist auch das Gespräch, dass er und Susan über ihren Erstgeborenen halten. Ashwood weist auf die Familientradition hin, den Ältesten immer Percy zu taufen, doch hinterlässt er seiner Frau, die sich den Namen John wünscht, einen Brief, der sagt: *„Darling, The eldest is always called Percy. John. PS: But call him John.“* Es scheint weniger die Vorausahnung seines bevorstehenden Todes zu sein, sondern das Vermögen, von den festgefahrenen Traditionen abweichen zu können und nicht darauf zu beharren.

Interessant ist im Zusammenhang mit dem „modernen Aristokraten“ auch die Tatsache, dass er und sein Bruder Offiziere der Infanterie sind und sich nicht für die prestigeträchtigere Royal Air Force oder Navy entschieden haben. Gerade im ersten Weltkrieg, als während der ersten Rekrutierungswelle ganze Gruppen von Freunden oder Nachbarn gemeinsam der Armee beigetreten sind, zeigt dieser Entschluss, dass Ashwood dadurch seinen Männern – für die er auch im zivilen Leben verantwortlich war – nahe bleiben und an ihrer Seite kämpfen wollte.

Erstaunlich – aber aus propagandistischer Sicht verständlich – ist Ashwoods Verhalten in Dieppe, wo er seinen kurzen Fronturlaub mit Susan verbringt. Die verbrachte Zeit an der Front, und das Grauen, das damit einhergegangen sein muss, scheint ihn nicht getroffen zu haben. Zwar ist es nicht ungewöhnlich für Menschen mit solchen Erfahrungen, diese mit ihren Familienmitgliedern nicht teilen zu wollen oder können, doch scheint er auch nicht innerlich verändert zu sein. Er ist genauso charmant und humorvoll wie vor seiner Hochzeit und man merkt keinerlei Bewusstsein oder Befürchtung, dass dies das letzte Mal sein könnte, dass er seine Frau sieht.

Der halbamerikanische Lord

John Jr. gleicht in vielen Aspekten seinem Vater, auch wenn er – wie seine Mutter ihn oft genug erinnert – auch amerikanisches Blut in sich trägt. Er verkörpert also gewissermaßen in Fleisch und Blut die Verbindung von Amerika und Großbritannien, für die der Film wirbt. Durch sein Aufwachsen in England und seine Erziehung wirkt er – als Kind, sowie als junger Soldat – wie ein englischer Aristokrat. Selbst als Junge ist er höflich, gut erzogen, anständig angezogen, benimmt sich höflich seiner Familie und wohlwollend den Bauern gegenüber. Wie bereits in Kapitel 2 hingewiesen, verwendete Hollywood als Verbindungsstück zwischen dem monarchistischen Großbritannien und dem hochgeschätzten demokratischen Gedankengut Amerikas die Figur eines jungen, britischen Aristokraten, der selbst auch diese beiden Ideologien verbindet. John Jr. kann als solcher gesehen werden. Das bedeutet in seinem Fall zwar nicht, dass er seinen Stand und die damit verbundenen Verpflichtungen aufgeben will, sondern dass er eben diese Verpflichtungen anerkennt und diese verwendet, um seinem Land und dessen Bewohnern zu helfen.

Auch wenn er als aufgewecktes Kind manchmal charmant seinen Großvater ärgert, behält er auch mit Gleichaltrigen sein gutes Benehmen. Den beiden deutschen Jungen gegenüber, aus denen schon eindeutig eine nationalsozialistische Ader bricht, verhält er sich zwar etwas scheu, da sie nur kurz auf Urlaub sind, doch ladet er sie artig zum Tennisspielen ein, nachdem seine Mutter ihn dazu aufgefordert hat.

Nach dem Tod seiner Großmutter beschließt seine Mutter, die nun keine Verwandten mehr in Großbritannien hat, ihm Amerika zu zeigen. Trotz ihres Enthusiasmus und ihrer begeisterten Schilderungen sitzt der Junge gedankenversunken im Zugabteil, bis er schließlich

fragt, ob es in New York eine Aufgabe für ihn gebe wie hier am Besitz seines Vaters. Seine Mutter erinnert ihn daran, dass er auch zu Amerika gehöre, doch antwortet er mit großer Ernsthaftigkeit: „*But if there is another war, I want to fight for England.*“ Susans Voice Over gibt sich geschlagen: „*Then we went home. My English son did all those things that his Sires had done. (...) He was my son as well as England's child.*“ Aus dem Jungen, der unter Begleitung durch das Land geritten und mit einer Bauerntochter im Feld gelaufen ist, wird ein junger Soldat, der zu seinem Einsatz aufbricht.

Nachdem er schwer verwundet in das Krankenhaus seiner Mutter gebracht wurde, erzählt er von seiner Erfahrung. Zufällig war er in Dieppe gerade dort stationiert gewesen, wo er geschaffen worden war. Mit einem toten Kanadier und einem schwer verwundeten Amerikaner lag er in einem Schützengraben und kurz bevor eine Bombe einschlug, meinte der amerikanische Soldat: „*God would never forgive us, not Britain, nor America, if we break the faith with our dead again.*“

Propagandistische Elemente

An dieser Stelle wiederholt sich im Film eine Szene, die bereits in der ersten Weltkriegsepisode stattgefunden hat. Dort steht Susan mit John Jr. als Kleinkind am Arm auf einem Balkon und beobachtet, wie amerikanische Soldaten unter dem Jubel der Bevölkerung einmarschieren und den Alliierten Kräften zu Hilfe kommen. „*Look how beautiful they are*“, versucht sie dem kleinen Kind zu erklären. 25 Jahre später sitzen sie erneut stolz am Fenster und beobachten die amerikanischen Truppen, die, wie sie überzeugt ist, wieder helfen den Frieden zu bringen. Während ihr Sohn neben ihr stirbt, erzählt sie ihm auf seinen Wunsch hin von dem was sie sieht: „*I can see them John. Your people and my people. Only their uniforms are different. How well they march, John, how well they march together.*“

Zu dem Entstehungszeitpunkt des Filmes waren die Vereinigten Staaten und das Vereinigte Königreich bereits seit einigen Jahren gemeinsam in die Kriegshandlungen verstrickt, wodurch Großbritanniens Kriegszustand nicht mehr als gerechtfertigt bestätigt und das amerikanische Publikum nicht mehr gewonnen werden musste. Stattdessen ist Susans Begeisterung in die verbrüdeten Streitkräfte und ihr Vertrauen, dass sie auch dieses Mal gemeinsam Frieden bringen würden, ein Weg, die Moral des Publikums – sowohl des britischen, wie auch amerikanischen – zu kräftigen, bestätigen und wenn möglich auch zu steigern. Dadurch, dass die Filmemacher Susan auch den ersten Weltkrieg miterleben ließen

und somit den Zuschauer daran erinnern können, dass die Alliierten bereits einmal gewonnen haben, lässt sich die Hoffnung schüren, dass auch der gegenwärtige Konflikt zum gewünschten Ende kommen würde.

Der Stil des Filmes erinnert an die beliebten *Empire* Filme der frühen 1930er Jahre, von denen ein Teil, wie Glancy hinweist, ein naives Licht auf die britischen oberen Klassen wirft und somit das amerikanische Verlangen, das *guilty pleasure*, nach allem, was mit der Aristokratie zu tun hat, stillt. Des Weiteren beinhaltet THE WHITE CLIFFS OF DOVER einige Szenen, in denen die anglo-amerikanischen Differenzen, und nicht die Ähnlichkeiten, zwar humoristisch, aber vehement, behandelt werden. Susans Vater personifiziert geradezu diesen Standpunkt – bei seiner ersten Reise nach England beschwert er sich konstant über alles Englische und selbst nach der Hochzeit seiner Tochter besteht er darauf, ihre und seine Nationalität wo immer möglich zu betonen.

Seine Szenen und Kommentare, die größtenteils komisch gehalten sind, spielen auf Stereotype an, die Briten zugesprochen werden. Er hat das Vorurteil, dass es in Großbritannien immer regne und erkältet sich prompt von dem Wetter. Die englischen Fahrgäste in ihrem Zugabteil öffnen das Fenster, während die Amerikaner frieren. „*They like cold air – a national characteristic*“, erklärt er.

Auch seine Ansprache als Brautvater bei Susans und Ashwoods Hochzeit baut auf nationalen Differenzen auf. Er scherzt nicht nur über Amerikaner und Briten, sondern auch über die Schotten – da Ashwoods Mutter Schottin ist – und meint: „*Don't get me wrong, the English are fine. Of course they think England is gosh almighty*“, doch besucht er trotz seiner liebenswürdig gespielten Feindseeligkeit oft seine Tochter in Großbritannien und stellt nach deren Hochzeit seine spitzzüngigen Kommentare ein.

Der britische Colonel Forsythe (C. Aubrey Smith) und er verfallen während eines Schachspiels in eine Auseinandersetzung über britische und amerikanische Schach-Meister, die sich schnell auf die jeweiligen Nationalitäten ausweitet. „*Britons haven't got the neck for chess (...) Chess calls for ingenuity, enterprise and skill*“, behauptet der Vater. Der Streit weitet sich aus, da er weiterhin glaubt beweisen zu können, dass das verwendete Schachbrett ursprünglich dem Weißen Haus gehört habe. Dieses Schachbrett wird im Laufe des Filmes erneut hervorgeholt und wird zum Symbol der Dankbarkeit und Zusammenarbeit. Während

der alte Colonel und Susan 1917 gemeinsam den Einmarsch der amerikanischen Truppen beobachten, überreicht er ihr eben dieses Brett mit der Bitte, dass sie es ihrem Vater in den Vereinigten Staaten schicke, damit er es dem Weißen Haus zurückgeben könne.

„history and glory“

Das erste Bild Englands, das dieser Film präsentiert, ist das sich im Kriegszustand befindliche London, doch gibt es viele andere Momente, in denen England in seinem friedlichen und schönen Zustand gezeigt wird, die in Erinnerung rufen sollen, wofür zu kämpfen sei.

Der Flashback zeigt die junge Susan auf dem Schiff, während im Hintergrund die Klippen von Dover zu sehen sind, die, wie im Gedicht, ihr Tränen auf die Wangen treiben. Das Mädchen, das zuvor noch nie gereist war, wird an die Mayflower erinnert und schwärmt von Englands „*history and glory*“, allen voran William Shakespeare. Abgesehen von Englands langer Geschichte und reicher Kultur, ist sie auch von den gesellschaftlichen Zuständen fasziniert. Die Beschreibung des *Time* Kritikers („*Susan spends her time being mad about English traditions. She leaps like a mating salmon when she hears the word ‘baronet’*“¹⁹⁹) ist zwar sarkastisch, aber auch nicht weit von der Wahrheit entfernt.

Der Ball, zu dem Colonel Forsythe sie einlädt, hat vor allem deshalb großen Reiz für sie, weil das Königspaar sich ebenfalls angemeldet hat. Sie wird bei ihrer Ankunft als „*Miss Susan Dunn, from the United States*“ präsentiert – womit man es wie bei den meisten „Yanks“ der anderen Filme als wichtig empfunden hat, darauf hinzuweisen und sie durch ihre Nationalität herausstechen lässt. Ashwood, der sie wenig später überreden will, noch nicht abzureisen, schwärmt ihr nun seinerseits von seiner Heimat vor und beschwört auch hier historische, mythische und „klassische“ Bilder seines Landes herauf. Er will sie mitnehmen nach Canterbury und der Insel Avalon und möchte ihr die kleinen Dörfer zeigen, die „*jolly places*“ sind. Susan schmilzt dahin und versichert ihm, dass sie nicht bleiben könne, es aber unbedingt wolle und verspricht ihm „*when I think of England I will always think of you.*“ Das liegt nicht nur an der Anziehung, die zwischen den beiden herrscht, sondern auch der Tatsache, dass Ashwood genau diesen Stereotyp verkörpert, in den sich Susan schon vor ihrer Ankunft in England verliebt hat. Durch seinen Stand, seinen Adel, seine Höflichkeit und das

¹⁹⁹ „The New Pictures, May 29, 1944.“ In: *Time*.
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,850939-2,00.html>

gute Leben, das er repräsentiert, verkörpert er perfekt den stereotypen Briten, wie sie ihn sich vorgestellt hat und passt somit genau in das stereotypisierte England, das sie sich erhofft und erträumt hat. „*Stereotype lieferten ein vertrautes Bild der Wirklichkeit, bildeten einen Schutzwall gegen tatsächliche oder vermeintliche Bedrohungen*“²⁰⁰, schreiben Ewen und Ewen in Anlehnung an Walter Lippmann und beschreiben damit Susans Gefühlswelt. Bei ihrer Ankunft in Großbritannien begnügt sich Susan mit, ja wünscht sich sogar, Stereotype, die sie schon seit langem in ihrer Vorstellung kennt. Erst später, vor allem bei der Auseinandersetzung mit ihrer zukünftigen Familie und dem von ihr als Lady Erwarteten, lernt sie diese Vorurteile abzulegen.

Ashwoods Sohn, John Jr., reitet einige Jahre nach dem Tod seines Vaters über die Ländereien seiner Familie und bietet somit ein optisches Bild zu dem zuvor nur beschriebenen: der Junge und sein Begleiter reiten durch eine grüne, friedliche, reiche Landschaft, durch die sich ein Bächlein schlängelt, um wenig später bei einem idyllischen Bauernhaus anzukommen. Wenig später nehmen er, seine Familie und die zwei deutschen Jungen im romantisch angelegten Garten Tee ein, was einen der Besucher dazu veranlasst, den „*beautiful lawn*“ zu erwähnen.

Melodram

THE WHITE CLIFFS OF DOVER ist zwar, wie die meisten anderen hier behandelten Filme, während des Kriegszustandes angesiedelt, doch unterscheidet er sich auf einigen Ebenen von den anderen. Zwar sind Übereinstimmungen mit den „Yank“-Filmen vorhanden, doch sind diese relativ unwichtig. Stattdessen teilt der Film Ähnlichkeiten mit anderen Filmen, wie MRS. MINIVER (1942) oder RANDOM HARVEST (1942), die H. Mark Glancy als „*Franklin's melodramas*“²⁰¹ zusammenfasst. Sidney Franklin war ein Produzent für MGM, der sich als selbsternannter Experte auf „britische“ Melodramen spezialisierte.

*„Each of the Franklin melodramas centres on the pain and anxiety caused by wartime separation or loss, and each offers a strong, maternal and caring woman as a source of safety and serenity amid the heartaches of war.“*²⁰²

Dies ist einer der größten Unterschiede zu den hier besprochenen Filmen: bis jetzt waren weibliche Figuren nur in ihrer Hollywood-typischen Rolle als potentieller Liebespartner für

²⁰⁰ Ewen/Ewen: Typen und Stereotypen, S. 79.

²⁰¹ Glancy, Hollywood Loved Britain, S. 89.

²⁰² Glancy, Hollywood Loved Britain, S. 90.

den männlichen Protagonisten zu sehen, während Susan diese „*strong, maternal and caring woman*“ ist, die für die Männer in ihrem Leben und den Film im Allgemeinen das Zentrum darstellt. Der Krieg, und somit die Anstrengungen, die Kämpfe und das Sterben der britischen sowie amerikanischen Männer, wirkt zwar als wichtige Komponenten und ist Auslöser für viele Situationen, doch bleibt die Kamera immer im privaten Bereich. Abgesehen von jeweils einer Szene, werden Ashwood und sein Sohn nie im Einsatz gesehen. Die Auswirkungen, die ihr Einsatz, ihre Verschollenheit und ihr Tod haben, werden anhand der Frauen gezeigt, bei denen die Kamera immer bleibt. Wir werden nicht Zeuge von Ashwoods Tod, oder dem seines Bruders Reggie (John Warburton), doch ist die Kamera nahe auf den Gesichtern der zurückgebliebenen Frauen, die von nun an mit diesem Verlust klar kommen müssen.

Die melancholische Stimmung, die den Zuschauer auf Leiden und Selbstaufopferung einstellt, wird schon durch das Voice Over am Anfang des Filmes definiert. Das ursprüngliche Gedicht, auf dem die Handlung basiert, wird gesprochen, während die gealterte Susan am Fenster sitzt und auf die *Houses of Parliament* blickt:

*„I have loved England dearly and deeply,
Since that first morning, shining and pure,
The white cliffs of Dover I saw rising steeply
Out of the sea that once made her secure.
I had no thought then of husband or lover,
I was a traveller, the guest of a week.
Yet when they pointed “the white cliffs of Dover“,
Startled I found there were tears on my cheek.“*

Spätestens die Zeile „*I had no thought then of husband or lover*“ zeigt dem Publikum, dass es sich um keinen actiongeladenen Kriegsfilm handelt, sondern um ein Melodram, das als „Frauenfilm“ eingestuft wurde.

Die sogenannten *women's films* schufen schon vor den Kriegsjahren ein Angebot für das weibliche Publikum. Die weiblichen Hauptpersonen werden mit „*seemingly inevitable loss or self-sacrifice*“²⁰³ konfrontiert, und diese dramatischen Inhalte brachte ihnen den Spitznamen “weepies” ein. Ebenso wie andere Genres wurde auch dieses an das Kriegsgeschehen angepasst und wurde als Home-Front-Film zu einem wichtigen Teil in der Aufrechterhaltung der Moral Zuhause. Sie waren nicht nur Durchhalteparolen, sondern beschäftigten sich unter anderem mit den Sorgen, Nöten, Situationen und Problemen von Frauen, deren männlichen Familienmitglieder und Freunde im Kriegseinsatz und dort vielleicht auch schon gefallen

²⁰³ Schatz, Boom and Bust, S. 109.

waren. Die zurückgebliebenen Frauen, von denen viele aufgrund des Männermangels arbeiten gingen und somit mehr Geld als zuvor verfügbar hatten, waren ein wichtiger Prozentsatz des Publikums, weshalb sich Filme, die auf ihre Bedürfnisse abgestimmt waren, durchaus auszahlten.

Ein weiterer Aspekt für die Beliebtheit dieser Home-Front-Melodramen bei Produzenten und Publikum war der Durchhalte-Effekt. Glancy beschreibt ihn folgend:

*„The films’ depiction of strong, maternal women as a source of consistency and comfort is paralleled by their depiction of Britain, the ‘mother country’ of the United States, as a timeless haven of peace and serenity. The war, or some aspect of war, always intrudes upon the serenity, but the overwhelming impression in each of the films is one of rural charms and maternal fortitude.“*²⁰⁴

Die ausgewanderte Amerikanerin Susan fungiert hier tatsächlich wie ihr neues Heimatland als Ort der Ruhe und Beständigkeit, während zwei Schicksalsschläge ihr Leben und das ihrer angeheirateten Familie durcheinander bringen. Doch selbst dann steht sie als Krankenschwester weiterhin für Wohnlichkeit, Trost und Standhaftigkeit.

Zwar zeigten sich die Kritiker der *Time* nicht sonderlich angetan von dem Film, die ihn als „a 126-minute apostrophe to Beau Geste Britons and a Beau Geste Britain“ bezeichneten, der „genuine admirers of good cinema and credible Englishmen the jimjams“²⁰⁵ gebe, doch zeigen Statistiken, dass dies nichts an der Beliebtheit des Filmes geändert habe.²⁰⁶

Der „Yank“ an der britischen home front

THE WHITE CLIFFS OF DOVER wird von Glancy als Variante des „Yank“-Films aufgezählt und ist tatsächlich nicht mehr als das. Die Parallele, die dieser Film noch aufzeigt, besteht darin, dass eine junge, aufgeweckte Amerikanerin nach Großbritannien kommt, sich dort zuerst mit den britischen Gebräuchen und Verhalten anfreunden muss, dann aber ihren Beitrag am britischen *war effort* bringt. Im Gegensatz zu den anderen „Yanks“ kommt Susan allerdings freiwillig nach Großbritannien und ist begeistert von den dem Land und seiner langen Geschichte. Sie ist höflich – eine Gastgeberin bemerkt, dass man ihr ihre Nationalität gar nicht anmerke – und nachdem sie sich mit den sozialen Veränderungen, die die Heirat mit einem Lord mit sich bringt, abgefunden hat, übernimmt sie fehlerlos die Rolle einer britischen Lady, die England in zwei Weltkriegen unterstützt.

²⁰⁴ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 90.

²⁰⁵ *Time*, 29. Mai 1944.

²⁰⁶ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 26.

Trotz ihrer Liebe zu dem neuen Heimatland und ihrer Familie, kann sie im Herzen eine amerikanisch-patriotische Ader nicht verbergen. Diese macht sich bei den beiden Aufmärschen der amerikanischen Soldaten in Frankreich und London bemerkbar. Abgesehen von dieser Vorliebe ist sie vollkommen zu einer britischen Lady assimiliert. Während ihr Sohn sich, mit all den ihn betreffenden Konsequenzen und Verpflichtungen, als Brite versteht, bleibt Susans Vater der amerikanische Gegenpol. Der oft besuchende Brautvater passt sich bis zum Ende nicht vollendens den aristokratischen Gepflogenheiten an, obwohl auch seine witzig-sarkastische Herausarbeitung von anglo-amerikanischen Unterschieden nachlässt. Neben *A YANK AT OXFORD* konzentriert sich dieser Film am stärksten auf die Unterschiede der beiden Nationalitäten. Anstelle des selbstsicheren „Yanks“ steht nun eben dessen Vater im Konflikt mit den britischen Traditionen – im Gegensatz zu den „Yanks“ gewöhnt er sich zwar an diese, assimiliert sich aber nie.

Susan durchgeht keine andere Entwicklung als eine soziale: sie wird von der beschützten Tochter zur Verlobten, dann zur jungen Ehefrau und Mutter, und schließlich zur verwitweten Lady und Krankenschwester. Im Gegensatz zu Lee, Tim, Jones und Dwight muss sie weder eine moralische, noch eine persönliche Entwicklung durchmachen. Sie unterstützt sowohl ihren Mann, wie auch ihren Sohn, im Wunsch der Armee beizutreten und leistet als Krankenschwester ihren eigenen Beitrag. Ihre Freude über den Aufmarsch der amerikanischen Soldaten zeigt nicht nur ihren Glauben an die US-Streitkräfte, sondern auch Hoffnung auf einen nun wahrscheinlicheren Frieden. Genauso wie das Publikum, das sich bereits seit Jahren im Krieg befand, ist auch Susan längst von der Richtigkeit und Wichtigkeit überzeugt. Sie steht nicht mehr für die Intervention Amerikas, sondern wirkt als *„a source of safety and serenity amid the heartaches of war“*²⁰⁷ und plädiert für das Durchhalten der alliierten Kräfte und der Zuhausegebliebenen.

Dieses Aufzeigen von persönlichen Tiefschlägen, von Verlust und Schmerz, dem beständigen Aufrechthalten der Moral und dem Vertrauen in den Sieg waren Aspekte des Home-Front-Films, vor allem aber Ideologien, die der Produzent Sidney Franklin in seinen „britischen“ Melodramen herausgearbeitet haben wollte. Sie sollten den Zuhause gebliebenen Frauen eine Möglichkeit der Identifikation, sowie auch Hoffnung geben. Zwar werden wenig reale Frauen Susans Liebesgeschichte geteilt haben, doch haben sie wie auch Susan Freunde oder Familienmitglieder in den Streitkräften und leben tagtäglich mit Verletzung und Tod.

²⁰⁷ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 90.

Für die Moral war es also sehr wichtig, für diese Frauen nicht nur Filme zu schaffen, sondern in diesen Filmen ihnen auch die Möglichkeit auf Moralstärkung, Hoffnung, Identifikation und Vorbildnehmung zu geben.

Lord John Ashwood stammt wie die britischen Hauptcharaktere der anderen Filme aus guter Familie und ist ihnen auch in Benehmen und Persönlichkeit ähnlich. Wie sie ist er elegant und eloquent, zeigt aber demokratische Züge. Ihm fallen jedoch nicht die selben Aufgaben wie jenen zu, da er als Geliebter, bzw. Ehemann, weder in Konkurrenz zu Susan steht, noch diese zu einer Entwicklung herausfordern muss. Stattdessen verkörpert er den „perfekten“ britischen Aristokraten und erfüllt somit alle Anforderungen, die man an den Prinzen der Aschenputtel-Geschichte stellt.²⁰⁸ Seine Darstellung verbindet somit den Stereotyp, die sich das amerikanische Publikum heimlich als „*guilty pleasure*“ wünscht, mit dem „perfekten“ Traummann.

THE WHITE CLIFFS OF DOVER ist der einzige der hier bearbeiteten Filme, in dem das Voice Over nicht von einem unbekanntem Erzähler stammt, sondern von der Hauptfigur selbst, also Susans Stimme und Gedanken ist. Richard Dyer schreibt: „*the most obvious form of access to a character's inner thoughts is the voice-over*“²⁰⁹, was in diesem Fall sogar noch unterstrichen wird, da Alice Duer Millers Gedicht in der ich-Form Susans Geschichte erzählt und wie ein Tagebucheintrag wirkt. Dieses filmische Mittel unterstützen den Identifikationswunsch der Zuseher(innen) und erleichtert auch die Anteilnahme, die Jens Eder wie folgend definiert:

„*sämtliche Zuschauererlebnisse (...), die das Erfassen fiktiver Wesen begleiten, etwa Bewertungen, Fantasien, Wünsche, Gefühle, Einstellungen und wahrgenommene Selbstbezüge.*“²¹⁰

Dadurch, dass die Hauptfigur ihre Gedanken und Gefühle so deutlich und privat mitteilt, erhält der Zuseher einen tieferen Einblick in ihr Gefühlsleben. Da die Frauen im Publikum in ihrem Leben ähnliche Erlebnisse haben, können sie durch diese Voice Over eine tiefe Beziehung zu Susan entwickeln und eine hohe emotionale Anteilnahme aufbringen.

²⁰⁸ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 93

²⁰⁹ Dyer, *Stars*, S. 120.

²¹⁰ Eder, *Figur im Film*, S. 561.

5. Conclusio

„I say, any objections to be working for the rest of this thing together?“

Die in dieser Arbeit behandelten Filme zeigen eindeutig eine Gemeinsamkeit in der Beziehung, die ihre amerikanischen und britischen Charaktere führen, ebenso wie in der Darstellung der beiden Nationen und bei der Rolle, die den beiden Nationalitäten zugesprochen wird. Es lässt sich auch annehmen, dass sich in ähnlichen zeitgenössischen Filmen diese Beziehung in verschiedenen Varianten wiederfindet. Glancy hat die Essenz dieser Filme folgend zusammengefasst:

„The American arrives in Britain to find that, superficially at least, he has little in common with the British. (...) Through the course of the story, though, he finds that on a more basic and important level he is related to the British. (...) Thus the film transforms the Yank from an immature, self-centred isolationist to mature, committed ally of Britain.“²¹¹

Wie andere Hollywood Protagonisten des zweiten Weltkrieges muss der „Yank“ lernen seine Verwandtschaft mit einsamen Helden, wie dem Cowboy im Western, abzulegen und sich stattdessen als Mitglied der Gemeinschaft zu fühlen und als solches zu agieren.

Die hier untersuchten „Yank“-Filme bieten sich an, als Beispiele für die im 3. Kapitel erwähnten „*personality centred*“ Konzepte der Beschreibung von Nationalcharakteren zu dienen.²¹² Hierbei handelt es sich um Konzepte, die auf einer sich wiederholenden Persönlichkeit basieren. Man kann an der Darstellung von Paul Beaumont, Wing Commander Morley, Scott ffolliott und Peter Walmsley, aber auch an Aspekten der vielen britischen Nebencharakteren, Ähnlichkeiten erkennen. Die britischen Helden gleichen sich in ihren Charakterzügen, ebenso wie eine spezielle Persönlichkeit den typischen „Yank“ eben erst ausmacht. Der jeweilige Nationalcharakter, den der „Yank“ und der jeweilige Haupt-Brite repräsentieren sollen, besteht also aus sich wiederholenden Charakterzügen und Persönlichkeitsaspekten. Der „Yank“ – Lee Sheridan, Tim Baker, Johnny Jones/Humphrey Haverstock und Dwight Houston – wird als egozentrisch und eigenwillig gezeigt, der nicht aus Bosheit sich selbst am wichtigsten ist, sondern weil er es nicht besser weiß.

Hinzu kommt in jedem Fall, dass er in seinem Aufgabenbereich, sei es nun als Sportler, Pilot oder Reporter, auch wirklich kompetent, erfahren und erfolgreich ist, was ihn in seiner

²¹¹ Glancy, *Hollywood Loved Britain*, S. 111-112.

²¹² s. Duijker/Frijda: *National Character and National Stereotypes*, S. 29.

Überzeugung bestätigt. Sie sind nicht als Identifikationscharaktere gewünscht, da sie erst die Entwicklung zu einem Verbündeten Großbritanniens durchlaufen müssen. Das Publikum soll sich zwar nicht in ihren „amerikanischen“ Züge (Unreife und Einzelkämpfertum) selbst erkennen, aber den Wechsel zum Teamplayer verstehen, gutheißen und schließlich auch nacheifern.

Im Gegensatz zu den Amerikanern, deren Persönlichkeiten erst im Laufe des Filmes (bis zu einem gewissen Grad) gerichtet, entwickelt und ausformuliert werden müssen, haben die Briten bereits einen stehenden und geformten Charakter. Sie sind ohne Ausnahme aus gutem Haus, haben eine gute Ausbildung genossen und sind erfolgreich sowie angesehen. Zwar sind auch sie selbstsicher und selbstbewusst, doch strahlen sie keine Überheblichkeit aus, sondern zeigen dies nur durch ihr rechtschaffenes Verhalten.

Außerdem erfährt ihre Charakterisierung und Darstellung immer eine respektvolle Behandlung. Peter wird zwar als verstockt dargestellt, wird aber nicht gedemütigt, wie z.B. Cary Grants französischer Offizier, der sich in *I WAS A MALE WAR BRIDE* (US, 1949) in Frauenkleidern auf das amerikanische Schiff schleichen muss, um mit seiner amerikanischen Frau in die Vereinigten Staaten reisen zu können.

Die jeweilige Persönlichkeit des amerikanischen bzw. britischen Helden macht einen Großteil des Plots des Filmes aus und treibt die Handlung in vielen Fällen voran. Ohne die moralischen, sozialen und oft auch die kulturellen Differenzen, die die jeweiligen Paare durchlaufen müssen, würde den Filmen nicht nur humorvolle Unterhaltung fehlen, sondern auch eine zwischenmenschliche Ebene. Diese Gegenüberstellung ist auch der Kernpunkt jedes propagandistischen Elements. Die Briten, die bereits im Krieg gegen die Achsenmächte sind, sind „erwachsen“ und haben ihre moralisch-politische Entwicklung hinter sich gebracht, während die Amerikaner noch in ihrer Neutralität stecken und erst lernen müssen, wo sie stehen, um schließlich am Ende des Filmes genug gewachsen zu sein, um sich zu den alliierten Mächten zählen zu können. Es ist kein reiner Zufall, dass die vier hier besprochenen „Yank“-Filme vor dem Eintritt der Vereinigten Staaten in den zweiten Weltkrieg entstanden sind.

Um diese „Erziehung“ des Publikums bewerkstelligen zu können, haben sich die Filmemacher immer wieder bestehender Stereotype bemächtigt. Der „Yank“ selbst ist nichts weiter als eine stereotype Darstellungsform einer Art von Amerikanern, während auch die

Engländer – ob nun als eleganter Offizier, verkaufter Alter oder Zyniker – einem gewissen Schemata entsprechen. Ewen und Ewen nennen in Anlehnung an Walter Lippmann Stereotype das „entscheidende Mittel, mit dem eine durch die Medien geprägte Kultur sich die komplizierte und verwirrende gesellschaftliche Wirklichkeit erklärte und verdaulich machte.“²¹³ Auch wenn Lippmann seine Gedanken bereits einige Jahre vor der Entstehung dieser Filme niederschrieb, erklären sie dennoch eine Funktionsweise, die Stereotype in den „Yank“-Filmen haben. Der zweite Weltkrieg brachte nicht nur für die Menschen soziale und soziokulturelle Veränderungen, sondern hatte auch einen entscheidenden Einfluss auf die Dramaturgie von Filmen. Die von früher bekannten und etablierten Stereotype wurden von den Filmemachern wenn nötig an die Kriegszeit angepasst, bargen durch ihre Etabliertheit aber immer noch Stütze und Vertrautheit.

Auch das in *National Character and National Stereotypes* zweite Konzept zur Unterteilung der verschiedenen Möglichkeiten, sich mit dem Subjekt „Nationalcharakter“ auseinanderzusetzen, findet Anklang in den behandelten Filmen. Die „culture-centred“ Interpretationen konzentrieren sich auf soziokulturell angeeignete Werte und Angewohnheiten, die sich die Vertreter eines bestimmten Nationalcharakters teilen und die für eben diesen Charakter „typisch“ geworden sind. Da sich diese durch Bildsprache leicht abbilden lassen und als Stereotype auch im allgemeinen Wissen der Rezipienten existieren, sind sie als visuelle Elemente im Medium Film äußerst praktisch und leicht einsetzbar.

In *FOREIGN CORRESPONDENT* spielt Regisseur Hitchcock geradezu mit dem äußeren Erscheinungsbild seines Amerikaners und seiner Briten. Nach seiner Ankunft sieht man Johnny Jones in Unterwäsche und Hemd vor dem Spiegel stehen und mit Melone und Regenschirm spielen. Er nimmt, wie auch die anderen amerikanischen Reporter, die britischen Kleidungsgepflogenheiten an, was zu einer lustigen Beäugungsszene zwischen ihm und Stebbins führt. Im Laufe des Filmes macht ihm jedoch immer wieder das Schicksal einen Strich durch die Rechnung, er verliert drei mal seinen Derby – den Hut, der ihn britisch aussehen lässt, und muss sich schließlich für das letzte Drittel des Filmes ständig mit seinen amerikanischen Kleidern begnügen und sich somit von der Masse abheben. Stebbins selbst hat sich schon so lange in London aufgehalten, dass sein Äußeres fast wie eine Karikatur der Briten wirkt, während sein Inneres immer noch hundertprozentig amerikanisch geblieben und

²¹³ Ewen/Ewen, Typen und Stereotypen, S. 79.

er in seinem europäischen Umfeld unglücklich ist. Auch Fisher, von dem sich herausstellt, dass er den Briten nur spielt, hat sich einerseits des britischen Akzents bedient, um sich zu verstellen, hat aber auch das englische Verhalten, den Lebensstil und Aussehen perfekt angenommen. „*A very thin coat*“²¹⁴, wie er es selbst nennt, doch perfekt auf- und ausgetragen. ffolliott hingegen, dem niemand abstreiten kann und will, dass er Engländer ist, trägt als einziger Mann im ganzen Film nie einen Hut.

In *A YANK AT OXFORD* hingegen wird die britische Sportlichkeit als Lebensmotto und die Vernarrtheit in sportliche Aktivitäten als ein Wert gezeigt, der den Briten ausmacht. Zu einer Zeit, in der die Briten den Amerikaner noch nicht davon überzeugen musste, sie politisch im Kriegsgeschehen zu unterstützen, muss der „Yank“ trotzdem lernen, sich der Allgemeinheit unterzuordnen, um den kleinen jährlichen Kampf gegen das Team aus Cambridge zu gewinnen.

Stereotype Vorbehalte, die auf vermeintlichen nationalen Charakterzügen, Angewohnheiten und Werten liegen, machen einen Großteil von *THE WHITE CLIFFS OF DOVER* aus. Susans Vater besteht für die erste Hälfte des Filmes geradezu nur aus solchen, während Susan selbst sich aus diesen ein Traum-England kreiert hat, dass John Ashwood ihr zu erfüllen scheint.

Auch bei *SAHARA* machen solche Vorbehalte einen großen Teil der Interaktion in Gunns Truppe aus. Gunn selbst spielt nicht nur auf die britische Vorliebe für Roast Beef an, sondern auch auf das weltweit bekannte Phänomen des *five-o'clock-teas*. Auch er selbst wird Subjekt eines solchen Vorbehalts: Giuseppe bittet für sein Leben und plädiert dabei an Gunns „*big heart*“, weil „*everything big in America*.“²¹⁵

SAHARA reagiert auch in einem anderen Zusammenhang interessant mit der anfangs vorgestellten Literatur. John Walton zählt in *Relocating Britishness* den Protestantismus, die militärische Kraft, Eroberungen und das Empire, Handel und Respekt für die Monarchie als Bausteine der Heraus- und Entwicklung des britischen Nationalitätsgefühls auf.²¹⁶ Abgesehen vom Protestantismus – alle sechs hier behandelten Filme umgehen geschickt das Thema Religion –, lassen sich alle aufgezählten Aspekte auch auf den diegetischen Nationalcharakter der Figuren übertragen. Besonders in *SAHARA* spielen sie noch eine große Rolle. Die Tatsache, dass das Vereinigte Königreich, wie der Name schon sagt, eine Monarchie ist und

²¹⁴ *Foreign Correspondent*, USA, 1941. DVD.

²¹⁵ *SAHARA*, USA, 1943. DVD.

²¹⁶ Caunce, *Relocating Britishness*, S. 3.

war, musste für das demokratische amerikanische Publikum natürlich etwas verschönt, bzw. entschärft werden. Doch allein Susans Begeisterung in *WHITE CLIFFS* für alles Adelige und ihre kaum zu bändigende Nervosität, wenn sie am Ball dem Königspaar präsentiert wird, zeigt, dass eine gewisse Begeisterung für die britische Aristokratie auf fruchtbaren Boden fiel. Da an anderen Stellen im Film angedeutet wurde, dass tatsächlich eine Demokratisierung Großbritanniens am Laufe sei, wurden Aristokratie und Monarchie romantisiert und brachten einen Touch Märchenhaftigkeit in die Realität des Filmes.

Diese Märchenhaftigkeit – bzw. diese andere Sichts- und Herangehensweise – erfolgt auch deswegen, weil *THE WHITE CLIFFS OF DOVER* einem anderen Genre als die restlichen Filme zugeteilt wird, und somit ein anderes Publikum und unterschiedliche Ideologien hat. Als Home-Front-Film ist er hauptsächlich an ein weibliches Publikum gerichtet und soll diesem mit der starken, mütterlichen Figur im Zentrum einerseits Identifikationspotential bieten, andererseits aber die Moral der Zurückgeblieben stärken und diese zum Durchhalten auffordern.

Für *SAHARA* spielt allerdings nicht diese Romantisierung eine Rolle, sondern Aspekte die militärische Kraft betreffend, die wiederum eng mit Eroberungen und dem ehemaligen Empire zusammenhängt. Gunns Truppe besteht nicht nur aus Angehörigen der verschiedenen Alliierten sowie Achsenmächten, sondern verbindet auch Vertreter der verschiedenen Dominions des Vereinigten Königreiches – es sind England, Australien, Südafrika, der Britische Sudan und sogar die erst kurz zuvor unabhängig gewordenen Republik Irland vertreten.

In diesem Film findet sich auch Waltons Beschreibung eines typischen Briten wieder:

„the gentleman amateur, coupled with a strong drive to autonomy and independence, and a rejection of subordination and routine; and they demonstrate the ways in which, also enduringly, notions of patriotism, loyalty and duty are cross-cut by celebrations of singularity and difference.“²¹⁷

Diese Aspekte, die man auf den ersten Blick dem „Yank“ zuteilen möchte, zeigen sich auch in Williams. Sie sind allerdings, wie es der *war effort* fordert, teilweise dem Krieg angepasst und teilweise unterdrückt. Williams ist zwar mit vollem Herzen Soldat, doch kommen bei ihm immer wieder solche Elemente durch. Sein „*strong drive to autonomy*“ zeigt sich in seiner anfänglichen Weigerung, Gunn als Führer anzuerkennen. „*Notions of patriotism, loyalty and*

²¹⁷ Walton in Counce, *Relocating Britishness*, S. 9

routine“ zeigen sich einerseits in seiner Zustimmung, in Bir Acroma auszuharren, sowie in seiner starken Loyalität zu Halliday im Speziellen, und später ihrer Mission im Allgemeinen.

Es mag vielleicht wunderlich scheinen, dass die gleichen Attribute – Unabhängigkeit und Autonomie, Patriotismus und Eigentümlichkeit – verwendet werden, um negative Wesenszüge des „Yanks“ und positive Züge der Briten aufzuzeigen. Die Tatsache, dass sie von den einen, den Amerikanern, bei den eigenen Landsleuten als negativ, und von den anderen, den Briten, bei sich selbst als positiv konnotiert wurden, zeigt wie willkürlich diese Auswahl und wie sympathieabhängig ihre Bedeutung ist. Hinzu kommt, dass die negative oder positive Konnotation der Wesensart einer Filmfigur stark von den An- und Absichten der Filmemacher abhängig und auf deren Darstellungsmittel angewiesen ist. Diese Darstellung hat nicht unbedingt mit der Wahrheit oder dem Selbst-Bild der jeweiligen Nation zu tun.

In diesem Zusammenhang ist interessant, was Krishan Kumar schreibt:

„the ‘content’ of national identity is more often that not a counter-image of what is seen as distinctive of the other nation.“²¹⁸

Besonders bei den „Yank“-Filmen, aber auch bei SAHARA und THE WHITE CLIFFS OF DOVER kann man die Essenz dieser Aussage spüren. Der Amerikaner und der Brite werden einander gegenüber gestellt und aneinander gemessen. Eigenständigkeit und Unabhängigkeit werden in beiden Nationen nicht als schlechthin fehlerhaft oder verwerflich angesehen. Zu Kriegszeiten allerdings zeigen die auf *teamplay* und Gemeinschaft ausgerichteten Briten, dass in dieser schweren Zeit Zusammenarbeit und Unterordnung dem *war effort* angesagt und wichtig sind. Der Amerikaner sieht in seinem britischen Gegenüber nicht nur ein verkehrtes Spiegelbild, sondern bekommt auch einen Eindruck seines zukünftigen Selbst. Im Laufe der Filme erkennen die amerikanischen Figuren, dass der Brite nicht ein vermeintliches Gegenbild ist, sondern ein Ziel, auf das sie selbst hinarbeiten müssen. Der Amerikaner nimmt also den britischen Charakter an – da dieser jedoch selbst nur Geschöpf der Vorstellungskraft seiner amerikanischen Filmemacher ist, besteht keine tatsächliche Gefahr, die eigene Nationalität zu verlieren. Denn beide, der Amerikaner und der Brite, sind doch nur Bestandteil einer fiktiven Welt, geschaffen, um propagandistisch die beiden Nationalitäten zu verbrüdern.

²¹⁸ Kumar, *The Making of English National Identity*, S. IX.

Bibliographie

- Allen, H. C.:** Great Britain and the United States. A History of Anglo-American Relations (1783-1952). London: Odhams Press Limited, 1954.
- Arnold, Dana** (Hsg.): Cultural identities and the aesthetics of Britishness. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.
- Basinger, Jeanine:** The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre. Updated Filmography by Jeremy Arnold. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- Baylis, John:** Anglo-American Defence Relations 1939-1984. The Special Relationship. London, Basingstroke: Macmillan, 1984.
- Black, Jeremy:** World War Two. A military history. London, New York: Routledge, 2003.
- Brogan, D. W.:** The American Character. New York: Alfred A. Knopf, 1944.
- Caunce, Stephen/Mazierska, Eva/Sydney-Smith, Susan/Walton, John K.** (Hsg): Relocating Britishness. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.
- Doherty, Thomas:** Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II. New York: Columbia University Press, 1993.
- Duijker, H.C.J./Frijda, N.H.:** National Character and National Stereotypes. A Trend Report for the International Union of Scientific Psychology. Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1960.
- Dyer, Richard:** Stars. With a Supplementary Chapter and Bibliography by Paul McDonald. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Easthope, Anthony:** Englishness and National Culture. London, New York: Routledge, 1999.
- Eder, Jens:** Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren, 2008
- Ewen, Elizabeth/Ewen, Stuart:** Typen & Stereotypen: Die Geschichte des Vorurteils. New York: Seven Stories Press, 2006
- Fyfe, Hamilton:** The Illusion of National Character. London: Watts, 1946.
- Glancy, H. Mark:** When Hollywood loved Britain. The Hollywood 'British' film 1939-1945. Manchester, New York: Manchester University Press, 1999.

Hegeman, Susan: Patterns for America. Modernism and the Concept of Culture. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

Koppes, Clayton R./Black, Gregory D.: Hollywood Goes To War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 1998.

Kumar, Krishan: The Making of English National Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Laurent, Andrea: „Possible Worlds. Possible Worlds Theory and Film.“ In: Lerm Hayes, Christa-Maria: thought lines. An Anthology of Research. Ausgabe 6. Faculty of Visual Culture. National College of Art and Design. Dublin, 2002.
<http://www.ncad.ie/faculties/visualculture/research/thoughtlines/alaurent.pdf>
Zugriff: 14. Dezember 2010

Lehmkuhl, Ursula/Schmidt, Gustav (Hsg.): From Enmity to Friendship. Anglo-American Relations in the 19th and 20th century. Beiträge zur England-Forschung. Band 53. Schriftenreihe des Arbeitskreis Deutsche England-Forschung. Herausgegeben von Ursula Lehmkuhl und Gustav Schmidt. Augsburg: Wißner-Verlag, 2005.

Neve, Brian: Film and Politics in America. A Social Tradition. London, New York: Routledge, 2005.

Pickering, Michael: Stereotyping. The Politics of Representation. Basingstroke: Palgrave, 2001.

Rogers, David/McLeod, John (Hsg.): The Revision of Englishness. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.

Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Indiana: Bloomington & Indianapolis Press, 1991.

Times Magazine. „The New Pictures: Feb. 28, 1938.“
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,931139-2,00.html>
Zugriff: 08.02.2011

„The New Pictures, Jun. 16, 1941.“
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,765766-2,00.html>
Zugriff: 08.02.2011

„The New Pictures, Oct. 13, 1941.“
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,766266,00.html>
Zugriff: 08.02.2011

„The New Pictures, Oct. 18, 1943.“
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,778062,00.html>
Zugriff: 08.02.2011

„The New Pictures, May 29, 1944.“

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,850939-2,00.html>
Zugriff: 08.02.2011

Schatz, Thomas: Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s. Charles Harpole (General Editor): History of the American Cinema, Band 6. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1997.

Schweinitz, Jörg: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

Shull, Michael S./Wilt, David Edward: Hollywood War Films, 1937-1945. An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, 1996.

Filmografie:

Verwendete Filme:

FOREIGN CORRESPONDENT. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Charles Bennett, Joan Harrison. USA: Walter Wanger Productions, 1940.
Fassung: DVD, Universal Pictures, 2005. 115'

ONE NIGHT IN LISBON. Regie: Edward H. Griffith. Drehbuch: John Van Druten, Virginia Van Upp. USA: Paramount Pictures, 1941.
Fassung: Film im National Archive des British Film Institute, London.

SAHARA. Regie Zoltan Korda. Drehbuch: John Howard Lawson, Zoltan Korda. Basierend auf „The Thirteen“. USA: Columbia Pictures, 1943.
Fassung: DVD, Columbia Pictures, 2001. 94'

WHITE CLIFFS OF DOVER, THE. Regie: Clarence Brown. Drehbuch: Claudine West, Jan Lustig, George Froeschel. Basierend auf dem Gedicht „The White Cliffs“ von Alice Duer Miller. USA: MGM, 1944.
Fassung: Film im National Archive des British Film Institute, London.

YANK AT OXFORD, A. Regie: Jack Conway. Drehbuch: Malcolm Stuart Boylan, Walter Ferris, George Oppenheimer, etc. UK: MGM British Studios, 1938.
Fassung: Film im National Archive des British Film Institute, London.

YANK IN THE RAF, A. Regie: Henry King. Drehbuch: Darrell Ware, Karl Tunberg. Nach einer Geschichte von Melville Crossman. USA: Twentieth Century Fox, 1941.
Fassung: DVD. Twentieth Century Fox, 2005. 93'

Interessante Filme mit ähnlichem Thema (nach Glancy und Shull/Wilt):

Captain Caution (1941)	Mrs. Miniver (1942)
Confirm or Deny (1941)	Pride and Prejudice (1940)
Desperate Journey (1942)	Random Harvest (1942)
Eagle Squadron (1942)	Sherlock Holmes and the Secret
Escape to Glory (1940)	Weapon (1942)
Fighting 69th, The (1940)	Sherlock Holmes and the Voice of
Henry V (1944)	Terror (1942)
How Green Was My Valley (1941)	Sundown (1941)
International Lady (1941)	This Above All (1942)
International Squadron (1941)	Thunder Birds (1942)
Long Voyage Home, The (1940)	Women in War (1940)
Man at Large (1941)	Wuthering Heights (1939)
Man Hunt (1941)	Yank at Eton, A (1942)

Danksagung

„Maybe they were all nuts, but there is one thing they did do: they delayed the enemy and kept delaying them until we got strong enough to hit them harder than he was hittin' us.“

Manchmal fühlt man sich als Diplomand ähnlich wie Humphrey Bogart, der in SAHARA mit seiner Crew gegen Nazis zu kämpfen hat. Nur sind in diesem Fall verborgte Bücher, Ratlosigkeit, fehlendes Wissen, Kaffee- und Schokolade-Mangel, Eintönigkeit, kaputte Computer, die Zeit im Allgemeinen und Motivationslosigkeit der Feinde, und an Stelle von Profisoldaten aus dem Commonwealth hat man Freunde und Familie an der Seite, die gegen diese Feinde solange ankämpfen helfen, bis der Diplomand plötzlich erstaunt auf die gebundene Ausgabe seiner Diplomarbeit in seinen Händen sieht und sich bewusst ist, dass es die Anstrengung wert war.

Dafür, dass sie die amerikanische Unterstützung in meinem britischen Kampf waren, möchte ich mich herzlichst bei folgenden Leuten bedanken:

- Claus Tieber, mein Diplombetreuer, der mich geleitet hat und mich vor allem mit seiner Ruhe zurück in die Realität geholt hat, wenn plötzlich die Panik unerwartet zugeschlagen hat.
- Den Tieberdiplomanten, die mit mir mehr oder weniger gemeinsam den Weg gegangen sind. Statusrunden sind eine gute Idee.
- Den Mitarbeitern des British Film Institute für Filme und Tee, sowie der Bibliothek des Museum für Film und Fernsehen in Berlin.
- Katharina Battisti, meiner Bibliothekspartnerin – danke für unsere gemeinsamen Erfolge und Panikattacken, für chinesisches Essen auf den Stiegen der Uni und Schokoladenachschub.
- Tina Singer und Isabelle Maiditsch, die mich schon fast mein Leben lang begleitet haben und mich noch immer nicht satt haben. Danke, für alles. Ganz einfach.
- Simone Weixlbraun und Tanita Müller, die mich bei Verstand gehalten haben, weil sie mich erinnert haben, dass es im Leben noch anderes gibt, als die D..... und die trotzdem, wie Werner Schütz und Jonas Meyer-Wegener die wechselnden Phasen von Panik und Euphorie ausgehalten haben.
- Wichtig waren auch die fiktive Rory Glimore und der sehr reale Paul Goodman, die mir Vorbilder im harten Arbeiten sind und mich immer wieder angestachelt haben,

wenn ich beschließen wollte, dass ich keinen Abschluss brauche und genauso gut als Kassiererin glücklich werden könne.

- Andrew Dawson und Emma Hannah, von deren Unterricht an der University of Greenwich erstaunlich viel hängen geblieben ist und die diese Arbeit ohne ihr Wissen beeinflusst haben.
- Thomas Schatz und H. Mark Glancy, die zwar nicht wissen, dass ich existiere, aber deren Bücher meine Bibeln waren.

Und was ist eine Armee, die für mich kämpft, ohne meine Familie.

- Meine Oma, Grete Woratschek, die im letzten Jahr ein Vorbild an Kampfgeist und Mut für mich geworden ist, mir aber auch gezeigt hat, dass man sich manchmal einfach mit dem Leben arrangieren muss.
- Mein Vater, Ernst Gegenbauer, der es schlussendlich geschafft hat, mich so taktisch zu nerven, dass ich tatsächlich fertig geworden bin. Außerdem hat er die Aufgabe des Fehler-Detektivs übernommen – alle Tippfehler, die noch gefunden werden können, sind nicht ihm entgangen, sondern wurden von mir als Zeichen töchterlichen Unabhängigkeitsbegehrens wieder eingebaut.
- Meine Mutter, Brigitte Gegenbauer-West, die meine Lorelai Gilmore ist und der ich verdanke was und wo ich heute bin.

Zuletzt möchte ich noch meinem Opa, Fritz Woratschek gedenken, der während der Entstehung dieser Arbeit verstorben ist.

Abstract:

Die vorliegende Arbeit untersucht bei sechs amerikanischen Filmen aus dem Zeitraum 1938-1944 die Darstellung von amerikanischen und britischen Charakteren, sowie ihre Beziehung zueinander. Bei den Filmen handelt es sich größtenteils um „britische“ Filme (die im Gegensatz zu britischen Filmen Werke von amerikanischen Produktionsfirmen waren) und vier davon (A YANK AT OXFORD, A YANK IN THE RAF, FOREIGN CORRESPONDENT, ONE NIGHT IN LISBON) fallen in das Subgenre „Yank“-Film. In diesen werden vier Versionen der Beziehung der jeweiligen britischen und amerikanischen Hauptcharaktere deutlich. SAHARA und THE WHITE CLIFFS OF DOVER hingegen fallen in das Genre Combatfilm, resp. Home-Front-Film/Melodram und zeigen dadurch andere Ansprüche an Figurenkonstellationen und ideologische Aussagen.

Neben der Behandlung des Propagandaaspekts dieser Filme, nähert sich die Arbeit mit Begriffen wie nationaler Charakter und Identität, Stereotype, aber auch der Anwendung von filmspezifischeren Mitteln und Hilfsmitteln der Figurenanalyse an die britischen und amerikanischen Charaktere an und analysiert sie, sowie ihre Bedeutung und die Interaktion untereinander.

Lebenslauf

Name: Victoria Friederike Gegenbauer

geboren am 21. Juli 1986 in St. Veit/Glan, Österreich

von 1992 bis 1995: Besuch der Volksschule VS 6 (West-Schule) in Klagenfurt

von 1995 bis 1996: Besuch der Volksschule VS 20 (Viktring)

von 1996 bis 2004: Besuch des BRG/BG Viktring in der naturwissenschaftlichen
Schwerpunktklasse – Abschluss der Matura mit gutem Erfolg

von 2005 bis 2011: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität
Wien

2007 bis 2008: Auslandsaufenthalt an der University of Greenwich, London. Studium:
BA Hons Film and History (Jahr 1)

Sommer 2009: Teilnahme an der Summer University in Cambridge zum Schwerpunkt
Shakespeare's Stagecraft