

Die TV-Kriegsserie ist zunächst eine Serie, die sich mit Geschichte und Signifikanz des Zweiten Weltkriegs auseinandersetzt. Der Zweite Weltkrieg als „good war“ der USA – ja als, wie US-Historiker konstatieren müssen: „the best war the country ever had“ (Adams 1994, S. xiii) – bietet sich auf den ersten Blick freilich besonders zur mythischen Überhöhung an. Er erlaubt auf mehreren Ebenen, ein propagandistisch-patriotisches Bild der USA zu entwerfen. Nicht nur lässt er die USA als Siegermacht erscheinen und einen breiten gesellschaftlichen Konsens über die Notwendigkeit des militärischen Eingreifens konstatieren, auch können die USA als Installateure von Demokratie und Freiheit in Europa wie Asien porträtiert werden. Entsprechend bildet sich ein nostalgischer Mythos vom Zweiten Weltkrieg als gerechtem Krieg aus: „All American machines were good. American soldiers were the best on the planet; highly committed, superbly led, and superior in morale and morals“ (Adams 1998, S. 69). Neben dem Kinofilm kann das Fernsehen als wichtiger Generator wie Ventilator solcher Mythen um den Zweiten Weltkrieg begriffen werden, der spätestens zu Beginn der 1960er Jahre mit seinen TV-Serien dem Kinofilm den Rang als publikumswirksamstes Medium abläuft. Der „good war“ ist folglich ein Topos, der von den populären Medien zugleich mitgestiftet und verbreitet wird. Allerdings würde es zu kurz greifen, Repräsentationen des Zweiten Weltkriegs mit Roland Barthes auf eine Transformation von „Geschichte in Natur“ und „eine exzessiv gerechtfertigte Aussage“ (1964, S. 121 f.) zu reduzieren. Eine solche Verkürzung würde nicht nur den kontradiktorischen Charakter von Mythen, sondern auch die eigentliche Signifikanz des Zweiten Weltkriegs in der TV-Serie verkennen. Wie zu zeigen sein wird, herrschen dort hochgradig ambivalente Bilder vor, die nie einem widerspruchsfreien Mythos subsumiert werden können. Es ist die

Leistung der Kriegsserie im Fernsehen, den Mythos vom „good war“ zugleich zu bedienen als auch zu desavouieren.

2.1 *The Gallant Men* (1962–1963)

Die TV-Kriegsserie beginnt sich im Jahr 1962 mit mehreren Titel auf dem Kanal ABC (American Broadcasting Company), neben CBS and NBC eines der großen Rundfunk-Networks, zu etablieren. Gegründet bereits anno 1943, bietet ABC zu Beginn der 1960er Jahre ein TV-Vollprogramm an. Unter der Ägide von Leonard Goldenson, einem früheren Mitarbeiter des Filmstudios Paramount Pictures, erweist ABC sich als Pionier in der Produktion von Fernsehserien. An die Stelle der damals üblichen Live-Fernsehspiele, hergestellt in New York, setzt ABC auf das Vorbild von Kinofilmen, d. h. diskontinuierlich produzierte Episoden, gedreht mit nur einer Kamera und auf Filmmaterial von 35 mm. Zu den erfolgreichsten frühen Serien bei ABC gehören in Kontrast zu den vorangegangenen Live-Fernsehspielen generische Programme, Western wie *The Lone Ranger* (1949–1957), *Cheyenne* (1955–1963) und *Maverick* (1957–1962) oder Krimis wie *77 Sunset Strip* (1958–1964), *The Detectives* (1959–1962) und *The Untouchables* (1959–1963).

Mit dem Titel *The Gallant Men* (1962–1963) versucht der Sender schließlich, eine Kriegsserie ins Leben zu rufen (Abb. 2.1). Auch wenn *The Gallant Men* nur über eine Staffel und damit sechszwanzig knapp einstündige Episoden auf ABC läuft, ist die Bedeutung der Serie doch nicht zu unterschätzen. Sie folgt dem Vorbild des einflussreichen Kinofilms *The Story of G.I. Joe* (1945; William A. Wellman), der wiederum auf den Erfahrungen des Kriegsberichterstatters und Pulitzer-Preis-Gewinners Ernie Pyle (gespielt von Burgess Meredith) beruht. Zu-

Abb. 2.1 *The Gallant Men*
© ABC



sammen mit einer Infanteriekompanie unter Lieutenant Walker (Robert Mitchum) verschlägt es Pyle dort während des Zweiten Weltkrieges auf die Kampfschaupltze von Nordafrika bis Italien. In *The Gallant Men* tritt die fiktive Figur des Journalisten Wright (Robert McQueeney) an Stelle von Ernie Pyle, und Lieutenant Walker macht Platz für einen Offizier namens Captain Benedict (William Reynolds). Die Grundstruktur von *The Story of G.I. Joe* bleibt dabei in den Funktionen der Figuren aus *The Gallant Men* erhalten. Wright figuriert als diegetischer Erzähler der Ereignisse um Captain Benedict und seine Männer auf ihrem Marsch durch Italien. Die Befreiung des Landes vom Faschismus wird erzählt als Stationenfolge erbitterter Scharmützel zwischen den US-GIs und der deutschen Wehrmacht. Neben Wright umfasst das Platoon unter Captain Benedict ein im WWII Combat Movie konventionalisiertes Figurenarsenal. Da ist ein italienischstmmiger Gigolo, der hitzkpfige Greaser D'Angelo (Eddie Fontaine), da ist ein hartgesottener Sergeant, der disziplinierte Veteran McKenna (Richard X. Slattery), und da sind zwei unzertrennliche Freunde, die Gefreiten Lucavich (Roland La Starza) und Hanson (Robert Gothie). Den zentralen Fokus von *The Gallant Men* jedoch bildet die Beziehung von Wright und Benedict, dem routinierten Kriegsberichterstatter und dem jungen Platoon Leader. *The Gallant Men* nimmt so Konventionen des klassischen Kriegsfilms auf, um sie über eine Gesamtlaufzeit von über zwanzig Stunden einer Intensivierung und ‚menschlichen‘ Vertiefung zuzuführen.

Bereits in „Battle Zone“ (1962), der Pilotepisode der Serie, wird Benedict als ein unerfahrener Kommandant charakterisiert, dem es nur mit Mühe gelingt, seine Männer zu führen. Die Fernsehwissenschaft würdigt gerade diese Charakterisierung des Protagonisten, moniert dann aber eine Verschiebung im Laufe der Serie: „the series’ journeyman producer, Richard Bluel, smoothed *The Gallant Men* out into a more standard-issue combat melodrama. [...] The greatest loss was the concept of Captain Benedict as an untested novice. In the pilot, he receives counsel not only from Miller, but from Conley Wright, who is even further outside the chain of command. He comes off as so inexperienced that he’s almost a danger to his men. [T]he suggestion that a platoon leader might be unfit for command would not fly in a weekly series. Captain Benedict became a steely, square-jawed hero, and Reynolds’s comforting blandness lost its intriguing subtext of mediocrity“ (Bowie 2013). Zwar entwickelt Benedict sich im Laufe der folgenden Episoden tatsächlich immer mehr zu einem souveränen Offizier. Wichtig bleibt aber dennoch stets die Mentorenrolle von Wright. So zeigt *The Gallant Men* kontinuierlich Situationen, in denen der Offizier sich Rat bei dem Journalisten holt, bevor es kleinere wie größere Entscheidungen zu treffen gilt. Fallen diese unpopulär aus, übernimmt Wright nicht selten die Rolle eines Schlichters, der gegenüber den Soldaten des Platoons und der italienischen Zivilbevölkerung expliziert, was es mit Benedicts Befehlen auf sich hat.

Diese Figurenkonfiguration trägt zur Konkretion einer Serie bei, die dennoch immer auch ihre Abstrahierungen bewahrt. Akteure werden, häufig mittels einer durch Kran und Schienen dynamisierten Kamera, in physischen Kontexten inszeniert, behalten dabei jedoch eine dezidiert zeichenhafte Qualität. Die Fernsehwissenschaft weist hier zurecht auf den Doppelcharakter der Serie hin: „[I]t has an unusually specific chronological-geographical progression, beginning with the soldiers' amphibious landing at Salerno and then following them toward and through the battle of San Pietro. [...] If the *Gallant Men* pilot never reaches the heights of its big-screen antecedents, it's still a respectable entry in the genre, more interested in ideas and ambiguities than violence and spectacle“ (Bowie 2013). Diese ambigen Ideen der Serie können als generischer Effekt gelten. Stärker als noch der klassische Kriegsfilm entwirft sie konkurrierende Bedeutungsschichten, die nur noch durch den diskursiven Appell einer unhintergehbaren Kriegsnotwendigkeit aufgehoben werden.

The Gallant Men steht deutlich in Tradition von *The Story of G.I. Joe* und anderer klassischer Combat Movies wie *Bataan* (1943), *Objective, Burma!* (1945) oder *Sands of Iwo Jima* (1949), geht aber doch darüber auch hinaus. So entwickelt die Serie einerseits ein Narrativ kriegerischer Auseinandersetzungen, das Kampfgeschehen ins Zentrum rückt und dabei den Topos des individuellen Opfers für ein kollektives Ziel stark macht. Schon der klassische Kriegsfilm versucht ja mitnichten die Schrecken des Kampfes zu eskamotieren. „Für die Figur des Soldaten“, notiert Hermann Kappelhoff dazu, „vollzieht sich der Krieg als ein objektives Geschehen, das einem Willen, einem Gesetz gehorcht, das ihm rätselhaft und verschlossen bleibt. Für ihn ist der Krieg immer ein sinnloses Schlachten, ein undurchdringliches Chaos von Sinneseindrücken. Er ist selbst nur eine Erscheinung dieses Geschehens“ (2006, S. 78). Bereits im klassischen Kriegsfilm werden die Leiden der Soldaten keineswegs ausgespart. Gewalt, Grausamkeit und Gräuël sind vielmehr omnipräsent. Jedoch propagiert das WWII Combat Movie eine notwendige Inkaufnahme dieser Aspekte, um die globale Aggression von NS-Deutschland und imperialem Japan überwinden zu können. Während zur Zeit des Zweiten Weltkriegs produzierte Filme dabei noch persuasiv ihr Publikum von der unbedingten Erforderlichkeit des Opfers überzeugen wollen, verschiebt sich die Emphase nach Kriegsende auf eine legitimierende Glorifikation der gebrachten Opfer, indem Strapazen, Entbehrungen und Leid der Infanteristen apostrophiert werden. Dieser Diskurs prägt auch *The Gallant Men* im Herausstellen der Kriegserfahrung als verheerende, aber unumgängliche Traumatisierung der eigenen Soldaten. Konsequenterweise scheint die Semantik der Serie damit zerrissen zwischen „anti-militarist and militarist themes [both] present in the show“ (Munday 2012, S. 137). In ihr geht es nun primär darum, wie ein ‚guter‘ Krieg ‚schlechte‘ Effekte zeitigt und

das ‚Schlechte‘ vom ‚Guten‘ nur noch notdürftig aufgefangen wird. So schildert etwa die Folge „The Warriors“ (1963; Episode 20), wie das individuelle Opfer des einzelnen GI katastrophal, aber dennoch nicht zu vermeiden ist. Wright, D’Angelo und Gibson treffen in der Episode zunächst auf einen britischen und einen kanadischen Offizier, bevor aus dem Hinterhalt die Wehrmacht attackiert und Gibson schwer verletzt. Nur mit Mühe können die GIs zusammen mit ihren verbündeten Offizieren flüchten und gemeinsam Unterschlupf in einer nahen Hütte finden, wo sich auch eine weitere Gruppe versprengter US-Soldaten versteckt. Wright und D’Angelo vermuten schnell, dass es sich bei den Kameraden um Deserteure handeln muss. Der britische Offizier hingegen wird von Schuldgefühlen geplagt und Selbstzweifeln zerrissen. Wright fordert ihn dazu auf, den internen Konflikt ruhen zu lassen, um stattdessen gewappnet für die externe Auseinandersetzung mit dem deutschen Feind zu sein. Der kanadische Offizier wiederum lehnt den Kriegseinsatz für sich persönlich gänzlich ab. Er gibt sich als Philosoph zu erkennen, der seine Aufmerksamkeit ästhetischen Belangen und den schönen Dingen des Lebens statt kompromisslosem Töten widmen möchte. Er ist ein Liebhaber, kein Kämpfer. Als dann aber die Wehrmacht die Hütte attackiert, erweist er sich plötzlich als mutiger Soldat. Mit bloßen Fäusten konfrontiert er die Gegner, um letztlich von ihnen getötet zu werden. Sein Opfer aber ist es, das den anderen Männern ihr Leben rettet. Die Episode stellt auf diese Weise den Opfertod als schreckliche, aber sinnfällige Handlung heraus, die, wenn nicht wünschenswert, so doch würdevoll erscheint. Individuelle Aktion und patriotische Pflicht sind noch einmal diskursiv versöhnt, wenn die Opferung des zentralen Versprechens amerikanischer Ideologie, d. h. der individuellen Glückserfahrung, durch eine imaginäre Fusion, d. h. die Verschmelzung des einzelnen Soldaten mit dem transzendentalen Kollektiv des Armeekörpers, egalisiert wird.

Der Topos des grausamen, aber notwendigen Opfers des individuellen Soldaten für eine größere Sache, für Nation und Kultur, durchzieht *The Gallant Men* wie ein roter Faden. Die Folge „Retreat to Concord“ (1962; Episode 2) ist ähnlich strukturiert wie „The Warriors“, streicht jedoch das ebenso entsetzliche wie kathartische Moment der Gewalt noch deutlicher heraus. Die Episode erzählt von dem Scharfschützen Draper (Peter Breck als Gaststar), der dem Platoon zugeteilt wird und zunächst wie ein kaltblütiger Killer wirkt. Separiert von den anderen Soldaten, scheint Draper nur auf sich selbst und seine tödliche Profession fixiert. Als er Befehl erhält, einen deutschen Scharfschützen zu töten, gerät er mit italienischen Zivilisten aneinander. Im Haus einer Witwe, die am Grab des getöteten Gatten betet, eskaliert die Situation erstmals, wenn Draper die Kontrolle verliert und sich als Nihilist erweist. Mit Fragen wie „Do you think if there were a God, he would allow something as ugly as war?“ stellt Draper die Frage der Theodizee, nicht

Abb. 2.2 *The Gallant Men*

© ABC



aber zweifelnd, sondern zynisch. „God“ wird von ihm als „cruel deity“ tituiert, der zu danken sei, weil sie Draper bereits vier Männer an einem Tag habe töten lassen. Wright jedoch gelingt es schnell, hinter Drapers kalte Fassade zu blicken. Der Scharfschütze versuche nur jede Emotion zu unterdrücken, weil er zu sensitiv für die Grauen des Krieges sei. Und in der Tat, Drapers Persönlichkeit gibt sich im weiteren Verlauf der Episode noch als fragil zu erkennen, deren Ausbrüche lediglich protektive Funktion erfüllen. In einer längeren Sequenz wird Draper gezeigt, wie er italienische Kinder in Erdkunde unterrichtet und dabei sein altes ziviles Leben als Lehrer memoriert (Abb. 2.2). Neu an seine bürgerliche Existenz erinnert, beschließt er Buße für sein rücksichtsloses Verhalten zu tun. Draper meldet sich als Freiwilliger, um eine Mörserieinheit der Wehrmacht auszuschalten. Er unterzeichnet damit sein eigenes Todesurteil, wird den anderen GIs aber zum Helden: In erbittertem Gefecht gelingt es ihm mehrere deutsche Soldaten zu töten, bevor er schwer verletzt wird und sich selbst zusammen mit einem weiteren Gegner in die Luft sprengt. Mit der Explosion der Handgranate ist auch der verheerende Mörser zerstört. Die italienischen Dorfbewohner wie seine Kameraden artikulieren ihre Bewunderung für Drapers heroischen Akt. Als tragischer Held wird er zur Ikone für das diskursive Konzept von *The Gallant Men* per se: als ein Soldat, der seine Psychopathologien als Aggression gegen den Feind bündelt und sich damit Neurosen wie Gegner entledigt.

Das Interesse der Serie für Formierungsprozesse männlicher Identität bildet dabei ebenfalls ein Element, das *The Gallant Men* mit dem klassischen Kriegsfilm verbindet. Der ist, wie Susan Jeffords betont hat, „first and foremost, a film not simply about men but about the construction of the masculine subject, and the combat sequence – or, more generally, scenes of violence in combat films, whether as fighting in battle, torture, prison escapes, or explosions – is the point of excess,

not only for the film's narrative, but for masculine subjectivity" (1989, S. 489). Der Kriegsfilm ist eines der wenigen Genres, das Männlichkeit offen in der Krise präsentiert. Affekte wie Angst, Trauer und Verzweiflung dürfen dort ungeschützt ausagiert werden, ohne dass die männlichen Protagonisten dadurch diffamiert würden. Das Kriegs-Genre ist melodramatisch strukturiert, in Kontrast zum Women's Film des klassischen Hollywood-Kinos werden hier jedoch männliche statt weibliche Subjektivitäten anhand von – im doppelten Sinne – „Kriegertypen“ (Kleiner 2010) diskursiviert. Das Melodrama von „Retreat to Concord“ mag so zwar am Ende ein tradiertes Rollenmodell von soldatischer Maskulinität restituieren, der aufgezeigte Bruch mit diesem aber macht die Festschreibung von tradierten Zuschreibungen dichotomischer Gender-Identitäten zumindest problematisch. Gender wird im Laufe der Episode als strukturierende Kategorie deutlich, die im Sinne einer sozialen Konstruktion zwischen Praktiken, Handlungen und Erfahrungen vermittelt. Die Konstitution von Männlichkeit fußt in diesem Modell auf performativen Akten des Körpers, die auch den materiellen Geschlechterkörper stets diskursiv generieren. Das dekonstruktive Potential von *The Gallant Men* würde sich dann in einer Denaturalisierung phallischer Ontologie realisieren, die den immer performativen Akt jeder normativen Konstruktion von Männlichkeit aufdeckt: als, wie Judith Butler gezeigt hat, eben „jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, die diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert“ (1997, S. 22). Maskulinität erscheint so nicht als natürlich in *The Gallant Men*, sie ist stattdessen vielmehr als Authentizitätseffekt apostrophiert. Die Serie inszeniert die Performativität von Gender als Inszenierung, durch die ihr eigener Konstruktionsprozess einsichtig wird.

2.2 *Twelve O'Clock High* (1964–1967)

Folgt die Serie *The Gallant Men* durch ihren Fokus auf die mobile Infanterie dem dominanten Phänotyp des klassischen WWII Combat Movie, so lanciert ABC mit dem Titel *Twelve O'Clock High* (1964–1967) kurz darauf eine aus dem Kino bereits bekannte Variation des Kriegsfilms auch für das Fernsehen. Basierend auf dem gleichnamigen Kinofilm *Twelve O'Clock High* (1949; Henry King), fokussiert die TV-Serie ebenfalls den Zweiten Weltkrieg aus Perspektive des Luftkampfes (Abb. 2.3: *Twelve O'Clock High*). Analog dazu erzählt sie über achtundsiebzig etwa einstündige Episoden von einer in Großbritannien stationierten Flugzeugbesatzung der US Army Air Forces, die zu Beginn des US-amerikanischen Engagements im Zweiten Weltkrieg riskante Bombenangriffe gegen NS-Deutschland und das besetzte Vichy-Frankreich fliegt. Die im Film von Gregory Peck verkörperte

Abb. 2.3 *Twelve O'Clock High*
High © ABC



Rolle des Brigadier General Savage wird in der Serie während der ersten Staffel von Robert Lansing übernommen, bis mit der zweiten und finalen dritten Staffel die Figur des Colonel Gallagher (Paul Burke) an seine Stelle tritt, als Savage zu Beginn der Folge „The Loneliest Place in the World“ (1965; Staffel 2, Episode 1) abgeschossen wird und fällt. Der Wechsel des Protagonisten aber evoziert keinen Wandel im Konzept der Serie: Alle drei Staffeln schildern Missionen der fiktiven 918th Bombardment Group, wobei ähnlich wie in *The Gallant Men* aber weniger die – häufig durch Stock Footage aus Kinofilmen bereitgestellten – Attraktionen als vielmehr die Konflikte zwischen den einzelnen Figuren im Vordergrund stehen. Skrupel und Zweifel treten auf. Das Prinzip der diskursiven Formung jedoch heißt Gruppendynamik statt Individualpsychologie. Neben General Savage und Colonel Gallagher, die jeweils in der Funktion des Befehlshabers auftreten, sind Major Stovall (Frank Overton) in allen drei Staffeln und Sergeant Komansky (Chris Robinson) in der zweiten und dritten Staffel weitere wichtige Protagonisten, wobei Stovall als geschäftsführender Adjutant und Komansky als einziger Nicht-Offizier der Einheit fungieren. In allen Fällen gibt die Serie sich große Mühe, ihre Figuren als soziale Subjekte zu konturieren. So wird argumentiert, dass nicht der Krieg das Subjekt, sondern das Subjekt den Krieg macht.

Dramaturgischen Kern von *Twelve O'Clock High* bilden lange Dialogsequenzen, während denen die Figuren ihre Standpunkte, Ideen und Gefühle austauschen. Für rigorose Propaganda ist da wenig Diskursraum. Um ‚Verfehlungen‘ innerhalb der US-Armee kreisen die Narrative von *Twelve O'Clock High*. Vor der Folie historischer Kriegseignisse und Kriegspragmatiken, etwa der Entwicklung der Bombardierung durch Wolkendecken mit Hilfe von Radar oder der Schwierigkeit, mit

Abb. 2.4 *Twelve O'Clock High*
High © ABC



einer Armada von häufig defekten B-17 Bombern operieren zu müssen, inszeniert die Serie bevorzugt den intellektuellen Diskurs. So wird *Twelve O'Clock High* von Kulturhistorikern als komplexe Auseinandersetzung mit dem Kriegsalltag der Soldaten gewürdigt: „Most *Twelve O'Clock High* episodes interweave sophisticated themes, such as the pressures of war, battle fatigue, responsibility, leadership, sacrifice, and teamwork. Although Savage and other regular characters exhibit the best military qualities, they also struggle with personal demons“ (Munday 2012, S. 138). *Twelve O'Clock High* erscheint damit ähnlich von Antagonismen durchzogen wie *The Gallant Men*. Auf der einen Seite zeigen die Protagonisten eine moralisch legitimierte Haltung wie im klassischen WWII Combat Movie, sind auf der anderen Seite aber in eine Situation versetzt, die diese Haltung permanent in Gefahr bringt und als höchst fragiles Konstrukt ausweist.

Akzentuierter noch als *The Gallant Men* unterstreicht *Twelve O'Clock High* die Kontradiktion zwischen individueller Neigung und soldatischer Pflicht. „The Sound of Distant Thunder“ (1964; Staffel 1, Episode 4) macht diesen diskursiven Impetus sehr deutlich. Der ungebildete, beim Abwurf von Bomben aber hochtalentierte Farmjunge Lathrop (Peter Fonda als Gaststar) wird in der Episode von General Savage zu einer Karriere in der US-Luftwaffe ermutigt (Abb. 2.4). Nachdem Lathrop ihm das Leben gerettet hat, entwickelt Savage ein starkes Interesse an dem jungen Lieutenant und will ihn zu einer Führungspersönlichkeit aufbauen. Lathrop aber hegt kein Interesse an einer militärischen Laufbahn. Der naive Lieutenant möchte nach Ende des Krieges lieber wieder als Zivilist leben und eine Familie gründen. Als er nach einer durchzechten Nacht zu spät zum Dienst erscheint, kommt es zum Konflikt mit Savage, der Lathrops disziplineloses Verhalten

rügt. Wenn während eines Luftangriffs auch noch seine Liebste ihr Leben verliert, will Lathrop aus der Armee desertieren. Savage appelliert daraufhin noch einmal an das Verantwortungsbewusstsein des kriegsmüden Jungen und kann ihn von der Wichtigkeit des militärischen Einsatzes überzeugen. Lathrop ist noch immer kein Kriegsenthusiast, aber er will das nötige Übel auf sich nehmen, um zu erfüllen, was nicht vermieden werden kann. Sein neu gewonnenes Pflichtbewusstsein lässt ihn nicht länger an der ‚guten Sache‘ zweifeln. Fest davon überzeugt, dass die Bombardierung des Feinds zu einem baldigen Ende des Krieges führen kann, stellt Lathrop seine Zweifel hinter die soldatische Pflicht. Als eine „militaristic version of the citizen-soldier“ (Munday 2012, S. 139) wird der Amateur zum Professional auf Zeit. Er ist kein Killer, nicht beseelt vom Töten. Lathrop versucht schlicht, seine kriegerischen Talente im Interesse des Friedens zu nutzen. Er ist kein Held, aber einfach der richtige Mann am falschen Ort.

Der Konflikt von persönlicher Neigung und militärischer Pflicht wird auch in der sehr doppeldeutig betitelten Folge „The Hero“ (1965; Staffel 1, Episode 32) besonders prominent apostrophiert. Dort stößt Colonel Hartley (James Whitmore als Gaststar), dekorierter Jagdflieger des Ersten Weltkrieges und väterlicher Mentor von General Savage, zu Savages Bombereinheit, nachdem er die ersten Monate des US-Engagements im Zweiten Weltkrieg hinter einem Schreibtisch verbracht hat. Angeödet von seiner administrativen Arbeit in Washington, schwelgt Hartley in Erinnerungen an die Kampfeinsätze des Ersten Weltkriegs. Savage, der Hartley seit seinen Tagen als Auszubildender unter dem Colonel als Vorbild idolisiert, platziert Hartley als kommandierenden Offizier einer neuen Bomberstaffel, die nach Erfahrung und Kompetenz sucht. Hartley aber erweist sich der Aufgabe nicht gewachsen. Schon die erste Mission wird beinahe zum Desaster, wenn der Colonel auf eigene Rechnung ein deutsches Patrouillenboot bombardiert, aber sein Primärziel verfehlt. Wider besseres Wissen und Dienstvorschrift jedoch zieht Savage ihn nicht zur Rechenschaft, sondern erlaubt ihm stattdessen weitere Einsätze. Hartley hingegen missachtet auch im Folgenden direkte Befehle, fliegt Angriffe in Eigenregie und lügt Savage ins Gesicht. Der Konflikt erreicht seinen Höhepunkt, als Savage den Abbruch einer Mission aus Sicherheitsgründen befiehlt, Hartley sich aber erneut darüber hinwegsetzt. Nachdem sein Co-Pilot von einer deutschen Flak erschossen worden ist, entschließt der Colonel sich zum Suizid. Er weist seine verbliebenen Männer an, den Bomber zu verlassen und steuert die Maschine direkt in das zu vernichtende Munitionsdepot der Wehrmacht. Savage reagiert auf die Aktion des ehemaligen Mentors nicht etwa mit Entsetzen, sondern Ehrfurcht. „He still thinks it’s the old days“, so ist Hartley bereits zu Beginn der Episode charakterisiert worden: als ein lebendes Fossil aus der Ära des Ersten Weltkriegs. Savage

<http://www.springer.com/978-3-658-05919-4>

Wie das Fernsehen den Krieg gewann
Zur Medienästhetik des Krieges in der TV-Serie

Ritzer, I.

2015, VIII, 181 S. 100 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-05919-4