



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Feind- und Konfliktbilder des Kalten Krieges in
Fernsehen, Film und Literatur“

Verfasser

Gregor Christian Egon Höller

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 313 362

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Geschichte Sozialkunde Politische Bildung
UF Russisch

Betreuerin / Betreuer:

A.o. Univ. Prof. Dr. Gernot Heiss

Ich danke allen, die mir während des Studiums geholfen haben, insbesondere meiner Großmutter mütterlicherseits Elisabeth Höller, der ich diese Diplomarbeit auch widme.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	7
1) Allgemein.....	9
1.1) Einleitung.....	9
1.2) Forschungsstand	12
1.2.a) Deutsche Demokratische Republik	12
1.2.b) Großbritannien	13
1.2.c) Japan	14
1.2.d) Sowjetunion.....	15
1.2.e) Vereinigte Staaten	17
1.3) Methodik.....	18
2) Die 1950er und 1960er Jahre	21
2.1) Das US-Kino der 1950er und 1960er Jahre.....	21
2.2) Das britische Kino der 1950er und 1960er Jahre	23
2.3) Das japanische Kino der 1950er und 1960er Jahre	24
2.4) Das Sowjetkino der 1950er und 1960er Jahren.....	26
2.5) Das Kino der DDR in den 1950er und 1960er Jahren.....	28
2.6) Zusammenfassung	30
3) Die 1970er Jahre	32
3.1) Das amerikanische Kino in den 1970er Jahren	32
3.2) Das britische Kino der 1970er Jahre.....	33
3.3) Das Kino in Japan und die 1970er Jahre	33
3.4) Das sowjetische Kino in den 1970er Jahren.....	34
3.5) Das DDR-Kino der 1970er Jahre.....	35
3.5.a) Die Fernsehserie DAS UNSICHTBARE VISIER (DDR 1973-1979).....	36
3.6) Zusammenfassung	39
4) Die 1980er Jahre	41
4.1) Das US-Kino der 1980er Jahre.....	41
4.1.a) Der Fernsehfilm.....	42
4.1.b) Der Fernsehfilm.....	44
4.1.c) Der Fernsehfilm.....	46
4.1.d) Der Kinofilm Red Dawn (USA 1984).....	49
4.1.e) Der Kinofilm Red Heat (USA 1988).....	52
4.1.f) Der Kinofilm Iron Eagle 2 (ISR/CDN 1988).....	54
4.1.1.) Das Genre der „Technothriller“	56
4.1.1.a) Der Roman THE THIRD WORLD WAR (GB 1978)	58
4.1.1.b) Der Roman RED STORM RISING (USA 1986)	60
4.1.1.c) Der Roman THE SUM OF ALL FEARS (USA 1991)	62
4.2) Das britische Kino der 1980er Jahre.....	64
4.2.a) Der Fernsehfilm.....	65

4.3) Japanisches Kino und die 1980er Jahre	67
4.3.a) Der Animationsfilm	68
4.4) Das Sowjetkino der 1980er Jahre	71
4.4.1) Der zweite Kalte Krieg und das sowjetische Kino	71
4.4.2) Das Genre der Militärfilme	73
4.4.2.a) Der Kinofilm V zone osobogo vnimanija (SU 1977)	75
4.4.2.b) Der Kinofilm OTVETNYJ CHOD (SU 1981)	79
4.4.2.c) Der Kinofilm SLUČAJ V KVADRATE 36-80 (SU 1982)	81
4.4.2.d) Der Kinofilm ODINOČNOE PLAVANIE (SU 1985)	84
4.4.2.e) Weitere Militärfilme	88
4.4.3) Glasnost', Perestrojka und das sowjetische Kino	89
4.5) Das DDR-Kino der 1980er Jahre	90
4.6) Zusammenfassung	92
5) Der „Kalte Krieg“ nach dem Kalten Krieg	94
5.1) Allgemein	94
5.1.a) Der Kinofilm	95
5.1.b) Der Kinofilm	97
5.1.c) Der Fernsehfilm	99
5.1.d) Der Roman	102
5.2) Das Feindbild „Nordkorea“ im amerikanischen Kino	103
5.3) Das Feindbild „China“ im amerikanischen Film und Literatur	106
5.3.a) Der Roman	107
5.3.b) Der Roman	109
5.4) Zusammenfassung	111
6) Resümee	114
7) Bibliografie und Filmografie	117
7.1.) Bibliografie	117
7.2) Filmografie	124
Anhang	132
Abstract	132
English Abstract	133
Lebenslauf	134

Abkürzungsverzeichnis

BBC	British Broadcasting Corporation
BRD	Bundesrepublik Deutschland
CIA	Central Intelligence Agency
CIE	Civil Information and Education Section
CCD	Civil Censorship Detachment
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film Aktiengesellschaft
DVRK	Demokratische Volksrepublik Korea
FBI	Federal Bureau of Investigation
Goskino	Gosudarstvennoje kino (Staatliches [Sowjet-]Kino)
HUAC	House Un-American Activities Committee
Il	Iljušin (sowjetisches Konstruktionsbüro)
IRA	Irish Republican Army
KGB	Komitet gosudarstvennoj bezopasnosti (Komitee für Staatssicherheit)
KOMSOMOL	Kommunističeskij sojuz moloděži (Kommunistischer Jugendbund)
KPdsU	Kommunistische Partei der Sowjetunion
KPJ	Kommunistische Partei Japans
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
MiG	Mikojan Gurevič (sowjetisches Konstruktionsbüro)
NASA	North American Space Agency
NATO	North Atlantic Treaty Organization
NVA	Nationale Volksarmee
RAF	Rote Armee Fraktion
SAC	Strategic Air Command
SBZ	Sowjetisch Besetzte Zone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SS	Schutzstaffel
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
USA	United States of America
ZK	Zentralkomitee

1) Allgemein

1.1) Einleitung

Schon seit Urzeiten beschäftigen den Menschen Bilder und bildliche Darstellungen von Ereignissen und Wünschen, das bekannteste Beispiel hierfür sind die steinzeitlichen Höhlenmalereien. Einen umso größeren Effekt jedoch weisen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die „bewegten Bilder“ auf, die bis heute Unmengen von Menschen durch verschiedene Medien (Kino, Fernsehen, Internet) in ihren Bann ziehen. Dementsprechend umfassend ist auch die Literatur, die sich mit der (historischen) Filmanalyse, bzw. der Geschichte des Films befasst.¹ Auch die politische Instrumentalisierung des Kinos ist ein sich immer größerer Beliebtheit erfreuender Gegenstand der Geschichtswissenschaft. Ein schon gut erschlossenes Forschungsfeld ist beispielsweise das sowjetische Kino der Vorkriegszeit, besonders die verstärkte Instrumentalisierung desselben im Stalinismus.² Auch die Behandlung des Einsatzes des Kinos als Propagandavehikel im Ost-West-Konflikt, die kulturelle Seite des Kalten Krieges, ist in den letzten Jahren immer mehr in Mode gekommen.³ Dieser Ansatz wird auch von vorliegender Diplomarbeit geteilt. Nicht die schon ausführlich ausgearbeitete politische Geschichte des Kalten Krieges mit allen ihren diplomatischen Schachzügen, Stellvertreterkriegen und Geheimdienstoperationen soll bearbeitet werden, sondern Feind- und Konfliktbilder aus Fernsehen, Film und Literatur. Im Ost-West-Konflikt standen sich nicht nur riesige Armeen und Kernwaffenarsenale gegenüber, sondern auch Kulturen und Kinoindustrien, die sich im ideologischen „Kampf“ mit involvierten. Viel Forschungsarbeit hat hier beispielsweise der britische Historiker Tony

¹ Alice *Bienk*, Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse (Marburg 2008); David *Bordwell*, Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte (Frankfurt a.M. 2001); Werner *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse (Paderborn 2008); Leger *Grindon*, Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film (Philadelphia 1994); Helmut *Korte*, Peter *Drexler* (Hg.), Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (3. überarb. u. erw. Aufl. Berlin 2004); James *Monaco*, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien (=rororo Sachbuch 60657, 9. überarb. u. erw. Aufl. Reinbeck 2007); John *O’Conner* (Hg.), Guide to the Images as Artifact Video Compilation (Washington 1988); Janet *Staiger*, Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema (New Jersey 1992).

² Siehe dazu beispielsweise: Eberhard *Nembach*, Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1928 bis 1938 (=Filmstudien 17, Sankt Augustin 2001); Peter *Kenez*, Cinema and Soviet Society, 1917-1953 (Cambridge 1992); Richard *Taylor*, Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany (London 1998); Richard *Taylor*, The politics of the Soviet cinema, 1917-1929 (Cambridge, London, Melbourne, New York 1979).

³ Tony *Shaw*, Denise *Youngblood*, Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds (Kansas 2010)5-6.

Shaw geleistet, der sich sowohl mit dem britischen, als auch dem amerikanischen Kino des Kalten Krieges eingehend beschäftigt hat.⁴

Um ein möglichst ausgewogenes Bild des Kampfes zu gewinnen, beschäftigt sich vorliegende Arbeit mit der Geschichte von fünf nationalen Kinos aus Ost und West während der verschiedenen Phasen des Ost-West-Konfliktes: Deutsche Demokratische Republik, Großbritannien, Japan, Sowjetunion und die Vereinigten Staaten. Von diesem Kontext ausgehend, werden außerdem ausgewählte (Fernseh-)Filme, eine Fernsehserie und sechs Romane dieser Staaten untersucht, worauf im Unterkapitel über die Methoden der Diplomarbeit näher einzugehen ist. Vorweg kann jedoch gesagt werden, dass der Schwerpunkt auf der Kinematographie und dem Fernsehen liegt, Romane aber gewissermaßen als „Flankensicherung“ eingesetzt werden, um mit ihrer Analyse ein breites Bild zu erhaschen.

Nach einem allgemeinen Teil mit einer Einleitung, einem Überblick über den Forschungsstand zur Nachkriegsgeschichte der ausgewählten Kinos und deren Einsatz im Ost-West-Konflikt, beginnt mit dem zweiten Kapitel die eigentliche Arbeit. Dieses beschreibt in fünf Unterkapiteln samt Zusammenfassung die gängigen Feind- und Konfliktbilder der jeweiligen Kinos vom Beginn des Ost-West-Konfliktes in den späten 1940er Jahren bis in die 1960er Jahre. In diesen wechselvollen Jahren zwischen Konfrontation und friedlicher Koexistenz wiesen auch die jeweiligen Kinos wechselnde Tendenzen auf. Um den bescheidenen Rahmen einer Diplomarbeit nicht zu sprengen, können sich diese „Länderanalysen“ jedoch nur auf die wichtigsten Tendenzen mit ein paar kurzen Beispielen beschränken, eine vollständige Analyse aller Feind- und Konfliktbilder und ihre Beziehungen zu damals aktuellen Ereignissen und Krisen ist leider nicht möglich. Das nächste Hauptkapitel widmet sich den 1970er Jahren, der Zeit der „Entspannung“. Trotzdem war dieses Jahrzehnt zumindest für die DDR nicht „spannungsfrei“, weshalb hier neben weiteren Länderanalysen auch eine Agentenserie untersucht wird: DAS UNSICHTBARE VISIER (1973-1979).

Der eigentliche Hauptteil der Diplomarbeit ist das Hauptkapitel Nummer drei, welches sich den 1980er Jahren widmet, vor allem dem so genannten „Zweiten Kalten Krieg“ in der ersten Hälfte dieses Jahrzehnts. Es werden nicht nur sechs amerikanische, vier sowjetische und je ein britischer und ein japanischer Film besprochen, es gibt auch neben den Länderbeschreibungen zwei Sonderkapitel. Im Rahmen der amerikanischen Länderanalyse wird auf das Literaturgenre der „Technothriller“ eingegangen und dieses anhand von drei Beispielen näher untersucht. Das zweite Sonderkapitel ist Teil der sowjetischen Kinoanalyse,

⁴ Siehe beispielsweise: Tony *Shaw*, *British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus* (London 2001); Tony *Shaw*, *Hollywood's Cold War* (Amherst 2007).

es behandelt das Genre des sowjetischen Militärfilms, dessen Botschaften und Feindbilder verblüffend eng mit der offiziellen sowjetischen Militärdiktion verbunden waren, wie noch zu beweisen ist. Obwohl das Kapitel sich mit den 1980er Jahren beschäftigt, so entstanden nicht alle hier behandelten Filme und Romane in diesem Jahrzehnt. Der englische Technothriller *THE THIRD WORLD WAR* aus dem Jahre 1978 wurde in die Auswahl miteinbezogen, da er mit seinen Konfliktbildern seiner Zeit voraus war und, worauf später noch einzugehen ist, in den 1980er Jahren beispielsweise von Ronald Reagan persönlich gelobt wurde. Ebenso entstand der Roman *THE SUM OF ALL FEARS* von Tom Clancy erst im Jahre 1991, er wurde aber auch in die Auswahl mit aufgenommen, da er noch die Sowjetunion behandelt und sich hervorragend mit dem ebenfalls ausgewählten Clancy-Roman *RED STORM RISING* (1986) vergleichen lässt. Auch der Sowjetfilm *V ZONE OSOBOGO VNIMANIJA* (1977) ist vor den 1980er Jahren entstanden, da er aber in der Zeit des „Zweiten Kalten Krieges“ positive (politische) Filmrezensionen erhielt, wurde auch er ausgewählt. Außerdem bildet diese Produktion mit dem ebenfalls untersuchten Film *OTVETNY CHOD* (1981) einen Zweiteiler, auch hier lassen sich Vergleiche über unterschiedliche Tendenzen ziehen. Einen Sonderfall bildet letztendlich der Film *IRON EAGLE II* (1988), eine kanadisch-israelische Koproduktion. Da er aber von den Historikern Michael Strada, Harold Troper zum amerikanischen Kino dazugezählt wird⁵ und außerdem die Fortsetzung zu einem amerikanischen Film darstellt, wird er bei den anderen amerikanischen Filmen inkludiert.

Im fünften Kapitel wird der Umgang mit den „Schreckgespenstern“ des Kalten Krieges in der Zeit nach dem Ost-West-Konflikt behandelt. Nach einem kurzen Überblick über neue und alte Tendenzen im amerikanischen, britischen und russischen Kino werden zunächst Filme und ein Roman untersucht, die sich mit dem „alten“, „traditionellen“ Feindbild Sowjetunion auseinandersetzen. Dabei werden aber Feindbilder, die mit dem Kalten Krieg nichts zu tun haben, nur cursorisch behandelt. Zwei wichtige Unterkapitel dieses letzten Hauptkapitels setzen sich mit dem Bild Nordkoreas und der Volksrepublik China in den Augen des amerikanischen Kinos auseinander. Beide Länder sind nach dem Zerfall des sozialistischen Lagers neben Vietnam und Kuba als Staaten sozialistischer Gesinnung übrig geblieben und waren im Laufe des Kalten Krieges schon ins „Visier“ des amerikanischen Kinos gerückt. Es sollen daher verschiedene Werke in Bezug auf unterschiedliche Feindbilder untersucht werden. Im Falle Nordkoreas werden cursorisch US-Spielfilme behandelt, die sich dieses Themas seit Beginn der 1990er Jahre annahmen. In Bezug auf China werden neben einer

⁵ Michael *Strada*, Harold *Troper*, *Friend or Foe? Russians in American Film and Foreign Policy, 1933-1991* (Lanham/London 1997) 190.

„Kurzuntersuchung“ mehrerer antichinesischer Produktionen zwei amerikanische Technothriller ausführlich besprochen, da sie im Gegensatz zu den Filmen viel expliziter und exzessiver mit der Volksrepublik China umgingen. Nach einem allgemeinen Resümee schließt die Arbeit mit einer selektiven Auswahlbibliographie und -filmographie.

1.2) Forschungsstand

1.2.a) Deutsche Demokratische Republik

Das wohl umfangreichste Überblickswerk zur Geschichte der DEFA dürfte von Dagmar Schittly stammen, die sowohl Filme als auch die Film- und Kulturpolitik der DEFA inklusive Überwachung durch die Staatssicherheit von den Ursprüngen in der SBZ bis zu den letzten DEFA-Produktionen nach der Wende behandelt.⁶ Viele Bereiche des ostdeutschen Kinos werden auch vom Sammelband „Der geteilte Himmel“ abgedeckt, welcher das Produkt eines gemeinsamen Projekts des Filmarchivs Austria, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlins sowie der DEFA-Stiftung ist. Die darin enthaltenen Essays geben teils Überblicksdaten, behandeln aber auch Spezialthemen wie antifaschistische DEFA-Produktionen, Kinder- und Jugendfilme sowie Propagandaproduktionen.⁷ Der Sammelband „DEFA. East German Cinema, 1946-1992“ von Seán Allan und John Sandford berührt ebenfalls vielfältige Thematiken des ostdeutschen Kinos, darunter auch die antifaschistischen Filme und das Konzept der Heimat.⁸

Einen Überblick der besonderen Art gibt die Monographie „Der deutsche Fernsehkrimi“, welche die Entwicklung des Krimi-Genres in der BRD und DDR nachzeichnet und dabei auch die unterschiedlichen Einflussnahmen und Propagandaansätze in ostdeutschen Krimiserien aufdeckt, in denen teils dem Westen die Schuld für Kriminalität im Osten gegeben wurde, teils der Westen als Unrechtssystem charakterisiert wurde.⁹ Hoff und Mühl-Benninghaus zeichnen in ihrem Aufsatz die negative und propagandistische Darstellung der Vereinigten Staaten im ostdeutschen Fernsehen der 1950er Jahre nach.¹⁰ Gerhard Wiechmann

⁶ Dagmar Schittly, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen (Berlin 2002).

⁷ Filmarchiv Austria (Hg.), Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Ein Gemeinschaftsprojekt von Filmarchiv Austria Wien, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin und DEFA-Stiftung Berlin, Bd. 2, Essays zu Geschichte der DEFA und Filmographien von 61 DEFA-RegisseurInnen (Wien 2001).

⁸ Seán Allan, John Sandford (Hg.) DEFA. East German Cinema, 1946-1992 (New York/Oxford 1999).

⁹ Ingrid Brück, Andrea Guder, Reinhold Viehoff, Karin Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute (Stuttgart/Weimar 2003).

¹⁰ Peter Hoff, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Depictions of America in GDR Television Films and Plays, 1955–1965, in: Historical Journal of Film, Radio and Television 24 (2004), H. 3, 403-410.

wiederum behandelt die (wenigen) ostdeutschen Militärfilme und konzentriert sich dabei vor allem auf den letzten großen Militärfilm „Anflug Alpha 1“. ¹¹ Weitaus beliebter aber nicht minder politisch waren die ostdeutschen „Indianerfilme“, wie Gemunden dies in seinem Aufsatz beschreibt: sie waren einerseits gegen die USA gerichtet, andererseits bildeten die indianischen Helden Identifikationsfiguren für das ostdeutsche Kinopublikum. ¹² Dennoch gibt es noch wenig Literatur zur Involvierung des DDR-Kinos in den Ost-West-Konflikt.

1.2.b) Großbritannien

Als gutes Überblickswerk zum britischen Film ist „Die Geschichte des britischen Films“ von Jörg Helbig zu nennen. ¹³ Zum Thema des Kalten Kriegs im britischen (und amerikanischen) Kino sind vor allem die Arbeiten von Tony Shaw zu nennen. So arbeitet er beispielsweise im Buch „British cinema and the Cold War. State Consensus and Propaganda“ die enge Zusammenarbeit zwischen Staatsstellen und Kinostudios heraus, die in einem konzertierten Propagandafeldzug gegen die UdSSR, bzw. den Kommunismus allgemein mündete, doch diese Einigkeit der 1950er Jahre begann in der Mitte der 1960er Jahre zu bröckeln. ¹⁴ Die 1950er Jahre behandelt er auch in seinem Aufsatz „Martians, Martyrs Miracles“, in welchem er eine Verbindung zwischen Religion und westlicher (Film-) Propaganda herstellt. ¹⁵ Ein weiterer Aufsatz Shaws ist den politischen Vorgängen rund um den Film „The War Game“ gewidmet, der in den 1960er Jahren produziert, durch die Zensur aber erst in den 1980ern im BBC ausgestrahlt wurde. ¹⁶ Außerdem untersucht Shaw in einem weiteren Artikel die britischen Filmproduktionen der 1980er Jahre, die den Kalten Krieg zum Thema haben und größtenteils gegen die aggressive Kalte Kriegs-Rhetorik Thatchers gerichtet waren. ¹⁷ Das britische Kino des gleichen Zeitraums behandelt auch Hill in seinem Buch „British Cinema in the 1980s“. Michael Paris zeichnet in seinem Artikel zur englischen Jugendliteratur eine ähnliche Entwicklung wie im Kino nach: die Fortsetzung antirussischer/-

¹¹ Gerhard *Wiechmann*, „Top Gun“ in der DDR? Der Kalte Krieg und die NVA im Spielfilm am Beispiel von „Anflug Alpha 1“, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) S. 543-567.

¹² Gerd *Gemunden*, *Between Karl May and Karl Marx. The DEFA Indianerfilme (1965-1983)*, in: *Film History* 10 (1998) 399-407.

¹³ Jörg *Helbig*, *Geschichte des britischen Films* (Stuttgart/Weimar 1999)

¹⁴ Tony *Shaw*, *British Cinema and the Cold War*.

¹⁵ Tony *Shaw*, *Martyrs, Miracles, and Martians. Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s*, in: *Journal of Cold War Studies* 4, H. 2 (2002) 3–22.

¹⁶ Tony *Shaw*, *The BBC, the State and Cold War Culture: The Case of Television's The War Game (1965)*, in: *English Historical Review* 121, H. 494 (2006) 1351-1384.

¹⁷ John *Hill*, *British Cinema in the 1980s* (Oxford 1999).

sowjetischer Rhetorik und Feindbilder der 1930er Jahre nach dem Weltkrieg mit einem Abklingen der Thematik in den 1960er Jahren.¹⁸ Zum Film „The War Game“ ist noch anzumerken, dass die Brisanz, die dieses Werk umgibt, ausreicht, um noch in den Jahren 2006-2008 eine Kontroverse im Fachjournal „Journal of Contemporary History“ auszulösen.¹⁹

1.2.c) Japan

Zum Geschichte des japanischen Kino gibt es mehrere allgemeine Werke, einen guten Überblick gibt beispielsweise Isolde Standish mit ihrer Arbeit „A New History of Japanese Cinema“.²⁰ Die Monographie „Mr. Smith goes to Tokyo“ beschreibt die (wechselnde) Politik der amerikanischen Besatzungsmacht in Bezug auf das japanische Kino bis in die 1950er Jahre.²¹ Ein Thema, das dabei nicht angesprochen werden durfte, war die für Japan einzigartige Problematik der Atombombe. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema wird im von Mick Broderick herausgegeben Sammelband „Hibakusha cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the nuclear image in Japanese film“ beschrieben.²² Diesem Themenkomplex widmet sich Chon Noriegas Aufsatz „Godzilla and the Japanese Nightmare: When “Them!” is U.S.“²³ und auch ein Kapitel von Jerome Shapiros Monographie „Atomic Bomb cinema. The apocalyptic imagination on film“.²⁴ Im seinem Aufsatz beschreibt Uchina Tadashi, dass im japanischen Theater der 1980er Jahre das Thema des (nuklearen) Weltuntergangs angesprochen wurde und Verbindungen zwischen Theater, Animationsfilmen und japanischen Comics bestanden.²⁵ Zur Darstellung Kalten Krieges im japanischen Kino gibt es kaum Literatur. Neben der schon erwähnten Arbeit zur Kinopolitik der amerikanischen

¹⁸ Michael *Paris*, Red Menace! Russia and British Juvenile Fiction, in: Contemporary British History 19, H. 2 (2005) 117–132.

¹⁹ James *Chapman*, The BBC and the Censorship of The War Game (1965), in: Journal of Contemporary History 41, H.1 (2006), 75-94; Mike *Wayne*, Failing the Public: The BBC, The War Game and Revisionist History. A Reply to James Chapman, in: Journal of Contemporary History 42, H.4 (2007) 627-637; James *Chapman*, The War Game Controversy - Again, in: Journal of Contemporary History 43, H.1 (2008), 105-112.

²⁰ Stuart *Gailbraith*, Paul *Duncan*, Japanese Cinema (Köln 2009); Justin *Bower* (Hg.), The Cinema of Japan and Korea (London 2004); Isolde *Standish*, A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film (London/New York 2005).

²¹ Kyoto *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under American Occupation, 1945-1952 (Washington 1992).

²² Mick *Broderick* (Hg.), Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film (London 1996).

²³ Chon *Noriega*, Godzilla and the Japanese Nightmare: When "Them!" Is U.S., in: Cinema Journal 27, H. 1 (1987) 63-77.

²⁴ Jerome *Shapiro*, Atomic Bomb Cinema. The apocalyptic imagination on Film (London 2002).

²⁵ Uchina *Tadashi*, Image of Armageddon. Japan's 1980s Theatre Culture, in: The Drama Review 44, H.1 (2000) 85-96.

Besatzungsmacht in Japan, die im Ost-West-Konflikt involviert war, beschäftigt sich die Historikerin Ann Sheriff mit dieser Thematik. In ihrer Monographie „Japan’s Cold War“ untersucht sie anhand mehrerer Beispiele aus den Bereichen Film, Poesie, Literatur und Malerei die japanische Kultur im Kalten Krieg zwischen dem Ende der Besatzungszeit und den 1960er Jahren.

1.2.d) Sowjetunion

Während die in der Diplomarbeit zu analysierenden Filme von der Fachliteratur praktisch ignoriert werden, so existieren mehrere Bücher und Aufsätze, die sich teils überblicksartig mit dem Sowjetkino beschäftigen, teils spezielle Facetten ansprechen. Von den Überblickswerken sind David Gillespies „Russian Cinema“²⁶ und der Christine Engel herausgegebene Sammelband „Geschichte des sowjetischen und russischen Films“²⁷ zu nennen. Während Gillespie die Geschichte des sowjetisch-russischen Films anhand von thematischen Schwerpunkten wie der Verquickung von Kino und Ideologie oder dem Thema der Kriegsfilm abklopft, so wird in Engels Sammelband die Entwicklung des Kinos von der Zarenzeit bis in die 1990er Jahre dargestellt. Den gleichen Zeitraum deckt das von einem russischen Autorenkollektiv verfasste Buch „Istorija otečestvennogo kino“ („Geschichte des vaterländischen Kinos“) ab.²⁸ Ferner kann auch das von Eva Binder herausgegebene Werk „Eisensteins Erben“ genannt werden, das hauptsächlich aus Filmbesprechungen und einigen einleitenden Aufsätzen russischer Filmkritiker besteht, wobei das Hauptaugenmerk auf der Ästhetik liegt. Auch der Aufsatz „Avantgarde, Agonie und Anpassung“ von Detlef Kannapin gibt einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Sowjetkinos vom Anbruch der Stalinzeit bis zur Perestrojka.²⁹ Der Sammelband „Leinwand zwischen Tauwetter und Frost“, in welchem Kannapins Aufsatz enthalten ist, berührt verschiedene Thematiken des sowjetischen und osteuropäischen Kinos. Der von Anna Lawton herausgegebene Sammelband „The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema“ beleuchtet verschiedenste Themen des Sowjetkinos von der Revolutionszeit bis zur Perestrojka. Hier sind vor allem Golovskoy's Aufsatz zur Sowjetpropaganda der 1980er Jahre und Dunlops

²⁶ David Gillespie, Russian Cinema (Harlow 2003).

²⁷ Christine Engel (Hg.), Geschichte des sowjetischen und russischen Films (Stuttgart/Weimar 1999).

²⁸ L.M. Budjak u.a., Istorija otečestvennogo kino (Moskva 2005)

²⁹ Detlef Kannapin, Avantgarde, Agonie und Anpassung. Die ideologische Grundlagen des sowjetischen Kinos nach 1945, in: Karl Lars (Hg.), Leinwand zwischen Tauwetter und Frost (Berlin 2007) 21-36.

Ausführungen zu nationalistischen Themen der 1970er Jahre zu nennen³⁰. Letztere Themen, bzw. Fragestellungen sollen laut Gillespie in der postsowjetischen Zeit verstärkt vorkommen.³¹ Auch Susan Larsen stellt in ihrem Aufsatz fest, dass das zeitgenössische russische Kino von der Suche nach Identität, Männlichkeit und Ehre geprägt ist.³²

„Cinema and Soviet Society 1917-1953“ von Peter Kenez behandelt zwar hauptsächlich die Zeit vor dem Kalten Krieg, doch zwei Kapitel stellen dar, wie sehr das sowjetische Kino von der politischen Diktion abhing und sich die (wenigen) spätstalinistischen Filme in die verschiedensten Kampagnen gegen innere und äußere Feinde einreihen.³³ Die stalinistischen Filme zum Kalten Krieg sind auch das Thema der Aufsätze von Dobrenko und Turovskaja.³⁴ Die Tauwetterzeit nach Stalins Tod beendete die „filmarme“ Zeit des „malokartine“ („geringe/wenige Filme“) und brachte eine Liberalisierung der versteinerten Kinostrukturen mit sich. Ein ähnliches Bild zeichnet Peter Hübner von der sowjetischen Literaturpolitik in seinem Beitrag zum Sammelband „Kulturpolitik der Sowjetunion“: die ideologisch-künstlerische Einfalt brach auf und führte zu einem „Kampf“ zwischen Konservativen und Nonkonformen.³⁵ Als auf das Tauwetter ein „Abkühlen“ der Beziehungen zwischen West und Ost folgte, tauchten in der Sowjetunion wieder Agentenfilme auf, die gegen den Westen gerichtet waren. Kolesnikova stellt in ihrem Aufsatz fest, dass sich in dieser Zeit das Feindbild von Nazis aus der Zeit des Weltkriegs hin zu ehemaligen westdeutschen Nazis und ihren Kollaborateuren sowie CIA-Agenten entwickelte.³⁶ Das von Valerij Fomin herausgegebene Buch „Kino i vlast“ (Kino und Staatsgewalt) zeichnet anhand von Dokumenten und Zeitzeugenberichten den vielfältigen (erdrückenden) Einfluss der Sowjetmacht auf das Kino zwischen dem Ende der Tauwetterperiode und dem Antreten Gorbačev nach.³⁷

³⁰ Val *Golovskoy*, Art and Propaganda in the Soviet Union, 1980-85, in: Anna Lawton (Hg.), *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet cinema* (London 1992) 264-274; John *Dunlop*, Russian Nationalist Themes in Soviet Film of the 1970s, in: Anna Lawton (Hg.), *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet cinema* (London 1992) 231-248.

³¹ David *Gillespie*, Identity and the Past in recent Russian Cinema, in: Kathryn Fowler (Hg.) *The European Cinema Reader* (London/New York 2002) 142-152.

³² Susan *Larsen*, National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov, in: *Slavic Review* 62, H. 3 (2003) 491-511.

³³ Peter *Kenez*, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953* (Cambridge 1992).

³⁴ Evgeny *Dobrenko*, Late Stalinist Cinema and the Cold War, in: *Modern Language Review* 98, H. 4 (2003) 929-944; Maya *Turovskaya*, Soviet films of the Cold War, in: Richard Taylor, Derek Spring (Hg.) *Stalinism and Soviet Cinema* (London/New York 1993) 131-141.

³⁵ Peter *Hübner*, Literaturpolitik, in: Oskar Anweiler, Karl-Heinz Ruffmann (Hg.), *Kulturpolitik der Sowjetunion* (Kröners Taschenbuchausgabe 429, Stuttgart 1973) 190-249.

³⁶ Aleksandra *Kolesnikova*, *Obraz vruga perioda chododnoj vojny v sovetskom igrovom kino 1960-1970-ch godov*, in: *Otečestvennaja istorija*, H.5 (2007) 162-168.

³⁷ Vladimir *Fomin*, *Kino i vlast'. Sovetskoe kino: 1965-1985 gody. Dokumenty, Svidetel'stva, razmyšlenija* (Moskva 1996).

1.2.e) Vereinigte Staaten

Einen guten Überblick über das amerikanische Kino von den 1930er Jahren bis zum Ende der 1970er Jahre gibt Robert Ray in seiner Monographie „A Certain Tendency of the Hollywood Cinema“.³⁸ Die Arbeit von Bordwell, Staiger und Thompson „The Classical Hollywood Cinema“ beschreibt die wichtigsten Facetten des klassischen Hollywood-Films von seiner Begründung bis in die 1960er Jahre.³⁹ Obwohl sich die schon erwähnte Arbeit „British Cinema and the Cold War“ von Tony Shaw hauptsächlich mit englischen Produktionen beschäftigt, so werden auch vergleichbare amerikanische Filme analysiert. In einem weiteren Buch von Shaw, „Hollywood’s Cold War“, beschreibt er die vielfältige Verquickung von amerikanischer Filmindustrie und Politik, gibt aber neben der Beschreibung ausgewählter Propagandafilme auch solche Produktionen an, die sich gegen die offizielle US-Politik richteten.⁴⁰ Dohertys Buch „Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II“ behandelt zwar ausschließlich den Propagandakrieg Hollywoods im Zweiten Weltkrieg, doch das Endkapitel zeichnet die Entwicklung des Kriegsfilmgenre bis in die 1990er Jahre nach, wobei auch gesellschaftliche und politische Prozesse mitberücksichtigt werden.⁴¹ Eine unverzichtbare Arbeit für die amerikanischen Filme der 1980er Jahre ist William Palmers „The Films of the Eighties. A Social History“, in dem mannigfache Filme nach ihren Genres, bzw. Themenkomplexen aufgeschlüsselt analysiert und verglichen werden.⁴² Einen knappen Überblick über die verschiedenen Facetten der amerikanischen Kultur der 1980er Jahre inklusive Film und Fernsehen gibt Graham Thompson in „American Culture in the 1980s“.⁴³ Einen Überblick der besonderen Art gibt das schon angesprochene Buch „Atomic Bomb Cinema“ von Shapiro. Es behandelt in Bezug auf Amerika nicht nur solche Filme vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zur Jahrtausendwende, in welchen die „Bombe“ vorkommt, sondern gibt auch gewissermaßen eine „Vorgeschichte“.

Neben den schon genannten Aufsätzen von Shaw behandeln auch Smoodin und Torry das amerikanische Kino der 1950er Jahren, in welchem die Sowjets zumeist indirekt über (außerirdische) Stellvertreter dargestellt wurden. Außerdem wurde die „Bombe“ in nicht

³⁸ Robert Ray, A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980 (Princeton 1985).

³⁹ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960 (London 1994).

⁴⁰ Tony Shaw, Hollywood’s Cold War.

⁴¹ Tony Doherty, Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II (New York 1993).

⁴² William Palmer, The Films of the Eighties. A Social History (Illinois 1993).

⁴³ Graham Thompson, American Culture in the 1980s (Twentieth-Century American Culture, Edinburgh 2007).

wenigen Filmen als Problemlösung dargestellt.⁴⁴ Auch das „Future-War-Genre“, bzw. die Technothriller in Film und Literatur sind Gegenstand einiger Aufsätze. Vom Film „The Day after“ ausgehend, behandelt Waller sowohl Filme/Serien als auch Romane, die einen zukünftigen (Welt-)Krieg zum Thema haben.⁴⁵ Gibson zeichnet den gesellschaftlich-politischen Rahmen für die Entstehung des Technothrillers auf und beschreibt anhand der Werke von Clancy und Hackett verschiedenste Aspekte dieses Genre.⁴⁶ Godefroy wiederum schildert aus kanadischer Sicht die Entstehung fiktiver Kriegsschilderungen und stellt u.a. den Werken Hacketts und Clancys kanadische Gegenstücke entgegen.⁴⁷ Clancys Romane sind auch Untersuchungsgegenstand des Aufsatzes von Hixon, der sie in einen Längsschnitt westlicher Spionageromane einordnet.⁴⁸

1.3) Methodik

Wie oben schon angeführt, ist das Thema vorliegender Diplomarbeit die Untersuchung ausgewählter Kinofilme und Romane aus Ost und West der 1970er und 1980er Jahre bezüglich der verwendeten Stereotypen und Bedrohungsszenarien, wobei auf eine knappe Behandlung der 1950er und 1960er Jahre nicht verzichtet wird. In diesem (kurzen) Nebenteil liegt das Hauptaugenmerk auf der politischen Ausgangslage, dem institutionellen Gefüge des Kinos in den USA, der Sowjetunion, Großbritannien, der DDR und Japan. Außerdem müssen die häufig vorkommenden Themen, Sujets und Feindbilder des (ersten) Kalten Kriegs sowie des Tauwetters und der Entspannung angesprochen werden. Diese, wie auch die in den späteren Kapiteln durchgeführten Länderanalysen bilden den Kontext, in der die zu besprechenden Werke entstanden sind. Während dieser Kontext im Falle des amerikanischen, britischen und sowjetischen Kinos eher allgemein gehalten ist, kommt es beim japanischen und ostdeutschen Kino zu einer Spezialisierung. Einerseits gibt es zum Kalten Krieg im japanischen Kino wenige bis gar keine deutsch- oder englischsprachigen Quellen, andererseits aber hat Japan eine spezielle Beziehung zum Thema Atombombe, bzw. Atomkrieg. Da dieses

⁴⁴ Eric *Smoodin*, Watching the Skies: Hollywood, the 1950s, and the Soviet Threat, in: *Journal of American Culture* 11, H. 3 (1988) 35-40; Robert *Torry*, Apocalypse Then: Benefits of the Bomb in Fifties Science Fiction Films, in: *Cinema Journal* 31, H. 1 (1991) 7-21.

⁴⁵ Gregory *Waller*, Re-Placing "The Day after", in: *Cinema Journal* 26, H. 3 (1987) 3-20.

⁴⁶ J. *Gibson*, Redeeming Vietnam: Techno-Thriller Novels of the 1980s, in: *Cultural Critique* 19 (1991) 179-202.

⁴⁷ Andrew *Godefroy*, Fictional Writing and the Canadian Army of the Future, in: *Canadian Army Journal* 8, H. 1 (2005) 93-98, online unter <http://www.army.forces.gc.ca/caj/documents/vol_08/iss_1/CAJ_vol8.1_13_e.pdf> (01.05.2011 22:25).

⁴⁸ Walter *Hixon*, "Red Storm Rising": Tom Clancy Novels and the Cult of National Security, in: *Diplomatic History* 17, H. 4 (1993) 599-613.

Thema in Japan nicht nur ein zentraler Teil der Nationalidentität („erstes Atombombenopfer“), sondern auch des Diskurses zum Ost-West-Konflikts war⁴⁹, gibt es in den Länderanalysen zu Japan einen zweiten Schwerpunkt: der filmische Umgang mit der Atomwaffen(-test)-Frage. Im Bezug auf die Deutsche Demokratische Republik liegt der zweite Schwerpunkt auf antifaschistischen Produktionen, da diese mit dem ostdeutschen Selbstbild verquickt waren. Außerdem stellt die zu untersuchende ostdeutsche Fernsehserie DAS UNSICHTBARE VISIER (1973-1979) gewissermaßen ein „Brückenglied“ zwischen dem Thema des Kalten Krieges und dem Antifaschismus dar. Diese Produktion war, worauf noch einzugehen ist, nicht die erste oder einzige, in der diese beiden Themenkreise verbunden wurden.

Der Schwerpunkt der Diplomarbeit liegt, wie schon erwähnt, auf der Untersuchung ausgewählter Filme, möglichst in der ungeschnittenen Originalversion. Im Quellensample finden sich sowohl bekannte und populäre Produktionen wie THE DAY AFTER (1983) und RED DAWN (1984), als auch solche Filme, die heute eher unbekannt sind. Beispiele dafür sind der japanische Animationsfilm FUTURE WAR 198XNEN (1981) oder das amerikanische Dokudrama COUNTDOWN TO LOOKING GLASS (1984). Um der Fragestellung gerecht zu werden, werden die Filme keiner ausführlichen Filmanalyse mit Sequenz- und Szenenprotokollen unterzogen, ebenso wenig wird das Zusammenspiel von Bild, Sprache und Musik ausführlich untersucht. Stattdessen ist anhand des Filmanfangs, -endes und Schlüsselszenen festzustellen, wie die Feindbilder dargestellt werden, bzw. wer die „Bösen“ überhaupt sind: wird der Feind überhaupt gezeigt, gibt es eine eindeutig klare Trennung zwischen „Gut“ und „Böse“ oder treten „Renegaten“ auf, wie verhält sich die Eigenbeschreibung zur Fremdbeschreibung? Existieren wiederkehrende Muster in Ost und/oder West? Nach diesen Forschungsfragen sind auch die Romane zu untersuchen, deren Inhalt nur in Form von Schlaglichtern beleuchtet werden kann. Im Bezug auf die Untersuchung der ostdeutschen Fernsehserie ist noch zu erwähnen, dass auch in diesem Falle eine Kurzbesprechung der Plots der einzelnen Folgen oder Handlungsbögen unter dem Aspekt der Feind-, bzw. Konfliktbilder erfolgt.

Dem Nebenteil, der einen Ausblick auf die Verwendung neuer und/oder alter Stereotypen und Feindbilder nach dem Ende des Kalten Kriegs geben soll, liegt folgende Forschungsfrage zugrunde: werden bei den ausgewählten Filmen und Romanen, die genauso wie im Hauptteil zu untersuchen sind, die alten Erzählmuster fortgesetzt, modifiziert oder gebrochen? Welche neuen Feindbilder tauchen auf?

⁴⁹ Sherif, Japan's Cold War, 24-30, 121-122.

Die Umschreibung russischer Bezeichnungen erfolgt nach wissenschaftlicher Transliteration, die Übersetzungen aus dem Russischen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir.

2) Die 1950er und 1960er Jahre

2.1) Das US-Kino der 1950er und 1960er Jahre

In den späten 1940er Jahren, zu Beginn des Kalten Kriegs, führte der amerikanische Senator Joseph McCarthy das „House Un-American Activities Committee“ (fortan HUAC) an, um antiamerikanische und kommunistische Untriebe in Amerika zu bekämpfen. Auch Hollywood wurde Ziel dieses Ausschusses, es war laut McCarthy sogar eine kommunistische Propagandamaschine. Geißelt wurden vor allem Filmemacher, die während des Zweiten Weltkriegs im Staatsauftrag (!) prosowjetische Propagandafilme schufen. McCarthy's Ausschuss kooperierte mit mehreren privaten, rechtsgerichteten Organisationen und dem FBI. Das HUAC hielt mehrere öffentliche Anhörungen ab, in denen Schauspieler befragt wurden, ob sie oder Kollegen Kommunisten waren oder sind. Wer die Aussage verweigerte, fand sich auf einer schwarzen Liste wieder und erhielt von den Hollywoodstudios, die sich diesen undemokratischen Vorgängen beugten, Berufsverbot.⁵⁰ Daher schufen amerikanische Filmemacher besonders vehement antikommunistische Produktionen zur Rehabilitation Hollywoods. Zahlreiche Filme warnten vor einer (weltweiten) kommunistischen Unterwanderung, wobei bei der Darstellung von Kommunisten niemals auf deren politische Programmatik eingegangen wurde, sie galten einfach als (geistig) abnorme und machthungrige Verbrecher.⁵¹ Diese antikommunistische Paranoia ging sogar soweit, dass Science-Fiction-Filme entstanden, in denen außerirdische Invasoren als Ersatz für die Sowjets dienten. Beispiele dafür sind die Monster in *THE THING* (1951) und *INVASION OF THE BODYSNATCHERS* (1956), welche die Menschen töten, bzw. willenlos machen wollen. Gleichzeitig entstanden aber auch Science-Fiction-Produktionen wie *THEM* (1954), die Atomwaffen und ihre negativen wie positiven Folgen behandeln. In manchen Filmen des Science-Fiction-Genres spielte auch die Religion eine dominierende Rolle. So verschmelzen im Film *WHEN WORLDS COLLIDE* (1951) Anspielungen auf die Gefahr eines thermonuklearen Weltkriegs der Supermächte mit der Vision der Apokalypse. Im Film *RED PLANET MARS* (1952) nimmt die Menschheit Kontakt zum Mars auf, der von einer hoch entwickelten, christlichen Zivilisation bewohnt wird. Das Wissen darüber führt unter anderem zu einer

⁵⁰ Strada, Troper, Friend or Foe, 60-62, 71; Shaw, Hollywood's Cold War, 44-48.

⁵¹ Shaw, Hollywood's Cold War, 48-52.

christlichen Revolution in der UdSSR und dem Ende des Sowjetkommunismus.⁵² Nachdem der Koreakrieg 1950 ausbrach, dämonisierte Hollywood die kommunistischen Feinde in dieser Auseinandersetzung mit Nordkorea und Rotchina.⁵³ Sogar das Genre der Western wurde vom Geist des jungen Kalten Krieges erfasst, als auch in solchen Produktionen Gefahren einer russischen Unterwanderung auftauchten. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Film CALIFORNIA CONQUEST (1952), in dem russische Agenten Mexikaner manipulieren, um sich Kaliforniens zu bemächtigen.⁵⁴

Schon gegen Ende der 1950er Jahre entstanden mehrere Filme, in denen die Sowjets, bzw. Russen positiv dargestellt wurden, darunter ROMANOFF AND JULIA und TARAS BULBA. Dieser Trend verstärkte sich in den 1960er Jahren, als vor allem durch die Kubakrise die Gefahr eines Atomkriegs das Feindbild „Sowjetunion“ in den Hintergrund drängte. Daher entstanden Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre mehrere Filme, die sich dem ultimativen Schrecken des Atomkriegs widmeten: ON THE BEACH (1958), FAIL SAFE (1964), DR. STRANGELOVE (1964), THE BEDFORD INCIDENT (1965). Mit der drastischen Darstellung der Folgen eines Atomangriffs, bzw. Atomkrieges plädierten diese Produktionen für die Verhinderung eines nuklearen Schlagabtausches der Supermächte. In zwei Filmen dieses Genres (DR. STRANGELOVE und THE BEDFORD INCIDENT) werden außerdem amerikanische Hardliner zum Feindbild. Doch auch andere Filme wie THE MANCHURIAN CANDIDATE und SEVEN DAYS IN MAY zeigen die Gefahren, die von unerbittlichen, ewiggestrigen amerikanischen „Falken“ ausgehen können.⁵⁵

Im zunehmenden Maße wurde auch Rotchina als gefährlicherer Gegner der USA im Vergleich zu den Sowjets gezeigt, im Film THE CHAIRMAN kooperieren sogar die Sowjets und Amerikaner gegen China. Der Film THE RUSSIANS ARE COMING (1966) spricht sich sogar für eine sowjetisch-amerikanische Verbrüderung aus. Trotzdem gab es aber auch Filme, in denen die Sowjetunion kritisch dargestellt wurde, der bekannteste davon ist DR. ZHIVAGO (1965).⁵⁶ Interessanterweise wurde der Vietnamkrieg, im Gegensatz zum Koreakrieg in den 1950er Jahren, mit Ausnahme von John Waynes Film THE GREEN BERETS (1968) kaum vom amerikanischen Spielfilmkino der 1960er Jahre behandelt.⁵⁷

⁵² Smoodin, *Watching the Skies*, 35-40; Shaw, *Martyrs, Miracles and Martians*, 3-22; Torry, *Apocalypse Then*, 7-21; Strada Troper, *Friend or Foe*, 77-78, 85-86.

⁵³ Doherty, *Projections of War*, 275-276.

⁵⁴ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 50-51.

⁵⁵ Strada Troper, *Friend or Foe*, 104-114; Für eine detaillierte Analyse von *Fail Safe* und einem Vergleich mit *Dr. Strangelove* siehe: Shaw, *Youngblood, Cinematic Cold War*, 142-156.

⁵⁶ Strada, Troper, *Friend or Foe*, 111-123.

⁵⁷ Für eine Filmanalyse und die Produktionsumstände siehe: Shaw, *Hollywood's Cold War*, 208-224.

2.2) Das britische Kino der 1950er und 1960er Jahre

Obwohl die Briten vom Beginn des Kalten Krieges an die engsten Verbündeten der USA waren, so gab es in Großbritannien kein vergleichbares Phänomen zum amerikanischen McCarthyismus, manche der Opfer der Schwarzen Listen durften sogar in England arbeiten. Dennoch suchten auch englische Studios, keine Kommunisten zu beschäftigen, außerdem kooperierten auch in Großbritannien Behörden und Kinoindustrie. Dieses gemeinsame Engagement hatte ihren Ursprung in der Zeit des Ersten Weltkriegs. Da sich die britischen Filmemachern im Gegensatz zu ihren amerikanischen Kollegen nicht genötigt sahen, ihre loyale Gesinnung zwanghaft zu beweisen und in Großbritannien auch keine mit den USA vergleichbare Paranoia herrschte, blieb auch die Anzahl antikommunistischer Kinofilme geringer.⁵⁸ Nur relativ wenige Produktionen wie *HIGH TREASON* (1951) behandelten die Gefahr einer kommunistischen Unterwanderung. Nicht nur das britische Mutterland selbst, sondern auch die Kolonien waren hier das Ziel einer kommunistischen Subversion, die teils von der Sowjetunion, teils von Rotchina ausging.⁵⁹ Auch in der britischen Nachkriegs-Jugendliteratur wurden die Sowjets, Ostdeutschen und nach 1949 auch die Chinesen als Unholde dargestellt, dabei kooperierten sie mit den Feinden von Gestern, mit Ex-Nazis.⁶⁰ In Bezug auf die britische Literatur nutzten sowohl die britische, als auch die amerikanische Regierung die Werke George Orwells. Sowohl die Romane *ANIMAL FARM* und *1984*, als auch deren Literaturverfilmungen wurden weltweit als Propaganda verbreitet. Bei den Filmen wurden aber dem Westen gegenüber kritische Bemerkungen gestrichen.⁶¹ In den 1950er Jahren, wie auch im Jahrzehnt darauf, entstanden mehrere Filme, die das (angebliche) Alltagsleben in den kommunistischen Staaten in den dunkelsten Farben darstellten, dabei spielte auch die Religion, bzw. deren Unterdrückung eine wichtige Rolle. So behandelte der Film *THE PRISONER* (1955) die Geschichte eines hohen christlichen Geistlichen, der von den Kommunisten arretiert wurde. Der Film spielte auf den ungarischen Kardinal Mindszenty an.⁶² Auch im britischen Kino erschienen Science-Fiction-Filme, die eine kommunistische Unterwanderung oder die Atomwaffengefahr behandelten.⁶³

⁵⁸ Shaw, *British Cinema and the Cold War*, 11-12, 39-40.

⁵⁹ Ebd. 40-54.

⁶⁰ Paris, *Red Menace*, 126-130.

⁶¹ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 72-94.

⁶² Shaw, *British Cinema and the Cold War*, 64-81.

⁶³ Ebd. 127-136.

Genau wie im amerikanischen Kino, so wandelte sich auch das britische Kino des Kalten Krieges in den 1960er Jahren. Schon 1959 entstand der Film *THE MOUSE THAT ROARED*, in dem Atomwaffen parodiert und die Sowjets nicht böse dargestellt wurden.⁶⁴ Auch in den Verfilmungen von Ian Flemmings James Bond-Romanen war ein eindeutiger Wandel zu verzeichnen: kämpfte Bond in den Romanen gegen abgrundtief böse Sowjets, so waren die Feinde in der Kinoversion nun mehr Größenwahnsinnige Superverbrecher ohne Bezug zum Kommunismus.⁶⁵ Auch die britische Jugendliteratur der 1960er Jahre hörte auf, die Sowjets als Feinde darzustellen.⁶⁶ Viele Spionageromane der 1960er und 1970er Jahre aber befassten sich mit einer echten Episode des Kalten Krieges, dem Überlaufen höchster britischer Geheimdienstmitarbeiter, darunter Kim Philby, in die UdSSR.⁶⁷ Genauso wie in den USA gab es auch britische Filme, welche die nukleare Bedrohung für die Menschheit thematisierten, so wurde der schon erwähnte amerikanische Film *DR STRANGELOVE* in Großbritannien gedreht.⁶⁸ Folgeschwer war die Produktion *THE WARGAME* (1966) von Peter Watkins, er wurde von der BBC, in deren Auftrag dieser Film entstand, verboten. Durch seine drastische Darstellung der Folgen eines nuklearen Angriffs auf eine britische Stadt untergrub dieses Dokumentarspiel nämlich den Standpunkt der britischen Regierung, die auf nukleare Abschreckung setzte. *THE WARGAME* wurde zum Streitpunkt zwischen der britischen Friedensbewegung und der britischen Regierung, die eine allgemeine Ausstrahlung erst in den 1980er Jahren zuließ.⁶⁹

2.3) Das japanische Kino der 1950er und 1960er Jahre

Seit der Kapitulation Japans am Ende des Zweiten Weltkriegs war das Land von amerikanischen Truppen besetzt. Obwohl die Besatzung Japans offiziell von den USA, der UdSSR, China und Australien (Englands Stellvertreter) verwaltet wurde, hatten die Vereinigten Staaten maßgeblichen Einfluss, bzw. entschieden Kinoangelegenheiten fast im Alleingang. Das japanische Kino sollte gemäß den Zielen des Besatzungsregimes unter General MacArthur benutzt werden, um in Japan eine demokratische, fortschrittliche und den Frieden liebende Gesellschaft zu begründen. Dazu wurden zwei Behörden gegründet, die das

⁶⁴ Shaw, *British Cinema and the Cold War* 123-124; Strada, Troper, *Friend or Foe*, 91.

⁶⁵ Strada, Troper, *Friend or Foe*, 116-117; Helbig, *Geschichte des britischen Films*, 166-171.

⁶⁶ Paris, *Red Menace*, 130.

⁶⁷ Ruth Barton, *When the Chickens Came home to Roost: British Thrillers of the 1970s*, in: Robert Shail (Hg.) *Seventies British Cinema* (Basingstoke 2008) 46-55, hier 47.

⁶⁸ Shaw, *Youngblood, Cinematic Cold War*, 155.

⁶⁹ Tony *Shaw*, *The BBC, the State and Cold War Culture*, 1351-1384.

japanische Kino bis zum Besatzungsende im Jahre 1952 regelten: Civil Information and Education Section (fortan CIE), Civil Censorship Detachment (fortan CCD).⁷⁰ So brachte die CIE noch im November 1945 eine Liste mit zwölf verbotenen Themen heraus, darunter befanden sich unter anderem militaristische und antidemokratische Tendenzen, Nationalismus, Chauvinismus und Gewaltverherrlichung. Obwohl das Thema „Atombombe“ selbst nicht offiziell verboten wurde, unterzogen die amerikanischen Besatzungsbehörden Filme und Anspielungen über die Auswirkungen von Kernwaffen einer strengen Zensur.⁷¹

Doch nicht nur demokratische Umerziehungsmaßnahmen bestimmten die amerikanische Besatzungspolitik, auch der beginnende Kalte Krieg. So wurden Streiks kommunistischer Gewerkschaften mit US-Hilfe beendet, im Falle der Toho-Filmstudios resultierte dies in der Entsendung von Truppen. Informationen darüber wurden systematisch unterdrückt.⁷² Ausländische Filme, die in Japan gezeigt werden sollten wurden teils verboten, teils geschnitten, falls manche Szenen als „links“ interpretiert werden konnten. Außerdem beschränkten die Amerikaner die Einfuhr sowjetischer Filme auf sechs Stück pro Jahr. Amerikanische antikommunistische Produktionen wurden aber ohne jegliche Hürden verbreitet, außerdem produzierte das japanische Studio Toho mehrere Filme, die gegen die Gewerkschaften oder die Sowjetunion gerichtet waren. Ähnlich wie in den Vereinigten Staaten wurde auch die japanische Kinoindustrie von Kommunisten und Sozialisten „gesäubert“, die von den großen Studios denunziert und entlassen wurden.⁷³

Die „Säuberungen“ führten dazu, dass sich viele der entlassenen linken Schauspieler und Filmemacher in kleineren, unabhängigen Produktionsfilmen engagierten. Viele japanische Künstler, darunter Filmemacher, Maler und Schriftsteller, engagierten sich in der Kommunistischen Partei Japans (fortan KPJ), die einen großen Teil der japanischen Friedens- und Antiatombewegung ausmachte.⁷⁴ Der kommunistische Künstler Kamei Fumio, der auch an Streiks beteiligt war, produzierte in der Mitte der 1950er Jahre sogar mehrere Dokumentarfilme über die Friedensbewegung und die Gefahren der Nuklearwaffen. Da er aber, gegen die Linie der KPJ, nicht nur die amerikanischen Atomwaffen verurteilte, sondern alle, darunter auch die sowjetischen, wurde er von der Partei stark kritisiert. Kamei wurde, wie die meisten kommunistischen Künstler, in den 1960er Jahren während des

⁷⁰ Hirano, Mr. Smith goes to Tokyo, 2-6, 34-41.

⁷¹ Ebd. 44-46, 59-66.

⁷² Ebd. 237-239.

⁷³ Ebd. 243-253.

⁷⁴ Hirano, Mr. Smith goes to Tokyo, 253-257; Sherif, Japan's Cold War, 137-142.

kommunistischen Schismas aus der KPJ ausgeschlossen, in dieser Zeit verlor die japanische Linke erheblich an Stärke.⁷⁵

Nach dem Ende der Besetzung wurde das nukleare Thema auch von mehreren Spiel- und Science-Fiction-Filmen aufgegriffen, allen voran der Produktion GODZILLA (1954), die die atomare Aufrüstung scharf angriff. Dieser Film begründete auch das Genre der japanischen Monsterfilme (kaijū-eiga). Behandelten diese Produktionen die Folgen von Atombomben(-versuchen), so zeigten sie im Gegensatz zu ähnlichen amerikanischen Filmen nur negative Seiten der „Bombe“. Einen Höhepunkt stellt der Film SEKAI DAISENSŌ (1961) dar, in dem die Amerikaner und Sowjets die Erde in einem Atomkrieg zerstören. Interessant ist, dass die in Amerika gezeigten Versionen von GODZILLA und SEKAI DAISENSŌ geschnitten und inhaltlich verändert wurden. Dabei fielen vor allem Kritik an Amerika, bzw. der (Nuklear-)Technik weg.⁷⁶

2.4) Das Sowjetkino der 1950er und 1960er Jahren

Das sowjetische Kino der Nachkriegszeit befand sich in einem katastrophalen Zustand. Durch die Verwüstungen des Zweiten Weltkriegs und Evakuierungen waren große Teile der sowjetischen Kinoinfrastruktur zerstört oder beschädigt worden. Doch nicht nur die technischen Grundlagen behinderten die Filmproduktion, immerhin hatte die Sowjetarmee deutsche Kinotechnik und Farbfilme erbeuten können, vor allem strikte politische Forderungen hielten den jährlichen Filmausstoß gering. In dieser als „malokartine“ („wenig Filme“) bezeichneten Zeit betrug der Tiefpunkt der Filmproduktion im Jahre 1951 neun Filme, im Jahre 1953 wurde mit 44 Produktionen der Höchststand erreicht. Viele der produzierten Filme fielen außerdem der Zensur zum Opfer. Zur Aufrechterhaltung eines Kinobetriebes zeigten sowjetische Kinos in der Nachkriegszeit unter anderem so genannte „Trophäenfilme“, erbeutete unpolitische Produktionen aus dem Dritten Reich. Ein Beispiel für einen solchen Film ist DIE FRAU MEINER TRÄUME (1944) mit Marika Rökk.⁷⁷

Mit Ždanovs „antikosmopolitischer“ (=antisemitischer) Kampagne wurde die politische Bevormundung im Kinowesen noch mehr verschärft, dabei wurden einerseits Regisseure mit jüdischen Wurzeln wie Eisenstein angegriffen, andererseits entstanden auch

⁷⁵ Sherif, Japan's Cold War, 121-124, 143-172.

⁷⁶ Gailbraith, Duncan, Japanese Cinema, 89-92; Shapiro, Atomic Bomb Cinema, 257-258; für eine (Hintergrund-)Analyse zu Godzilla siehe: Noriega, Godzilla and the Japanese Nightmare, 63-71.

⁷⁷ Kenez, Cinema and Soviet Society, 210-214.

antikosmopolitische Filme. Den „Kosmopoliten“ wurde dabei fehlende Volksverbundenheit und Unterwürfigkeit gegenüber dem Westen vorgeworfen. Ganz anders wurden in dieser Zeit die „Helden“ des wichtigen Genres des biographischen Films gezeigt: führende Wissenschaftler und Künstler, vor allem aber Stalin selbst, wurden als geniale Söhne des Volkes dargestellt, die sich gegen jeden Feind durchsetzen konnten.⁷⁸ Es entstanden in dieser Zeit auch mehrere Filme über den Ost-West-Konflikt, in denen die Sowjets die Wirklichkeit teilweise umdrehten. So wurde den Amerikanern in *VSTREČA NA ĚL'BE* (1953) vorgeworfen, sie würden die amerikanische Besatzungszone in Deutschland ausbeuten und sich an Frauen vergehen, während die Sowjets sich um den (kulturellen) Wiederaufbau ihrer Zone kümmern. Auch paktierten die Amerikaner in mehreren Filmen mit Nazis, wenn sie nicht gar als deren Nachfolger dargestellt wurden. Im Film *ZAGOVOR OBREČĚNNYCH* (1950) wurde den Amerikanern unterstellt, einen Umsturz in einem Land des Ostblocks hervorrufen zu wollen. Andere antiamerikanische Feindbilder beinhalteten den Vorwurf des Rassismus und der Menschenversuche.⁷⁹

Der Tod Stalins und die von Chruščëv eingeleiteten Liberalisierungen, die Tauwetterperiode („otpetel“), hatten auch für das sowjetische Kinowesen Folgen: die Lockerung politischer Zwänge und die Ausweitung künstlerischer Gestaltungsmöglichkeiten führten zu einem starken Anstieg der Kinoproduktion, außerdem änderten sich die (politischen) Inhalte. Zwar wurden auch in den späten 1950er Jahren einige antiamerikanische Krimi- und Abenteuerfilme produziert, gleichzeitig aber fand ein Austausch von Filmen zwischen der UdSSR und den USA statt.⁸⁰ Außerdem wurden amerikanische Soldaten im einzigen sowjetischen Kriegsfilm der Tauwetterperiode, *MIR VCHODJAŠČEMU* (1961), in dem Alliierte vorkamen, positiv dargestellt.⁸¹ In den 1960er Jahren hielt das Tauwetter auch nach der Machtübernahme Brežnevs im Jahre 1964 an, Filme über den Kalten Krieg blieben selten. Einer der Filme, *DEVJAT' DNEJ ODNOGO GODA* (1961) behandelt nicht die „Feinde“, sondern vielmehr die menschlichen Kosten der Nuklearrüstung.⁸² Auch in der sowjetischen Literatur vollzog sich ein Wandel: wurden in den 1950er Jahren noch einhellig die Amerikaner angefeindet, so zeichnete sich die sowjetische Literatur der 1960er durch interne Zwiste zwischen Reformern und Konservativen aus.⁸³ Ende der 1960er Jahre entstanden sowjetische

⁷⁸ Ebd. 220-224, 228-235, 239-242.

⁷⁹ Turovskaya, *Soviet films of the Cold War*, 131-141; Dobrenko, *Late Stalinist Cinema and the Cold War*, 931-944; Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 235-239.

⁸⁰ Shaw, *Youngblood, Cinematic Cold War*, 48-50.

⁸¹ Carola *Tischler*, *Kalter Krieg im Kino? Das Bild des Amerikaners in sowjetischen Spielfilmen*, in: Chiari, Rogg, Schmidt, *Krieg und Militär*, 223-236 hier: 226-232.

⁸² Shaw, *Youngblood, Cinematic Cold War*, 51-52, 128-142.

⁸³ Hübner, *Literaturpolitik*, 226-246.

Spionagefilme, die wieder eine Verbindung zwischen den Amerikanern und den Nazis herstellen. Während die meisten Filme dieses Genre im Zweiten Weltkrieg spielten, wurden in den Filmen zunächst die Komplizenschaft von (Ex-)Nazis und Amerikanern dargestellt, dann entwickelte sich das Feindbild zunehmend in Richtung Amerikaner, während die Figuren der Altnazis, die vor allem im westdeutschen Geheimdienst vorkamen, in den Hintergrund rückten.⁸⁴

2.5) Das Kino der DDR in den 1950er und 1960er Jahren

Genauso wie Japan, so stand auch Deutschland nach der Niederlage im Zweiten Weltkrieg unter alliierter Besatzung. Im Falle der späteren DDR war dies die Sowjetisch Besetzte Zone (fortan SBZ). Auch die Sowjetunion plante schon kurz nach Kriegsende den Einsatz des Kinos zu Umerziehungszwecken. Dazu wurde 1946 die Deutsche Film Aktiengesellschaft (fortan DEFA) gegründet, deren Führung aus sowjetischen und ostdeutschen Direktoren bestand. Die sowjetische Dominierung der DEFA endet erst nach der Gründung der DDR, als sie den Status eines „Volkseigenen Betriebs“ erhielt.⁸⁵ In der direkten Nachkriegszeit dominierten vor allem antifaschistische Themen die frühen DEFA-Produktionen, in denen die noch jungen Erinnerungen an die Nazizeit verarbeitet wurden. Dazu gehörten Filme wie DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946) und DIE AFFÄRE BLUM (1948). In dieser ersten Phase sollte bei den Menschen in der SBZ eine antifaschistisch-demokratische Gesinnung geschaffen werden.⁸⁶

Mit dem Beginn des Ost-West-Konflikts und der Gründung der DDR im Jahre 1949 änderte sich auch die Stoßrichtung der DEFA. Im Zuge der Stalinisierung der ostdeutschen Gesellschaft sollten Filme geschaffen werden, die den imperialistischen Westen, vor allem die Amerikaner und ihre Machenschaften entlarven sollten. Doch ebenso wie das sowjetische Kino, so litt auch das ostdeutsche Kino bis Stalins Tod an einem Mangel an politisch akzeptablen Drehbüchern, was zu einem Sinken der Filmproduktion führte. Die Feindbilder waren westliche Saboteure und Spione, im Film DAS VERURTEILTE DORF (1952) stemmen sich westdeutsche Bürger gegen die Errichtung eines amerikanischen Militärflugplatzes. Wichtige Propagandainstrumente waren auch zwei Farbfilme über den im KZ Buchenwald

⁸⁴ Kolesnikova, *Obraz vraga perioda cholidnoj vojny*, 162-167.

⁸⁵ Seán Allan, *DEFA: An Historical Overview*, in: Allan, Sandford, *DEFA*, 1-21, hier: 2-8.

⁸⁶ Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 34-38; Christiane Mückenberger, *Die zeitkritischen Filme der DEFA in ihren Anfangsjahren*, in: *Filmarchiv Austria, Der geteilte Himmel*, 13-23.

ermordeten Chef der Kommunistischen Partei Deutschlands, Ernst Thälmann: ERNST THÄLMANN - SOHN EINER KLASSE (1953), ERNST THÄLMANN - FÜHRER EINER KLASSE (1955).⁸⁷

Nach dem Tode Stalins, dem Volksaufstand in der DDR und dem Einsetzen des Tauwetters im Ostblock wurde der bis dahin starke Griff der DDR-Regierung in Bezug auf die Kultur und das Kinowesen teilweise gelockert. Die Konzeption der „friedlichen Koexistenz“ wurde auch übernommen und in mehreren Filmen umgesetzt.⁸⁸ So wurde das Genre der Indianerfilme begründet, in dem sich die „guten“ Indianer der US-Amerikaner erwehren müssen. Filme dieses Genre verbanden verschiedene ideologische Aspekte: Identifizierung mit den Unterdrückten und Anknüpfen an die antifaschistische Tradition durch den Widerstand gegen den Genozid an den Indianern.⁸⁹ Ebenfalls vom Geist der friedlichen Koexistenz beseelt war der erste ostdeutsche Science-Fiction Film DER SCHWEIGENDE STERN (1960), der vor der nuklearen Vernichtung unserer Zivilisation warnt.⁹⁰ Es entstanden neben mehreren antifaschistischen Produktionen und Filmen, die für den Mauerbau, bzw. die Nationale Volksarmee (fortan NVA) eintraten, auch ein antiwestlicher Agentenfilm, FOR EYES ONLY (1963).⁹¹ Auch das ostdeutsche Fernsehen engagierte sich im Ost-West-Konflikt mit antiwestlichen Produktionen.⁹²

Liberale, bzw. kritische Tendenzen, die es im DDR-Kino auch noch nach der Errichtung der Berliner Mauer, des „Antifaschistischen Schutzwalls“, gab, wurden im so genannten „Kahlschlagsplenum“ 1965 erstickt. Dieses 11. Plenum der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (fortan SED) hatte das Verbot von 12 kritischen DEFA-Produktionen zur Folge, viele der daran beteiligten Künstler waren gezwungen, ihre Karriere zu beenden.⁹³

⁸⁷ Schittly, Zwischen Regie und Regime, 50-69; Zu ostdeutschen Propagandafilmen der 1950er und 1960er Jahre siehe: Sylvia *Dietl*, Vorwärts und nicht vergessen ... Die Propagandafilme der DEFA, in: Filmarchiv Austria, Der geteilte Himmel, 133-148.

⁸⁸ Schittly, Zwischen Regie und Regime, 78-87, 102-103.

⁸⁹ Gemunden, Between Karl May and Karl Marx, 402-404.

⁹⁰ Für eine ausführliche Analyse siehe: Stefan *Soldovieri*, Socialists in outer space. East German film's Venusian adventure, in: Film History 10 (1998) 382-398.

⁹¹ Schittly, Zwischen Regie und Regime, 120-123.

⁹² Hoff, Mühl-Benninghaus, Depictions of America in GDR Television Films and Plays, 403-410.

⁹³ Schittly, Zwischen Regie und Regime, 127-151; Erika *Richter*, die Verbotsfilme der DEFA, in: Filmarchiv Austria, Der geteilte Himmel, 49-62.

2.6) Zusammenfassung

Mit dem Ausbrechen des Kalten Krieges in den späten 1940er Jahren brachen die USA endgültig mit ihrem früheren Bündnispartner, der Sowjetunion, was sich eindeutig im amerikanischen Kino widerspiegelte. Dieses geriet im Rahmen der antikommunistischen Paranoia des Nachkriegsamerikas ins Visier der Anhörungen des HUAC, welches Hollywood der kommunistischen Propaganda bezichtigte. „Verdächtige“ SchauspielerInnen und Filmschaffende, die kommunistische Kollegen nicht denunzieren wollten, erhielten Berufsverbot, außerdem ließ sich Hollywood ebenso wie im Zweiten Weltkrieg von den amerikanischen Behörden zu Propagandazwecken einspannen. Um sich von Vorwürfen kommunistischer Sympathien rein zu waschen, stellte Hollywood die Sowjets und ihre Bruderstaaten in den dunkelsten Farben dar: als kranke Machtmenschen, Sadisten, und gewissenlose Verschwörer, die genauso fremd wie Außerirdische waren. Dies änderte sich erst in den 1960er Jahren, als vor allem die Kubakrise die nukleare Vernichtung ungemein bedrohlicher erscheinen ließ, als den Sowjetkommunismus. Ähnlich verhielt es sich mit dem britischen Kino, wo in den 1950er Jahren ebenfalls eine kommunistische Unterwanderung und das Leben in stalinistischen Verhältnissen dargestellt wurden. Doch in Großbritannien gab es keine vergleichsweise Paranoia, oder das Phänomen des McCarthyismus. Daher entstanden weniger antikommunistische Produktionen als in den USA, außerdem konnten hier manche Opfer der undemokratischen HUAC-Anhörungen eine Anstellung finden. Auch im britischen Kino der 1960er Jahre traten die Sowjets in den Hintergrund, bzw. wurden, wie auch in den Bondfilmen, ausgeblendet. Neues Feindbild war auch hier die nukleare Bedrohung, die das Ende der menschlichen Zivilisation bringen könnte. Vergleichbar mit dem amerikanischen und dem britischen Kino waren auch die Tendenzen in Japan. Während der Besatzungszeit folgte das japanische Kino der US-Diktion, die sich nicht nur auf eine demokratische Umerziehung beschränkte: auch hier entstanden antikommunistische Produktionen, auch hier wurde die Kinoindustrie von Kommunisten und Sozialisten „gesäubert“. Doch nach dem Ende der Besatzungszeit wurden auch vormals tabuisierte Themen im japanischen Kino behandelt, vor allem die Atomrüstung, die analog zum amerikanischen und britischen Kino der 1960er Jahre auf Schärfste angegriffen wurde. Die Angst vor Atomwaffen(-versuchen) wurde ähnlich den USA und Großbritannien vorrangig in Science-Fiction-Produktionen ausgedrückt.

Auch das sowjetische Kino der 1950er Jahre beschäftigte sich mit dem beginnenden Kalten Krieg und stellte seinerseits den Westen als eine Bedrohung dar, die nicht vor Grausamkeiten und Verschwörungen zurückschreckt. Auch hier tat sich der „Feind“ vor allem durch Spionage, Unterwanderung und Kollaboration mit Nazis hervor. Doch der starke politische Druck auf das sowjetische Kino führte zu einem geringen Ausstoß an Propagandafilmen. Diese traten nach dem Tode Stalins in den Hintergrund. In der anschließenden Tauwetterperiode, die sich bis in die 1960er Jahre hineinzog, gab es sogar positive Darstellungen von Amerikanern. Ähnlich wie die USA in Japan agierten, so suchten die Sowjets auch in der SBZ, der späteren DDR, das Kino als Mittel der „antifaschistischen Erziehung“ einzusetzen. Nach der Ausrufung der DDR und dem Beginn des Ost-West-Konflikts produzierte auch das ostdeutsche Kino antiwestliche Filme, deren Zahl aber auch hier durch den starken politischen Druck gering blieb. Zwar hielt auch in der DDR nach Stalins Tod das „Tauwetter“ Einzug, trotzdem wurden auch in den 1960er Jahren antiwestliche Produktionen hergestellt. Außerdem beendete die ostdeutsche Führung Mitte der 1960er Jahre die zarten Reformbestrebungen im DDR-Kino.

3) Die 1970er Jahre

3.1) Das amerikanische Kino in den 1970er Jahren

In den von internationaler Entspannung geprägten 1970er Jahren war die amerikanische Gesellschaft nicht so sehr vom Ost-West-Konflikt geprägt, sondern von inneren Spannungen, die ihren Ursprung in verschiedenen Krisen und Skandalen hatten. Die wichtigsten davon waren der Vietnamkrieg und Nixons Watergate-Affäre. Das Verhältnis zu den Sowjets war bis zum Ende des Jahrzehnts besser denn je, unter anderem durch Abrüstungsverträge, danach jedoch wich die Entspannung um die Wende der 1970er/1980er Jahre durch sowjetische Rüstungsanstrengungen und außenpolitische Erfolge in Afrika sowie das groß angelegte Engagement in Afghanistan.⁹⁴ Bis zu diesem „Zweiten Kalten Krieg“ jedoch wurden die Sowjets im amerikanischen Kino größtenteils ignoriert, nur ein Film, *NIGHT FLIGHT FROM MOSCOW* (1973), stellte die Sowjets als „Unholde“ dar. In mehreren Filmen kooperierten Sowjets und Amerikaner, beispielsweise in *TELEFON* (1977), teilweise handeln sie gemeinsam gegen die „bösen“ Chinesen.⁹⁵ In Spionagefilmen dieses Jahrzehnts werden die Machenschaften von CIA und KGB gleichgesetzt, zwischen denen anscheinend kein Unterschied herrschte. Überhaupt geriet der amerikanische Geheimdienst in Filmen wie *THREE DAYS OF THE CONDOR* (1975) als Bedrohung für die Demokratie in Kritik. Auch Vietnamkriegsveteranen wurden als gefährliche Produkte einer korrupten Gesellschaft dargestellt.⁹⁶ Die Ursache für die teils offenen Angriffe gegen amerikanische Institutionen des Kalten Krieges lag unter anderem in einem institutionellen Wechsel innerhalb Hollywoods, wo sich eine junge, „linke“ Filmemachergeneration nicht mehr an die alten Konventionen und Verbindungen zwischen Film und Politik hielt, sondern rebellierte und Missstände aufzeigte. Auch das Ende des amerikanischen Studiosystems sowie die Konformität der Filmemacher mit den neuen Trends in der öffentlichen Meinung spielten eine Rolle.⁹⁷

⁹⁴ Zur „Entspannung“ siehe: Robert *Schultzinger*, *Détente in the Nixon-Ford Years, 1969-1976*, in: Melvin Leffler, Odd Westad (Hg.) *The Cambridge History of the Cold War*, Bd. 2 *Crisis and Détente* (Cambridge 2010) 373-394; Olaf *Njølstad*, *The Collapse of Superpower Détente, 1975-1980*, in: Melvin Leffler, Odd Westad (Hg.) *The Cambridge History of the Cold War*, Bd. 3 *Endings* (Cambridge 2010) 135-155.

⁹⁵ Ebd. 133-143.

⁹⁶ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 250-258; Strada, Troper, *Friend or Foe*, 133, 143-144.

⁹⁷ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 236-238.

3.2) Das britische Kino der 1970er Jahre

Ähnlich der US-Gesellschaft wurde auch die britische Gesellschaft in den 1970er Jahren verstärkt von inneren Zerwürfnissen und Arbeitskämpfen geplagt, außerdem bedrohte der Terrorismus in Form der IRA die Sicherheit des Vereinigten Königreiches.⁹⁸ Das Land befand sich auch, unter anderem durch die Ölkrise, in einer Wirtschaftskrise, die das britische Kino genauso schwächte wie der in den späten 1960er Jahren beginnende Wegfall großzügiger amerikanischer Unterstützung. Der Niedergang des britischen Kinos, der auch durch den rasanten Aufstieg des Fernsehens begründet war und zu Beginn der 1980er Jahre seinen Tiefpunkt fand, konnte weder durch staatliche Hilfe unterschiedlichster Form, noch durch eine Initiative des British Film Institute in Richtung preiswerter Produktionen abgeschwächt werden.⁹⁹

In ihrem Aufsatz über britische Thriller der 1970er Jahre stellt Ruth Barton fest, dass viele Filme dieses Genre im Zweiten Weltkrieg spielten, wo im Gegensatz zur Gegenwart die Unterscheidung zwischen gut und böse noch klar war. Außerdem wurde in zwei dieser Filme auf die IRA, bzw. die Kollaboration von Iren mit Nazi-Deutschland angespielt. Daneben gab es auch britisch-europäische Koproduktionen, in denen zumeist nicht näher definierte Terroristen die „Bösen“ waren. Einzig im Spionagefilm *THE HUMAN FACTOR* (1979) wird der Ost-West-Konflikt angesprochen, dabei kommt, wie in ähnlichen US-Produktionen, der „eigene“ Geheimdienst denkbar schlecht weg.¹⁰⁰ Auch in Bondfilmen dieses Jahrzehnt wird der Kalte Krieg bis auf den Film *THE SPY WHO LOVED ME* (1977) ignoriert, in dem Bond mit einer sowjetischen Agentin kooperiert.¹⁰¹

3.3) Das Kino in Japan und die 1970er Jahre

Genau wie in den USA oder in Großbritannien, so war auch das japanische Spielfilmkino der 1970er Jahre in einer Krise. Der einzige Zweig, der in dieser Zeit florierte

⁹⁸ Franz-Josef *Brüggemeier*, *Geschichte Großbritanniens im 20. Jahrhundert* (München 2010) 263-266, 274-279.

⁹⁹ Barton, *When the Chickens Came home to Roost*, 46-47; Justin *Smith*, *Glam, Spam and Uncle Sam: Funding Diversity in 1970s British Film Production*, in: Robert Shail (Hg.) *Seventies British Cinema* (Basingstoke 2008) 67-81; Christophe *Dupin*, *The BFI and British Independent Cinema in the 1970s*, in: Robert Shail (Hg.) *Seventies British Cinema* (Basingstoke 2008) 159-174.

¹⁰⁰ Barton, *When the Chickens*, 48-54.

¹⁰¹ Robert *Shail*, *‘More, Much More ... Roger Moore: A New Bond for a New Decade*, in: Robert Shail (Hg.) *Seventies British Cinema* (Basingstoke 2008) 150-158; *Strada*, *Troper*, *Friend of Foe*, 125, 134-136.

und sogar expandierte, war der Bereich des Animationsfilms. So wurden in den 1970er Jahren Animationsfilme, bzw. -serien sowohl im Kino, als auch im Fernsehen gezeigt und erfreuten sich größter Popularität.¹⁰² Obwohl es in diesem Jahrzehnt, wie auch in den 1960er Jahren, pazifistische Produktionen gab, so traten diese im Vergleich zu gewalttätigen, ja kriegerischen Formaten in den Hintergrund, eine Tendenz, die sich bis in die 1980er Jahre noch steigern sollte. Die größte Popularität genoss dabei die Science-Fiction-Serie UCHUU SENKAN YAMATO (1974), von der auch mehrere Filme entstanden. In einer Umkehrung der Geschichte wird die von (faschistischen) Außerirdischen mit Atomwaffen bedrohte Menschheit durch eine Expedition des als Raumschiff umgebauten Schlachtschiffs „Yamato“ gerettet. Nicht nur, dass der Name dieses Schlachtschiffs, des Stolzes der kaiserlichen japanischen Marine, eine ideologisch belastete Bezeichnung für das „reine Japan“ ist, so strotzt die Serie auch vor militaristischen Werten.¹⁰³ Im Gegensatz zu dieser Produktion wandten sich Regisseur und Drehbuchautor von UCHUU SENKAN YAMATO in den 1980er Jahren der atomaren Frage im Ost-West-Konflikt im Film FUTURE WAR 198XNEN (1982) zu, worauf im entsprechenden Kapitel noch einzugehen ist. Die Ignorierung des Ost-West-Konflikts ist auch in den Godzilla-Filmen der 1970er Jahre zu sehen, die schon seit 1965 auf Kinder als Publikum zugeschnitten waren und keinerlei Aussagen zur Bedrohung durch Nuklearwaffen enthielten.¹⁰⁴

3.4) Das sowjetische Kino in den 1970er Jahren

Wie im US-amerikanischen Kino der 1970er Jahre, so wurde der Kalte Krieg auch im damaligen Sowjetkino kaum gezeigt. Laut Golovskoj waren die wichtigsten thematischen Stoßrichtungen Produktionsfilme, Jugendfilme und Familienfilme. Versuche, politische Filme a la Kostas Gavras herzustellen, scheiterten an politischen Vorgaben, die auf inhaltlicher und künstlerischer Ebene höchst hinderlich waren. Der politische Druck auf das Sowjetkino insgesamt wurde im Laufe dieses Jahrzehnts immer stärker, ebenso wurden stark fallende Zuschauerzahlen festgestellt.¹⁰⁵ Einer der Gründe mag auch gewesen sein, dass schon seit den

¹⁰² Galbraith, Duncan, *Japanese Cinema*, 141-144, 157.

¹⁰³ Ben *Crawford*, Emperor Tomato-Ketchup: Cartoon-Properties From Japan, in: Mick *Broderick* (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film* (London 1996) 75-90, hier 80-83; Galbraith, Duncan, *Japanese Cinema*, 144; für eine vielschichtige Analyse von YAMATO siehe: Hiromi *Mizuno*, When Pacifist Japan Fights: Historicizing Desires in Anime, in: *Mechademia 2* (2007), 104-123, hier: 105-112.

¹⁰⁴ Noriega, *Godzilla and the Japanese Nightmare*, 71-72.

¹⁰⁵ Valerij *Golovskoj*, *Meždu otpepel'ju i glasnost'ju*. Kinematograf 70-ch (Moskva 2004)74-76.

1960er Jahren ein reges Zuschauerinteresse an Hollywoodfilmen herrschte und dieser „Filmhunger“ nicht gestillt werden konnte, weder durch den Import (zweitklassiger) Hollywoodproduktionen, noch durch Koproduktionen mit westlichen Firmen.¹⁰⁶ In dieser Zeit wurden auch wichtige Reformen getätigt, die das Sowjetkino auf kommerzielle Prinzipien umstellten.¹⁰⁷

Durch die „Faszination“ der Sowjetbevölkerung für den Westen, fürchtete die Staatsführung unter Brežnev zu Recht ein Schwinden des „Sowjetpatriotismus“ und versuchte dem durch einen immer größer werdenden Kult des „Großen Vaterländischen Krieges“ entgegenzuwirken. Verblüffend ist, dass in den 1970er Jahren sogar Filme entstanden, in denen die Amerikaner positiv dargestellt wurden. In den wenigen antiamerikanischen Filmen dieser Zeit wurden auch „progressive“ Amerikaner dargestellt.¹⁰⁸

3.5) Das DDR-Kino der 1970er Jahre

Mit der Machtübernahme Erich Honeckers im Jahre 1971 und dem VII. Parteitag der SED wurden der Kultur mehr Freiheiten im gegebenen Rahmen zugestanden: vormals zensierte Werke wurden freigegeben. Innerhalb der DEFA erörterten die Funktionäre in Anlehnung an das Sowjetkino Maßnahmen, die Produktion schneller und effizienter zu gestalten. Angesichts sinkender Zuschauerzahlen sollte das Publikum besser angesprochen werden.¹⁰⁹ Doch schon 1973 forderte Erich Honecker von den Kulturschaffenden einen verstärkten Kampf gegen den Imperialismus, unbequeme Autoren wurden wieder Ziel verstärkter Angriffe. Die Repressionen gipfelten drei Jahre später in der Ausbürgerung des kritischen Liedermachers Rolf Biermann, die von zahlreichen Künstlern kritisiert wurde. Partei und Staatssicherheit antworteten mit weiteren Repressionen. Neben einem personellen Umbau des Filmwesens führte dies zur Emigration vieler Schauspieler, darunter auch Armin Müller Stahl, und schadete der DEFA enorm.¹¹⁰

Trotz der guten Ost-West -Beziehungen wurden auch im DDR-Kino der 1970er Jahre die internationale Situation behandelt, so entstanden u.a. mehrere Indiander- und Science-

¹⁰⁶ Shaw, Youngblood, Cinematic Cold War, 52-54.

¹⁰⁷ Oksana *Bulgakova*, Der neue Konservatismus, in: Christine Engel (Hg.), Geschichte des sowjetischen und russischen Films (Stuttgart/Weimar 1999) 182-255, hier 187-189.

¹⁰⁸ Shaw, Youngblood, Cinematic Cold War, 54-56. Trotzdem gab es keine von der Parteilinie abweichenden Filme oder gar subversive Kinoproduktionen im Stile der Samizdat-Literatur, siehe Golovskoj, *Meždu ottepel'ju i glasnost'ju*, 76.

¹⁰⁹ Schittly, Zwischen Regie und Regime, 164-174, 177-181.

¹¹⁰ Ebd. 174-176, 197-212.

Fiction-Filme, die für „friedliche Koexistenz“ eintraten.¹¹¹ Außerdem kamen in diesem Jahrzehnt mehrere DDR-Militärfilme in die Kinos. Einer von ihnen, ANFLUG ALPHA 1 (1971), beschwor die Bereitschaft und Waffenbrüderschaft der Warschauer Pakt-Armeen, vor allem der NVA, gegen die imperialistische Bedrohung, auch fand der Vietnamkrieg darin Erwähnung.¹¹² Im TV-Zweiteiler VISA FÜR OCANTROS (1974) kämpfen ein DDR-Monteur, eine polnische Journalistin und ein sowjetischer Kinderarzt in einem jungen afrikanischen Nationalstaat aufseiten fortschrittlicher Kräfte erfolgreich gegen einen Militärputsch, der vom CIA und ausländischen Großkonzernen zwecks Sicherung reicher Uranvorkommen inszeniert wurde.¹¹³ In der Serie „ZUR SEE“ (1977) werden die Außenbeziehungen der DDR behandelt.¹¹⁴ Außerdem gab es die äußerst erfolgreiche Spionageserie DAS UNSICHTBARE VISIER. Diese wird im folgenden Unterkapitel analysiert, da sie einerseits bei der DDR-Bevölkerung als „James Bond des Ostens“ sehr beliebt war und weite Teile der 1970er Jahre abdeckte, andererseits war das Ministerium für Staatssicherheit (fortan MfS) an der Entstehung beteiligt.

3.5.a) Die Fernsehserie DAS UNSICHTBARE VISIER (DDR 1973-1979)¹¹⁵

Die Spionageserie lief im ostdeutschen Fernsehen, insgesamt wurden im Spielfilmstudio der DEFA 16 Teile hergestellt, von denen jeweils zwei oder drei einen Handlungsbogen bilden. Außerdem unterscheiden sich die ersten neun Teile von den restlichen sieben durch die personelle Zusammensetzung und den Handlungszeitraum. Bis

¹¹¹ Norbert Wehrstedt, Das Genre-Kino der DEFA, in: Filmarchiv Austria (Hg.), Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Ein Gemeinschaftsprojekt von Filmarchiv Austria Wien, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin und DEFA-Stiftung Berlin, Bd. 2, Essays zu Geschichte der DEFA und Filmographien von 61 DEFA-RegisseurInnen (Wien 2001) 91-105, hier 100-102.

¹¹² Wiechmann, „Top Gun“ in der DDR, 543-567.

¹¹³ VISA FÜR OCANTROS (DDR 1974) Regie: Kurt Jung-Alsen; Drehbuch: Wolfgang Heldt; Kamera: Helmut Bergmann; Musik: Helmut Nier; Produktion: DEFA-Studio Spielfilme; Darsteller: Alfred Müller, Gojko Mitic, Barbara Brylska, Angel Stojanow, Wolfgang Dehler, John Rees, Marita Böhme, Alfred Struwe, Hanjo Hasse, Edwin Marian.

¹¹⁴ Zur Serie ZUR SEE und seinem Nachfolger in den 1980er TREFFPUNKT FLUGHAFEN (1986) siehe: Katja Kochanowski, Sascha Trülitersch, Der Kalte Krieg hautnah: Die propagandistische Einflussnahme auf DDR-Unterhaltungsserien am Beispiel von *Treffpunkt Flughafen*, in: Claudia Böttcher (Hg.) Heimat und Fremde. Selbst-, Fremd- und Leitbilder in Film und Fernsehen (=Medien Rausch 1, München 2009) 111-130.

¹¹⁵ DAS UNSICHTBARE VISIER (DDR 1973-1979) Regie: Peter Hagen; Drehbuch: Otto Bonhoff, Herbert Schauer, Peter Hagen; Kamera: Peter Brandt, Jürgen Sasse, Wolfgang Pietsch; Musik: Walter Kubiczek; Produktion: DEFA, Deutscher Fernsehfunk; Darsteller: Armin Mueller-Stahl, Jessy Rameik, Alfred Struwe, Wilfried Ortman, Helmut Schnellhardt, Siegfried Loyda, Peter Groeger, Helga Göring, Giso Weißbach, Günter Grabbert.

Quelle: DVDs „Das unsichtbare Visier. Folge 01-08“, Studio Hamburg „Straßenfeger 12“ (2009; deutsche Fassung, 609 Minuten) und „Das unsichtbare Visier. Folge 09-16“, Studio Hamburg „Straßenfeger 26“ (2010; deutsche Fassung, 633 Minuten).

zum neunten Teil ist die Hauptfigur der ostdeutsche „Kundschafter“ Werner Bredebusch (Armin Müller-Stahl), der die Identität eines gefallenen Kriegsverbrechers annimmt und in der Nachkriegszeit bis zu seiner Enttarnung im Jahre 1961 westliche Komplote aufdeckt. Ab der zehnten Folge, die im Jahr 1977 ausgestrahlt wurde und im Jahre 1964 spielt, wurde Armin Müller-Stahl wegen seiner abweichenden politischen Gesinnung aus der Serie ausgeschlossen, ein Schicksal, das auch einen seiner Nachfolger, Gunther Schoß, ereilte. Er hatte sich nämlich über den Inhalt des Handlungsbogens KING KONG-GRIPPE beschwert, der zwar auf Tatsachen beruht, die aber absichtlich übertrieben und verzerrt wurden.¹¹⁶ Das MfS war an der Produktion der Serie beteiligt und bot seine „Hilfe“ bei Sachfragen an.¹¹⁷

In den ersten drei Folgen aus dem Jahr 1973 (DER RÖMISCHE WEG, DAS NEST IM URWALD, DAS WASSERSCHLOSS) kehrt Bredebusch unter dem Namen „Achim Detjen“ aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft in die BRD zurück und wird über den Vatikan in die Militärdiktatur Paraguay gebracht. Dort bilden „alte Kameraden“ das Rückgrat der Luftwaffe und warten auf die Rückkehr nach Westdeutschland. Den Kriegsverbrechern ist aber ein französischer Journalist auf der Spur, mit dem Detjen kooperieren will, er wird jedoch ermordet. Am Ende dieses ersten Handlungsbogens kehren Detjen und die „Kameraden“ in die BRD zurück und arbeiten in der Luftwaffe, bzw. im Verteidigungsministerium, wo sie an einer Konferenz in einem „Wasserschloss“ teilnehmen, an dem die Wiederaufrüstung Westdeutschlands und Angriffspläne der NATO besprochen werden. Diese Unterlagen kann Detjen durch weitere Helfer des MfS in die DDR bringen, welche die aggressiven Absichten des Westens veröffentlicht.

Schon im ersten Handlungsbogen sind Grundkonstellationen ablesbar, die sich bis zum Ende der Serie durchziehen: der Held (bzw. die Helden in den Folgen ab 1977) bekleidet ein hohes Amt in der BRD, in welcher unterschiedliche Stellen wie der Bundesnachrichtendienst, die Bundeswehr, der CIA sowie in- und ausländische Rüstungskonzerne gleichzeitig gegen den Kommunismus zusammenarbeiten und in Konkurrenz zueinander stehen. Neben der Bundesrepublik sind noch folgende westliche Länder Handlungsort: Portugal, Dänemark, Südafrika, Italien. In allen Folgen handeln ehemalige NS-Kriegsverbrecher.

Im dritten und vierten Teil aus dem Jahr 1975 (EIN MERKWÜRDIGER ANSCHLAG, DAS GEHEIMNIS DER MASKEN) fordert der Streit eines westdeutschen und eines amerikanischen Rüstungskonzerns um Waffenlieferungen an Portugal mehrere Menschenleben und bringt mit

¹¹⁶ Interview mit Gunther Schoss, als Bonus in: DVD „Das unsichtbare Visier Folge 09-16“.

¹¹⁷ Zu den Produktionshintergründen siehe JAMES BOND MADE IN GDR, als Bonus in: DVD „Das unsichtbare Visier Folge 01-08“.

der Ermordung eines westdeutschen Regierungsbeamten NATO-Geheimpläne in Gefahr. Detjen kann die Situation in Kooperation mit der CIA aufklären und Kopien der Pläne nach Ostberlin schicken. Ebenfalls im Jahr 1975 entstanden die Folgen RÄTSEL DES FJORDS und DEPOT IM SKAGERRAK, in denen westdeutsche Stellen und der CIA eine Taucherkapsel aus Kriegszeiten vor Dänemark bergen. Sie enthält neben wichtigen kartographischen Angaben auch einen Giftgaskanister und wird zwischenzeitlich von einem amerikanischen Rüstungskonzern für kommerzielle Zwecke in Beschlag genommen. Doch Detjen kann den Inhalt der Kapsel bergen sowie das Giftgas unschädlich machen. In den letzten Teilen mit Armin Müller-Stahl (MÖRDER MACHEN KEINE PAUSE und SIEBEN AUGEN HAT DER PFAU) gerät Detjen zwischen die Fronten eines mörderischen Streits zwischen SS-Angehörigen innerhalb der Bundeswehr, die mit Unterstützung der CIA im Jahre 1961 nach einer Grenzprovokation über die DDR herfallen wollen. Doch auch bei seiner letzten Mission kann Detjen die westdeutschen Machenschaften enttarnen, die DDR schützt sich vor der westlichen Aggression mit Sicherheitsmaßnahmen (Mauerbau!).

Während in den ersten neun Folgen die Hauptfigur „Detjen“ von ein bis zwei Nebenfiguren Unterstützung erhält, so weicht ab der zehnten Folge der „Einzelkämpfer“ einem Kollektiv unter der Leitung des Juristen Dr. Clemens (Horst Schulze). Außerdem kommen, viel mehr als in den vorhergehenden Teilen, „progressive“ westliche Bürger zur Geltung, die mit dem Unrecht in ihrer Heimat nicht einverstanden sind. So unterstützt der Westdeutsche Jürgen Macholz (Jürgen Reuter) die „Kundschafter“ im Handlungsbogen DER AFRIKAANSE BROEDERBOND (Teile 1-3 aus 1977), in dem die Kooperation der BRD und der Republik Südafrika auf dem Gebiet von chemischen und atomaren Waffen entlarvt wird. Macholz arbeitet nämlich in einem Geheimlabor in Südafrika und erleidet dort letale Vergiftungen. Er kehrt verbotenerweise in die BRD zurück, wo er durch Zufall an die „Kundschafter“ gerät, von ihnen Hilfe bekommt und dafür Informationen weitergibt, bevor er stirbt. In den nächsten zwei Teilen (KING KONG-GRIPPE TEIL 1-2 aus 1978) führt der CIA „Feldversuche“ mit Psychodrogen an bundesdeutschen Bürgern durch und löst damit irrtümlich die Explosion eines westdeutschen C-Waffendepots aus. Dem ostdeutschen Kollektiv gelingt es, Teile der Versuche zu sabotieren und ein Gegenmittel sicherzustellen. In den letzten zwei Teilen der Serie (INSEL DES TODES TEIL 1-2 aus 1979) kooperiert der CIA mit südeuropäischen Faschisten, um in Italien, Griechenland und der Türkei Staatsstriche zu provozieren: von Nazis unterwanderte „kommunistische“ Terroristen sollen durch Anschläge Unruhen auslösen, in denen rechtsradikale Parteien den „unfähigen“ Parlamentarismus durch eine Nazidiktatur ersetzen. Mit der Zeit sollten auch die anderen NATO-Staaten folgen. Bei

einem dieser Anschläge verliert der Franzose Laffitte (Karol Strasburger) seine Frau und einen Sohn und setzt alles daran, seine Lieben zu rächen. Er infiltriert eine der rechtsradikalen Organisationen und verübt mehrere Anschläge auf die Terroristen. Dabei kommt er mit einer Agentin des ostdeutschen Kollektivs, Winnie Winkelmann (Jessie Rameik), in Kontakt, sie hatte schon Detjen in den ersten Teilen der Serie unterstützt. Zwar können sie die gesamte Verschwörung, an der auch die italienische Mafia und Israel beteiligt sind, nicht aufdecken, doch die Aktionen der Faschisten werden empfindlich gestört, ebenso gewinnt die DDR mit Laffitte einen wertvollen „Kundschafter für den Frieden“.

Im gleichen Jahr wie die ersten drei Teile von DAS UNSICHTBARE VISIER entstand der inhaltlich ähnliche sowjetische Zweiteiler BOJ POSLE POBEDY (1973), in dem ein Sowjetagent die „Organisation Gehlen“ infiltriert. Diese dient als Sammelbecken für ehemalige Kriegsverbrecher, die unter dem Schutz hochrangiger alliierter Offiziere die SBZ sabotieren sollen.¹¹⁸ Außerdem ähnelt die Feindkonstellation der ostdeutschen Spionagesendung den Feindbildern sowjetischer Spionagefilme aus den späten 1960er Jahren. Inhaltliche Anleihen nimmt DAS UNSICHTBARE VISIER auch beim schon erwähnten Spionagefilm YOUR EYES ONLY (1961). Die Verbindung von Nazikriegsverbrechern und Westalliierten wird sich auch, worauf später einzugehen ist, in ostdeutschen Fernsehserien der 1980er wiederholen.

3.6) Zusammenfassung

Die behandelten Kinos der 1970er Jahre zeichneten sich, bedingt durch die internationale Entspannung, durch fehlendes Interesse am Ost-West-Konflikt aus. In amerikanischen Filmen rückten die Sowjets als Feindbilder in den Hintergrund, bzw. kooperieren sie mit den Amerikanern gegen die Rotchinesen. Außerdem wurden zunehmend führende US-Stellen wie der CIA als Feinde dargestellt. Auch das britische Kino ignorierte den Ost-West-Konflikt fast völlig und zeichnete den britischen Geheimdienst genauso dunkel wie den sowjetischen. Im japanischen Kino der 1970er Jahre wurde der Ost-West-Konflikt gar nicht behandelt, auch die Atomfrage wurde nur in Ausnahmefällen wie der Zeichentrickserie UCHUU SENKAN YAMATO berührt. Vielmehr zeichneten sich die immer populärer werdenden Animationsfilme durch stetig ansteigende Gewalt aus.

¹¹⁸ BOJ POSLE POBEDY (SU 1973) Regie: Villen Azarov; Drehbuch: Vasilij Ardamatskij, Villen Azarov, Michail Blejman; Kamera: Mark Djatlov; Musik: Aleksandr Fljarkovskij; Produktion: Mosfil'm, TO Tovarišč; Darsteller: Michail Volkov, Georgij Žžėnov, Evgenij Kuznecov, Aleksej Ėjboženko, Grigorij Gaj, Ljudmila Maksakova, Vladimir Gusev, Matti Klooren, Nikolaj Prokopovič, Ljudmila Šapošnikova.

Das sowjetische Kino folgte den Grundlinien des amerikanischen, jedoch entstanden im Gegensatz zu manchen Hollywoodproduktionen keine Sowjetfilme, in denen der eigene Geheimdienst schlecht dargestellt wird. Die Kino- und Fernsehproduktionen der DDR unterschieden sich von ihren westlichen und sowjetischen Gegenstücken durch eine verstärkte Behandlung des Ost-West-Konfliktes. Sowohl das Konzept der friedlichen Koexistenz, als auch die Vision der westlichen („imperialistischen“) Aggression bildete den Kern zahlreicher Filme und Serien. Die Spionageserie DAS UNSICHTBARE VISIER folgte diesem Trend und stellte die Bundesrepublik, bzw. die CIA sowie ihre inner- wie außereuropäischen Verbündeten in ein denkbar schlechtes Licht. Im Laufe der 1970er Jahre wurden die Serieninhalte immer verworrener und die dargestellten Komplote der westlichen Geheimdienste immer hinterlistiger. Obwohl die Inhalte der Serie in der Vergangenheit spielen, so fehlt es nicht an aktuellen Bezügen wie dem Thema Terrorismus, das die Sicherheit im Westen der 1970er Jahre in der Tat gefährdete. Dieses Thema wurde in einer der offiziösen DDR-Diktion genehmen Art dargestellt. Die Darstellung westlicher Geheimdienste ähnelt manchen zeitgenössischen amerikanischen Filmen, ihre Agenten sind skrupellose und verbrecherische Intriganten, während die „Kundschafter“ des MfS zusammen mit „progressiven Elementen“ des Westens für Frieden und Gerechtigkeit kämpfen.

4) Die 1980er Jahre

4.1) Das US-Kino der 1980er Jahre

Der Amtsantritt des konservativen Präsidenten Ronald Reagan zu Beginn des neuen Jahrzehnts markierte ein Ende der von innen- und außenpolitischen Krisen und Rückschlägen gebeutelten US-Politik der 1970er Jahre. Der ehemalige Filmstar Reagan, der in den 1950er Jahren unter anderem bei der Erstellung der „schwarzen Listen“ beteiligt war, verkündete die Überwindung des „Vietnam-Syndroms“, intensive Aufrüstungsinitiativen (u.a. „Star Wars“) und denunzierte die Sowjetunion als „empire of evil“, das überall auf der Welt Kriege und antiamerikanische Operationen schüre. Trotz aggressiver antisowjetischer Rhetorik blieben Reagans politische Taten in der Regel moderat. Er benutzte in politischen Reden häufig Zitate aus Hollywood, das auf die eine oder andere Art und Weise auf diesen neuen, „Zweiten Kalten Krieg“ reagierte.¹¹⁹

Reagans Rhetorik und die verstärkte amerikanische Aufrüstung verschreckten nicht nur die Sowjets und ihre Verbündeten, sie führten auch zu einem Wiederaufleben der Angst vor einem nuklearen Weltkrieg. Dieses Thema wurde sowohl in der Literatur, als auch im Kino aufgegriffen, wobei die bekanntesten Filme dieses Genre TESTAMENT (1983), THE DAY AFTER (1983) und WARGAMES (1983) waren.¹²⁰ Von dieser Kategorie werden im Anschluss THE DAY AFTER und COUNTDOWN TO LOOKING GLASS (1984) analysiert. Als „Antwort“ auf diese Produktionen kamen mehrere militaristische, brutale Filme in die Kinos, welche im Geiste Reagans die Sowjets und ihre Stellvertreter als gnadenlose Barbaren zeigten, die ihrerseits gnadenlos bekämpft werden müssen: FIREFOX (1982), RED DAWN (1984), TOP GUN (1986), RAMBO II und III, Rocky IV (1985).¹²¹ Auch von diesem Genre werden im Anschluss zwei Filme analysiert: WORLD WAR III (1981) und RED DAWN. Weiters gab es auch Produktionen, vor allem Spionagefilme, die wie in den 1970ern sowohl Sowjets als auch Amerikaner und Briten negativ darstellten.¹²² Mit dem Amtsantritt Gorbatschows und der Verbesserung der amerikanisch-sowjetischen Beziehungen änderten sich auch die Feindbilder im Kino: in mehreren Filmen werden die Sowjets positiv dargestellt, teilweise kooperieren sie

¹¹⁹ Strada Troper, *Friend or Foe*, 146-154; Shaw, *Hollywood's Cold War*, 267-269.

¹²⁰ Strada, Troper, *Friend or Foe*, 150-152; Palmer, *Films of the Eighties*, 190-202.

¹²¹ Strada Troper, *Friend or Foe*, 155-166; Palmer, *Films of the Eighties*, 210-222.

¹²² Palmer, *Films of the Eighties*, 222-232.

wie in IRON EAGLE II (1988) und RED HEAT (1988), auf die später noch eingegangen wird, mit den Amerikanern gegen neue, gemeinsame Feinde. RED HEAT entstand sogar in Kooperation mit den Sowjets. Antisowjetische Filme aus dieser Zeit blieben erfolglos.¹²³

Im Bereich der Antiatomfilme und der hurrapatriotischen Produktionen wurde jeweils ein bekannter (THE DAY AFTER, RED DAWN) und ein eher unbekannter Film (COUNTDOWN TO LOOKING GLASS, WORLD WAR III) zur Analyse ausgewählt. Sie sind unabhängig von ihrer Popularität exemplarisch für ihre jeweiligen Genres und daher zur Untersuchung sehr geeignet. Das gleiche gilt auch für die Filme IRON EAGLE II und RED HEAT, die gute Beispiele für den Feindbildwandel der späten 1980er Jahre sind.

4.1.a) Der Fernsehfilm THE DAY AFTER (USA 1983)¹²⁴

Der Film beginnt, nachdem das Logo des Fernsehsenders ABC gezeigt wird, mit einer kurzen Präambel, in welcher der Stadt Lawrence für die Mitwirkung und Hilfe gedankt wird. Danach wechselt das Bild zu einem fliegenden Kommandopunkt des strategischen Luftwaffenkommandos in Nebraska. Hier, wie auch bei anderen geographischen Punkten, wird die Lage in Entfernung zur Stadt Kansas, dem Orientierungspunkt des Films, angegeben. In der eineinhalbminütigen Sequenz findet gerade die Wachablöse statt, wobei die Besatzung samt Befehlshaber entspannt, ja sogar ein wenig phlegmatisch wirkt. Als das Flugzeug abhebt, endet der Prolog, der Vorspann beginnt (2. Minute). Dieser dauert drei Minuten, in denen unter Klängen von amerikanischer Countrymusik die wunderbare friedliche Gegend des Bundesstaates Missouri teils aus der Vogelperspektive gezeigt wird: Felder, Siedlungen, Betriebe, Kinder in Parks und Schulen, Monumente, etc. Diese Idylle steht im Gegensatz zur folgenden Szene, die hektisches Treiben in der Handelskammer von Kansas bietet. Dabei ist auch ein kleiner Fernseher zu sehen, der den Konflikt des Films preisgibt: ein Bericht über ein Großmanöver des Ostens in der DDR. Dabei wird der Sowjetbotschafter Kuragin zu westlichen Sorgen und Protesten interviewt und antwortet: *„Provokation? Ihr beschuldigt uns der Provokation, wo ihr Amerikaner selber 260000 Soldaten und 7000 Nuklearwaffen gegen uns in Stellung gebracht habt?* (6. Minute).

¹²³ Strada, Troper, Friend or Foe, 181-196; Shaw, Hollywood's Cold War, 285-291; Palmer, Films of the Eighties, 232-245.

¹²⁴ THE DAY AFTER (USA 1983) Regie: Nicholas Meyer; Drehbuch: Edward Hume; Kamera: Gayne Rescher; Musik: David Raksin; Produktion: ABC Circle Films; Darsteller: Jason Robards, JoBeth Williams, Steve Guttenberg, John Lithgow, Bibi Besch, Jeff East, Georgann Johnson. Quelle: DVD „The Day After. Der Tag danach. Special Uncut Edition“, Eurovideo 29605 (2007; deutsche Fassung, 122 Minuten).

Diese Ausgangslage der internationalen Spannungen durchzieht die erste Hälfte des Films. Zwar wird hier der Alltag mehrerer Familien gezeigt, die in, bzw. um Kansas City und Lawrence leben, wie die von Doktor Oates (Jason Robards), oder die Farmerfamilie Dahlberg, doch immer sind Nachrichtensendungen zu sehen, bzw. zu hören, die von einer Eskalationsspirale in Europa berichten: Einheiten der NVA meutern, woraufhin die Sowjets Berlin abriegeln und die NATO die Blockade mit Gewalt durchbricht. Zunächst glauben die jeweiligen Familienoberhäupter, dass sich die Lage beruhigen kann, so meint Oates: *„Die Menschen sind verrückt, aber nicht so verrückt“* (22. Minute). Je mehr sich aber die Handlung der Filmmitte nähert, desto mehr verwandelt sich die Zuversicht in Angst und sogar Panik, weil die Krise in Europa zu einem Krieg wird. Palmer charakterisiert eine vierminütige Sequenz als *„the most powerful montage“*, in der einerseits das US-Militär den „Knopf“ drückt und Bomber, bzw. Raketen startet, andererseits in der Zivilbevölkerung Panik ausbricht.¹²⁵ Direkt im Anschluss, nach Bildern einer Massenpanik, explodieren die ersten sowjetischen Atombomben über Missouri und demonstrieren in den folgenden vier Minuten ihre vernichtende Wirkung auf Mensch, Tier und Landschaft (55. Minute).

Die zweite Hälfte des Films konzentriert sich auf den Versuch der Überlebenden in Missouri, mit der Katastrophe fertig zu werden, doch die „Tage danach“ entpuppen sich als immer größer werdender Albtraum: beispielsweise sind viele der Überlebenden verstrahlt und dem Tode geweiht, dem Ärzteteam um Doktor Oates im Universitätskrankenhaus Lawrence fehlt es an Personal und Ausrüstung. Diese Hoffnungslosigkeit wird unter anderem in einer Sequenz im Krankenhaus ausgedrückt, als Oates mit einer Schwangeren spricht, deren Geburt überfällig ist:

„Würden Sie darauf brennen, in so eine Welt hineingeboren zu werden, Doktor? (...) Hoffnung, worauf? (...) Wir kannten die Rechnung, wir wussten alles über Bomben, über Radioaktivität. Wir wussten seit 40 Jahren, dass das passieren konnte. Niemanden hat das wirklich interessiert.“ (85. Minute.)

Verschärft wird die Katastrophe noch durch die Massen von Heimatlosen, die auch mit Gewalt ums Überleben kämpfen und sich als Landbesetzer betätigen. Einer dieser Gruppen fällt der Vater der Dahlbergfamilie zum Opfer, als er sie von seinem Grundstück vertreiben will und erschossen wird (106. Minute). In dieser Zeit von Not und Elend ist eine heuchlerische Rundfunkrede des US-Präsidenten zu hören, in der zwar auch die Opfer und Verluste erwähnt werden, die Entscheidung zum Atomkrieg aber, der überlebt (!) wurde, bekräftigt wird. Während Bilder von Kriegsoffern und Trümmerlandschaften zu sehen sind,

¹²⁵ Palmer, Films of the Eighties 197-198, Zitat auf Seite 197.

ruft der Präsident auf, intakte Behausungen aufzusuchen und mit dem Wiederaufbau unter staatlicher Anleitung zu beginnen. Diese Ausführungen finden heftige Kritik unter Zuhörern in Lawrence (96. Minute).

Am Ende des Films kehrt der von der Strahlenkrankheit gezeichnete Doktor Oates zur Ruine seines Hauses im verwüsteten Kansas City zurück und trifft auf „Hausbesetzer“, die er zunächst wie Dahlberg vertreiben will, doch angesichts ihres erbärmlichen Zustands davon absieht und zusammensackt. Einer der Besetzer bietet ihm Essen an und nimmt ihn in die Arme, die symbolische Umsetzung der Filmaussage, dass sich die Menschen nicht auslöschen, sondern die Hände reichen müssen (117. Minute). Dies wird am Beginn des mehr als zweiminütigen Abspanns bekräftigt, in dem die Völker der Erde aufgerufen werden, einen Atomkrieg unter allen Umständen zu verhindern.

4.1.b) Der Fernsehfilm COUNTDOWN TO LOOKING GLASS (USA 1984)¹²⁶

Am Beginn des Dokumentarspiels ist in der Mitte des Bildes ein startendes, bzw. abhebbendes Flugzeug zu sehen, während ein Sprecher ankündigt, dass die aktuelle Sendung auf einem von Spezialisten erdachten Kriegsspiel basiert und der Information, nicht der Warnung dient. Es wird eine Ereigniskette dargestellt werden, die zum Dritten Weltkrieg führen könnte. Am Ende des Kommentars wird Bezug auf das Flugzeug im Bild genommen, es ist, wie in „The Day After“, ein fliegender Kommandoposten des SAC und heißt „Looking Glass“. Am Ende des 50 Sekunden langen Vorspanns füllt das Flugzeug das gesamte Bild aus, in blauer Schrift erscheint der Titel, dazu passend ist eine tickende Uhr zu hören.

Der gesamte Film besteht aus Berichten des fiktiven Fernsehsenders „CVN“, die über einen Zeitraum von neun Tagen ausgestrahlt werden. Der Anfang eines jeden neuen Tages wird mit weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund angezeigt, immer ist eine tickende Uhr zu hören. Schon am ersten Tag, dessen authentisch wirkende Nachrichtenbeiträge sieben Minuten dauern, werden die USA und ihr geopolitisches Einflussgebiet von Krisen erschüttert: eine Reihe südamerikanischer Staaten verweigert Kreditrückzahlungen und löst damit eine Bankenkrise in den USA aus. Durch diese Krise verlieren mehrere Golfstaaten große Teile ihres Staatsvermögens, was zu einem Bombenanschlag auf die US-Botschaft in Saudi-Arabien und einem kommunistischen Putsch im Oman führt. In einer Analyse der

¹²⁶ COUNTDOWN TO LOOKING GLASS (USA 1984) Regie: Fred Barzyk; Drehbuch: Albert Ruben; Kamera: Miklós Lente; Produktion: Home Box Office, L&B Productions, Primedia Productions; Darsteller: Scott Glenn, Michael Murphy, Helen Shaver, Matsu Anderson, Michael Beattie. Quelle: online unter <<http://video.google.com/videoplay?docid=-8786950669565492785#>> (01.05.2011 22:22) (englische Fassung, 87 Minuten).

Ereignisse führt der senderinterne Analytiker Eric Sevareid dem Moderator Don Tobin (Patrick Watson) gegenüber aus, dass die USA den Zugang zum Persischen Golf nicht aufgeben werden (6. Minute).

Nachdem amerikanische Soldaten am zweiten Tag der Handlung in Saudi-Arabien eintreffen um den Ölfluss zu sichern, kommt am darauf folgenden Tag die sowjetische Reaktion in Form einer TASS-Meldung, welche das amerikanische Vorgehen so beschreibt: „*a grave act of provocation against the Saudi people and a blatantly imperialist action to prop up the corrupt puppet-government of King Fahd*“ (14. Minute). Außerdem sperrt die omanische Regierung (wahrscheinlich auf Anweisung der Sowjets) mit einer Extramaut die Straße von Hormus, was zu weiteren Eskalationen und militärischen Zusammenstößen führt, die in die Entsendung einer amerikanischen Trägerkampfgruppe mit Atomwaffen in die Region münden. Der Tag der Entsendung, der sechste Tag der Handlung, ist ein zentraler Wendepunkt im Film. So hofft beispielsweise der Spezialist Sevareid, dass sich die Politiker beider Seiten trotzdem einigen können. Außerdem wird der Journalistin Waldorf (Helen Shaver) von ihrem Freund, der im Weißen Haus arbeitet, verbotenerweise brisantes Material zugespielt. Auf Satellitenfotos sind Truppenabzüge der Sowjets von der iranischen Grenze zu sehen, die ihr Freund als Kompromissangebot interpretiert, das aber von der US-Regierung schlicht ignoriert wird. Als Waldorf einen entsprechenden Nachrichtenbeitrag produziert, wird dieser aber von den Sendergränden, darunter auch Tobin, zurückgehalten, da sie ultimativ die Bestätigung der Quelle durch eine weitere fordern (43. Minute). Dies bereuen sie aber schon am nächsten Tag, an welchem unter anderem von der Entsendung nuklear bestückter sowjetischer Atom-U-Boote in den Oman und der Einberufung sowjetischer Reservisten berichtet wird. Explizit wird in diesem Beitrag von sowjetischer Seite darauf hingewiesen, dass die Amerikaner ein Versöhnungsangebot ausgeschlagen haben (50. Minute). Direkt im Anschluss an diesen Beitrag sind der Senderchef und Tobin zu sehen, die durch ihre Handlungen äußerst niedergeschlagen sind.

Der nunmehr eingeschlagene Lauf der Dinge stellt sich als fatal und nicht mehr aufhaltbar heraus, ein Aufeinandertreffen der Supermächte mit Atomwaffen ist nicht mehr abwendbar. So stellt beispielsweise ein Admiral zum Entsetzen Tobins fest, dass in einem Konflikt nur der Zeitpunkt des Atomwaffeneinsatzes und nicht der Einsatz selbst unklar wäre (54. Minute). Alle Vermittlungsversuche und Friedensdemonstrationen, in den USA und der ganzen Welt scheitern, als es am neunten Tag gewissermaßen „live“ zum verhängnisvollen Showdown kommt. Ähnlich wie die Hauptpersonen in „The Day After“ hoffen Tobin und Sevareid noch immer, dass die Politiker wie z.B. in der Kuba-Krise zur Besinnung kommen.

Doch alle geringen Hoffnungen werden endgültig in einem Live-Bericht vom Flugzeugträger Nimitz aus der Straße von Hormuz zerschmettert. In dieser vier Minuten langen Sequenz schildert ein Reporter vom Deck des Schiffs aus, wie die US-Geleitschiffe nukleare Wasserbomben auf die schon eingetroffenen sowjetischen U-Boote werfen, Explosionen und starke Bildstörungen sind zu sehen und am Ende lässt ein Bildausfall darauf schließen, dass der Träger selbst einer Atomwaffe zum Opfer gefallen ist (76. Minute). Nach einer Nachricht des Präsidenten, der in seinem fliegenden Kontrollstand sitzt, um angeblich eine friedliche Lösung zu finden schaltet der Sender auf das „Emergency Broadcasting System“, dessen Alarmsignal vor dem zweiminütigen Abspann ertönt. Es zeigt, dass der im Titel genannte Countdown zum Verhängnis der Menschheit abgelaufen ist, da die Menschen wie in „The Day After“ nicht in der Lage waren, die Erde vor der „Bombe“ zu bewahren.

4.1.c) Der Fernsehfilm WORLD WAR III (USA 1981)¹²⁷

Zu Beginn des Films ist eine Widmung an Boris Sagal zu sehen, einem Regisseur, der während der Dreharbeiten zu diesem Film verstarb. Im Hintergrund sieht das Publikum dabei die unwirtliche Gegend Alaskas, einen der Hauptschauplätze des Films. In der Mitte des Bildes wird folgender Schriftzug Stück für Stück eingeblendet, wobei stets ein lautes metallisches Kratzen zu hören ist: „World War III“. Der Buchstabe „a“ wird durch die Silhouette eines Militärflugzeugs ersetzt. Darüber wird in roter Schrift „Vision des Schreckens“ eingeblendet.

Nach dem Ende des weniger als eine halbe Minuten langen Vorspanns wird eine Zeit- und Ortsangabe eingeblendet, die von einem Sprecher aus dem off übersetzt wird: „*The Place: Alaska. The Time: Tomorrow*“. Danach wechselt die Kamera in eine Radarstation, in welcher zwei US-Soldaten am Bildschirm ein Flugobjekt erkennen. Als einer der beiden eine Meldung durchgeben will, schreitet der andere zu seinem Schreibtisch, nimmt eine Maschinenpistole mit Schalldämpfer und erschießt seinen Kameraden, sowie den Rest der Mannschaft, die sich ahnungslos in einem Schlafraum befindet. Währenddessen zeigt der Täter, ein, wie später geklärt wird, sowjetischer Agent, keine Regung, sondern bewegt sich fast wie ein Roboter und setzt nach „getaner Arbeit“ einen falschen Funkspruch ab (3. Minute). Diese Entmenschlichung des Feindes findet sich auch in den anschließenden

¹²⁷ WORLD WAR III (USA 1982) Regie: David Greene, Boris Sagal; Drehbuch: Robert L. Joseph; Kamera: Stevan Lerner; Musik: Gil Melle; Produktion: David Greene Productions, Finnegan Associates, NBC; Darsteller: David Soul, Brian Keith, Cathy Lee Crosby, Jeroen Krabbé, Robert Prosky, Rock Hudson, Harry Basch, Frank Dent. Quelle: DVD „World War III. Vision des Schreckens“, starmedia home entertainment 40017 (2005; deutsche Fassung 81 Minuten).

Sequenzen: von den sowjetischen Fallschirmjägern, die aus dem Flugzeug springen, werden während des ganzen Filmes, mit Ausnahme ihres Kommandanten Vorakhin (Jeroen Krabbé) und dessen Adjutanten, keine Gesichter gezeigt. Weder beim Absprung, noch als sie eine Patrouille der Nationalgarde überfallen. Die Gesichter ihrer Opfer hingegen werden sogar teilweise in Großaufnahme gezeigt (8. Minute).

Als nach dem „Verschwinden“ der Patrouille eine weitere Abteilung der Nationalgarde unter der Führung von Major Kaffee (David Soul) in diese Gegend geschickt wird, werden die Sowjets entdeckt und die Ereignisse an das Hauptquartier weitergeleitet. In einer Stabsbesprechung des US-Präsidenten McKenna (Rock Hudson), wird nochmals die Brutalität der Sowjets erwähnt: *„Experten im Nahkampf, harte Jungs, machen keine Gefangenen, töten alle, Fanatiker mit elitärem Kampfgeist“* (12. Minute) Während die Amerikaner versuchen, geeignete Maßnahmen zu ergreifen, ist der sowjetische Generalsekretär Gorny (Brian Keith) ahnungslos und fragt wütend, was los sei. Daraufhin antwortet der KGB-Chef Rodensky: *„Die Amerikaner müssen davon überzeugt werden, das Weizenembargo gegen uns aufzuheben.“* (15. Minute)

Die Einheit der Nationalgarde schafft es auf Befehl des Präsidenten, den Sowjets einen Hinterhalt in der Nähe einer strategisch wichtigen Wartungsstation der Pipeline Alaskas zu stellen. Die Amerikaner können die Sowjets stoppen, ihnen wird klar, dass das Ziel der Luftlandeaktion die Zerstörung der Pipeline ist. Einmal mehr zeigt der Film die Sowjets als sture „Maschinen“, die nur nach Plan arbeiten, als der Kommandeur nach dem Rückschlag nicht selbst entscheidet, sondern Befehle aus Moskau erwartet: *„Machen Sie den Genossen klar, dass der Plan einen Fehler hat und wir schnellstens neue Befehle erwarten.“* (34. Minute).

Auf Anfrage des sowjetischen Generalsekretärs treffen sich beide Staatsoberhäupter zu einem geheimen Gipfel in Island, wobei Gorny fordert, dass die USA das Weizenembargo beenden, sonst wird die Pipeline gesprengt. Auf die Frage hin, ob er nicht das amerikanische Volk unterschätze, zeigt er Desinteresse. McKenna führt daraufhin aus: *„Die klassische Antwort eines Mannes, der angeblich vom Volk gewählt worden ist. Ein amerikanischer Volksvertreter ist im Gegensatz zu Ihnen dem Volk Rechenschaft schuldig und hat dem Wunsch des Volkes entsprechend zu handeln. Das verstehen wir unter Demokratie.“* (40. Minute). Dabei kann ihm Gorny nicht einmal in die Augen schauen, was einmal mehr die moralische Unterlegenheit der Sowjets zeigen soll. Der Präsident gibt den Forderungen nicht nach, sondern fordert die Sowjets selbst zum Rückzug innerhalb von 12 Stunden auf.

Kurz nach Beginn des Ultimatums werden die Streitkräfte der beiden Supermächte in immer höhere Bereitschaftsgrade versetzt, wobei sowjetische Flugzeuge und Schiffe Provokationen durchführen. Bei einer Besprechung der Sowjets werden erneut die wahren Machtverhältnisse im Kreml offenbart: Rudensky fordert den Generalsekretär auf, modernste Langstreckenbomber als Drohung in Richtung USA zu entsenden, wobei er noch die Wahrheit verdreht:

„Dadurch machen wir klar, und zwar unmissverständlich für die ganze Welt, dass man uns nicht ungestraft provoziert. Wir werden wieder Weizen bekommen. [...] Und die Amerikaner behalten ihre Pipeline intakt.“ - „Gut, aber wenn die Amerikaner nicht einlenken wollen? Was machen wir dann?“ - „Wenn du mit dem Präsidenten sprichst, sprich vom Frieden! [...] Du wirst die Amerikaner überzeugen. Mich hast du überzeugt!“ (52. Minute)

Zweifel Gornys lässt der zynische Rudensky nicht zu, sondern ist vom Einlenken der Amerikaner überzeugt.

Als die sowjetischen Fallschirmjäger erneut angreifen, können sie die Amerikaner unter schweren Verlusten in das Innere der Wartungsstation zurückdrängen. Dabei sind ausnahmsweise Gesichter einfacher Sowjetsoldaten zu sehen: starr und emotionslos, was zur bisherigen Darstellung dazupasst. Doch ihr Kommandant, der die Amerikaner mit einer Handgranate, die ihm sein Adjutant reicht, töten könnte, setzt auf ein Gespräch mit seinem amerikanischen Gegenpart. Vorakhin und Kaffee entsagen sich ihrer jeweiligen (namenlosen) Politiker, die sie für den Krieg verantwortlich machen und geben sich die Hände. Doch in diesem Moment erscheint Vorakhins Adjutant und tötet Vorakhin sowie fast alle Amerikaner mit einer Handgranate (69. Minute). Untermalt wird dies von dem metallischen Kratzen aus dem Vorspann. In der nächsten Szene wird der nächste sowjetische „Abweichler“ ermordet: der Generalsekretär stirbt vor den Augen seines Kindes durch eine Autobombe.

In der letzten Sequenz vertritt Rudensky den nach seinen Angaben grippekranken Gorny und verhandelt mit dem US-Präsidenten über das rote Telefon. Beide Seiten bedrohen sich zunächst mit ihren jeweiligen Bombern, Rudensky meint sogar gegenüber seinen Genossen: *„Ich glaube, er [der Präsident] ist völlig uneinsichtig. Ich fürchte, er wird auf gar keinen Fall nachgeben. Der Mann ist kriminell.“* (75. Minute) Offiziell einigen sich dann aber beide Seiten auf eine Beendigung der Feindseligkeiten, den Abzug der jeweiligen Bomber sowie Entspannungsgesprächen. Tatsächlich durchschaut jeder jeden, doch Rudensky und sein Verteidigungsminister geben sich zufrieden, obwohl die Welt am Abgrund steht. Als er sich ausrechnet, dass die Sowjetunion durch seine Intrigen ihre Raketen 25 Minuten früher

starten kann, als die Amerikaner, kommentiert dies Rudensky so: „*Ja liebe Genossen, diesmal haben wir eindeutig die besseren Karten*“ (77. Minute). Dabei drückt er auf einen Knopf (!) am Telefon. Gleichzeitig verzweifelt der US-Präsident angesichts der verheerenden Lage und seines subjektiven Versagens und bittet Gott um Vergebung. In den letzten zwei Minuten sind, vielleicht in Anspielung an den Film „Failsafe“ Bilder von Menschen aus aller Welt zu sehen, vor allem Kinder, die ahnungslos den sowjetischen „Kriegstreiber“ zusehen. Die letzte Einstellung des Films ist die untergehende Sonne und der Schriftzug „*Das Ende ???*“.

4.1.d) Der Kinofilm Red Dawn (USA 1984)¹²⁸

Die ersten 15 Sekunden des Films bestehen aus Texteinblendungen, welche die Ausgangslage erklären: Mittelamerika ist an die Kommunisten gefallen, welche mobilisiert sind, gleichzeitig sind Unruhen und Missernten im Ostblock, der Einzug der Grünen in das bundesdeutsche Parlament führt letztendlich zum Zusammenbruch der NATO. Dieses Szenario entstammt der Zusammenarbeit von Regisseur John Millius und dem NATO-General a.D. Alexander Haig.¹²⁹ Nach dieser Präambel bewegt sich die Kamera über den Wolken, während das Titelbild „Red Dawn“ erscheint und der Vorspann abläuft. Es folgen atemberaubende Bilder der amerikanischen Landschaft um die idyllische Ortschaft Calumnet. Zu sehen ist auch ein Denkmal von Teddy Roosevelt, der im kubanischen Unabhängigkeitskrieg mit seinen „Rough Riders“ gegen die Spanier kämpfte. Sein Motto gibt den Grundton des Films vor: „*Far better it is to dare mighty things, than to take rank with those poor timid spirits who know neither victory nor defeat.*“ (3. Minute)

Mächtige Taten werden nicht lange auf sich warten lassen, doch vorher wird noch die örtliche High School gezeigt, der Geschichtsunterricht. Dort berichtet ein schwarzer Lehrer über Einkesselungstaktiken und die Blutrünstigkeit der Mongolen, während plötzlich sowjetische Fallschirmjäger landen und kaltblütig das Feuer auf den Lehrer und die gesamte Schule eröffnen. Richtig bemerkt in diesem Zusammenhang Palmer, dass die Sowjets als Mongolen/Barbaren von heute dargestellt werden.¹³⁰ Eine Gruppe Jugendlicher kann in die Berge entkommen, während die Invasoren jeglichen Widerstand zusammenschießen. In den Bergen kristallisiert sich die nächste Konfliktlinie heraus. Es stehen sich einander nicht nur

¹²⁸ RED DAWN (USA 1984) Regie: John Millius; Drehbuch: John Millius, Kevin Reynolds; Kamera: Ric Waite; Musik: Basil Poledouris; Produktion: Valkyrie Films, United Artists; Darsteller: Patrick Swayze, Christopher Thomas Howell, Lea Thompson, Charly Sheen, Darren Dalton, Jennifer Grey, Brad Savage, Doug Toby, Ben Johnson, Harry Dean Stanton. Quelle: DVD „Red Dawn“, Metro Goldwyn Mayer DVD DY 15892.1 (2006; englische Fassung 109 Minuten).

¹²⁹ Shaw, Hollywood's Cold War, 271-272.

¹³⁰ Palmer, Films of the Eighties, 211.

Amerikaner und Sowjets, bzw. deren kubanisch-nikaraguanische Verbündete gegenüber, sondern auch „echte“ Amerikaner gegen rückgratlose Bürokraten. Dabei wird der „wahre Amerikaner“ vom Anführer der Gruppe, Jed (Patrick Swayze) verkörpert, während ihm der nörgelnde Daryl (Darren Dalton) gegenübersteht, der Schülersprecher der Highschool. Dieser will aufgeben, beugt sich aber dem Wort des Älteren, der verlangt: *„But if you stay, you're gonna do exactly what I say, OK?“* (17. Minute).

Als die Gruppe in die Stadt zurückkehrt, sieht sie eine militarisierte und sowjetisierte Stadt voller Propagandaposter und roter Fahnen. Gesteigert wird die Erschütterung der Jugendlichen noch durch ein Umerziehungslager, wo sich unter anderem Jeds Vater (Harry Dean Stanton) befindet. Doch genau wie sein Sohn gibt auch er, der Spuren von Misshandlungen aufweist, nicht auf und fordert die Gruppe auf: *„Avenge me! Avenge me!“* (28. Minute). Danach schlagen sich die Jugendlichen zu einer Farm durch, wo sie neben einer Aufklärung der Lage - sie befinden sich 40 Kilometer hinter feindlichen Linien - auch Proviant bekommen. Zusätzlich werden Ihnen zwei Mädchen anvertraut, die sich, wie Shaw richtig erkennt, vor sowjetischen Vergewaltigern versteckt haben.¹³¹ Danach begeben sie sich hoch zu Ross zurück in die Berge. Dort treffen sie in einem von Theodor Roosevelt gegründeten National Park auf eine sowjetische Patrouille, welche sie nach einem kurzen Gefecht töten. Dabei erfüllt Jed die Aufforderung seines Vaters, indem er einen wehrlosen verwundeten Sowjetsoldaten in den Kopf schießt (38. Minute). Von diesem Zeitpunkt an nehmen die Jugendlichen unter dem Namen *„Wolverine“*, ihr Basketballteam, einen gnadenlosen Guerillakampf gegen die Besatzer auf. Dieser Partisanenkrieg, wie auch der mehrmals erwähnte Theodor Roosevelt und das Leben in der Wildnis sind Bezüge auf amerikanische Mythen wie beispielsweise den Unabhängigkeitskrieg oder den Wilden Westen.¹³²

Als Vergeltung führen die Sowjets und Kubaner zunächst Befragungen und Massenerschießungen durch, wobei sich der Bürgermeister, Daryls Vater (Lane Smith), wie sein Sohn als opportunistischer Bürokrat herausstellt. Er versucht seinen Sohn zu schützen: *„You see, Daryl is more of a politician, like his father“* (41. Minute). Bei einer der Massenerschießungen wird er Jeds Vater gegenüber gestellt. Dieser bleibt bei seiner Exekution standhaft, andere Gefangene singen ein patriotisches Lied während sich der Bürgermeister, bei den Sowjetoffizieren stehend, abwendet und seinen Blick senkt (44. Minute). Doch diese Repressalien stärken nur den Durchhaltewillen der *„Wolverines“*. Ihnen

¹³¹ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 273.

¹³² Palmer, *Films of the Eighties*, 212; Shaw, *Hollywood's Cold War* 273-274; Strada, Troper, *Friend or Foe*, 159-161.

schließt sich dann ein abgeschossener Airforce-Oberst (Powers Boothe) an, der ihnen die Lage erklärt: Amerika wurde zunächst von Kubanern infiltriert, die mit Luftlandetruppen die wichtigsten strategischen Objekte zerstörten, bevor die Sowjets, Kubaner und Nikaraguaner das amerikanische Atomwaffenarsenal zerstörten und einfielen. Aufseiten der USA kämpfen derzeit nur England und ein stark dezimiertes China. Als Ursache gibt der Oberst an: *„Two toughest kids on the block, I guess. Sooner or later they’re gonna fight. [...] Maybe somebody just forgot what it was like“* (56. Minute). Diese Ängste eines unterbewaffneten Amerikas entsprachen laut Shaw den damaligen Ängsten der Republikaner.¹³³

Im Laufe des Films macht sich auf beiden Seiten Kriegsmüdigkeit bemerkbar und die „Wolverines“ erleiden immer mehr Verluste, da die Sowjets zunehmend Fallschirmjäger und später auch Hubschrauber einsetzen. Einmal noch wird im Film drastisch der Unterschied zwischen „wahren“ Amerikanern und verweichlichten Bürokraten gezeigt: Als die Amerikaner eine sowjetische Spezialeinheit bis auf einen Soldaten auslöschen, finden sie heraus, dass einer von ihnen einen Peilsender trägt. Dieser „Verräter“ ist natürlich Daryl, der verbotenerweise zu seinem Vater in die Stadt ging, welcher ihn den sowjetischen „Folterknechten“ auslieferte. Der Grundaussage des Films folgend, nach welcher die Feinde des Amerikanertums erbarmungslos zu bekämpfen sind, werden Daryl und der sowjetische Gefangene hingerichtet. Als Begründung nennt Jed: *„Because we live here!“* (82. Minute).

Kurz vor dem Ende des Films, als nur noch vier „Wolverines“ übrig bleiben, beschließen Jed und sein Bruder Matt (Charly Sheen) die Garnison in Calumnet anzugreifen, um den Übrigen den Rückzug ins freie Amerika zu ermöglichen. Dabei werden neben zahlreichen Sowjets und Kubanern auch der sowjetische Befehlshaber, der Kommandeur der Fallschirmjäger und der nikaraguanische Kommandant getötet. Der kriegsmüde und desillusionierte kubanische Kommandeur Bella (Ron O’Neal) hingegen, der einzig positive Charakter unter den Feinden, überlebt, er lässt die beiden im Gefecht tödlich verwundeten Kämpfer abziehen: *„Vaya con dios“* (104. Minute). Am Ende des Films erzählt eine der Überlebenden, dass sie sich durchschlagen konnte, dabei ist eine „Gedenkstätte“ zu sehen: eine beflaggter und abgezäunter Felsen, in dem die Namen der „Helden“ eingeritzt sind. Direkt im Anschluss werden in der ersten halben Minute des von Marschmusik untermalten Abspanns Schwarzweiß-Bilder der „Wolverines“ in kämpferischen Posen gezeigt (107. Minute).

¹³³ Shaw, *Hollywood’s Cold War*, 273.

4.1.e) Der Kinofilm Red Heat (USA 1988)¹³⁴

Nach dem Abspielen der Produzentenlogos ist in der 40. Sekunde eine Mischung aus Dampfbad, Fitnessstudio und Bordell zu sehen, in welcher der sowjetische Polizist Ivan Danko (Arnold Schwarzenegger) drei Verbrecher niederschlägt, um an Informationen über einen Viktor Rostavili (Ed O’Ross) zu kommen. Shaw beschreibt die Atmosphäre der Szene richtig als mittelalterlich.¹³⁵ In der 4. Minute beginnt der mehr als zweiminütige Vorspann, in welchem neben Ansichten Moskaus und kommunistischer Denkmäler auch marschierende Soldaten am Roten Platz zu sehen sind, sowie Danko, der in seiner Wohnung eine Ausgabe der sowjetischen Armeezeitung als Bodenaufgabe für einen Vogelkäfig zweckentfremdet. Prolog und Vorspann sind, wie Shaw richtig darlegt, noch in den alten (anti-)sowjetischen Stereotypen verhaftet.¹³⁶ In der nächsten Szene, die sechs Minuten dauert, wird ein Teil des Grundkonflikt des Films dargestellt: die sowjetischen Behörden, allen voran Ivan Danko, versuchen der Drogenbande des Georgiers Viktor Rostavili Einhalt zu gebieten. Doch dieser Versuch, eine Razzia im Cafe „Druzhba“ (Freundschaft!), scheitert, da Rostavili nach der Ermordung mehrerer Polizisten flüchten kann. In dieser Szene werden auch die neuen politischen Verhältnisse in der UdSSR angesprochen, als ein Komplize Rostavilis Danko mit folgenden Worten angreift: „*What will become of this country? That’s just like it’s used to be*“ (9. Minute).

Rostavili, der nach Chicago geflüchtet ist und dort mit einer afroamerikanischen Bande namens „Cleanheads“ einen Kokaindeal aushandelt, wird von den US-Behörden gefasst, doch diese wissen nichts über seinen Rauschgifthandel. Daher wird Danko, als er von seiner Dienststelle nach Chicago abkommandiert wird, eingeschärft, darüber nichts zu sagen: „*Don’t talk about our problems. Bring Victor home, and we will avenge Yuri [= ein getöteter Kollege und Freund Dankos] and protect ourselves against the poisonous West*“ (20. Minute). Direkt nach diesem Stereotyp der sowjetischen Verschlossenheit trifft Danko in Chicago ein und wird von zwei amerikanischen Kollegen abgeholt, wobei einer der beiden, Art Ridzik (James Belushi), einen Scherz auf Dankos Kosten äußert. Diesen Zeitpunkt bestimmt Shaw als Wendepunkt, der dem Film von nun an eine komödiantische Note gibt. Als Danko Rostavili in Begleitung von Ridzik und seinem Partner zum Flughafen bringen will, können

¹³⁴ RED HEAT (USA 1988) Regie: Walter Hill; Drehbuch: Harry Kleiner, Walter Hill, Troy Kennedy-Martin; Kamera: Matthew F. Leonetti; Musik: James Horner; Produktion: Carolco Pictures, Lone Wolf Films, Oak Pictures; Darsteller: Arnold Schwarzenegger, James Belushi, Peter Boyle, Ed O’Ross, Laurence Fishburne, Gina Gershon, Richard Bright, Gretchen Palmer. Quelle: DVD „Red Heat. geschnittene Fassung“, Studio Canal, Kinowelt 501355 (2006; englische Fassung, 99 Minuten).

¹³⁵ Shaw, Hollywood’s Cold War, 288.

¹³⁶ Ebd. 288-289.

die „Cleanheads“ ihren „Geschäftspartner“ befreien, dabei kommt Ridziks Partner ums Leben. Von seinen Vorgesetzten für sein „Versagen“ beschimpft versucht Danko, Rostavili mit Hilfe der US-Polizei zu fassen, wobei ihm Ridzik zur Seite gestellt wird. Außerdem konfrontieren ihn Ridziks Vorgesetzte mit dem bis dato unbekanntem Vorstrafenregister des Verbrechers und dessen Vater, der im Weltkrieg hingerichtet wurde: *„Brigandage? - Burning villages, raping women. - That sort of thing goes on in Russia, huh? - In past, during war, not now. - Uh huh. According to you“* (38. Minute).

Bei der Suche nach Rostavili treten teils gravierende unterschiedliche Auffassungen der beiden Polizisten auf. So misshandelt beispielsweise Danko einen Verdächtigen während eines Verhörs. Laut Shaw stellt das erfolgreiche „harte“ Vorgehen Dankos, der sich nicht an amerikanisch-bürokratische Vorgänge, Regeln, Formulare, etc. gebunden fühlt, einen Angriff auf Liberale dar, die die Polizei, ähnlich wie die Armee in Vietnam, an ihrer Pflichtausübung behindern. Dieser Standpunkt wurde in den 1980er Jahren auch von Reagan vertreten. Trotzdem ist diese Darstellung nicht neu, bzw. auf Sowjetcops beschränkt.¹³⁷ So spielte Schwarzenegger selbst in den Film „RAW DEAL“ (1986) einen Polizisten, der auf eigene Faust eine Mafiosaorganisation auslöscht.¹³⁸ Trotz seines harten Auftretens zeigt auch Danko Gefühle. So lässt er beispielsweise die amerikanische Scheinehefrau Rostavilis (Gina Gershon) laufen (65. Minute), welche ihm dafür einen Tipp gibt, am Ende aber von ihrem Gatten ermordet wird. Rostavili selbst ist ein Filmbösewicht, der seinesgleichen sucht. Um sein Ziel zu erreichen scheut er nicht davor zurück jeden, der ihm im Weg zu stehen scheint, zu töten: Polizisten, eigene Bandenmitglieder und „Cleanheads“. Am Beginn des Filmhöhepunkts erschießt er bei der Geldübergabe seinen „Verbindungsmann“ zur amerikanischen Bande, um sowohl die Drogen als auch das Geld zu haben (84. Minute). Nach einer sechs Minuten dauernden Verfolgungsjagd von einem Busbahnhof quer durch Chicago zu einem Bahnübergang, die wie der Großteils des Films aus wilden Schießereien besteht, erschießt Danko Rostavili in einem finalen Showdown.

Am Ende des Films, als Danko auf seinen Flug in die Sowjetunion wartet, tauschen er und Ridzik ihre Uhren als Zeichen der Freundschaft, wobei die Uhr des Russens eine 20 Dollar Uhr aus der DDR ist, Ridziks Armbanduhr aber 1000 Dollar kostet, was aber erst nach dem Tausch sichtbar wird! Außerdem gibt Danko noch ein Plädoyer für die

¹³⁷ Ebd. 290.

¹³⁸ RAW DEAL (USA 1986) Regie: John Irvin; Drehbuch: Gary DeVore, Norman Wexler; Kamera: Alex Thompson; Musik: Tom Bähler, Chris Boardman, Alby Galuten; Produktion: De Laurentiis Entertainment Group, Famous Films, International Film Corporation; Darsteller: Arnold Schwarzenegger, Kathryn Harrold, Darren McGavin, Sam Wanamaker, Paul Shenar, Steven Hill, Joe Regalbuto, Robert Davi, Ed Lauter, Mordecai Lawner.

(zwischenmenschliche) Entspannung ab: „*Ridzik, we police officers, not politicians. It's okay to like each other*“ (94. Minute). Am Beginn des dreiminütigen Abspanns ertönt zum Abspielen der Credits erneut die Titelmelodie, dabei wird Danko am Roten Platz gezeigt, wie er sich zurückmeldet und abmarschiert (95. Minute). Bei den Credits selbst wird auch die Kooperation mit der Sowjetunion und Ungarn bei der Herstellung des Films erwähnt.

4.1.f) Der Kinofilm Iron Eagle 2 (ISR/CDN 1988)¹³⁹

Nachdem Abspielen der Logos der Produzenten am Beginn des Films sind zwei amerikanische Jagdflugzeuge zu sehen, die sich laut Untertitel „*Due West of Anchorage, Alaska*“ befinden. Die Piloten, Doug Masters (Jason Gedrick), der schon in IRON EAGLE¹⁴⁰ vorkam, und Cooper (Mark Humphrey), liefern sich einen Wettkampf bezüglich der Belastbarkeit ihrer Flugzeuge. Dabei geraten sie in den sowjetischen Luftraum und werden von sowjetischen Jägern hinaus eskortiert, welche sie zum Spaß ins Visier nehmen. Daraufhin beginnt Masters gegen den Willen seiner Vorgesetzten einen Luftkampf, in dessen Verlauf er stirbt. Die sechsminütige Anfangsszene endet mit dem Abdrehen der sowjetischen Jäger, der Pilot Lebanov (Colm Feore), welcher Masters abgeschossen hatte, verabschiedet sich mit „*do vstreč!*“ („bis zum nächsten Mal“). Direkt in der nächsten Szene verleugnet ein amerikanisches Regierungsmitglied den Zwischenfall in einer Talkshow, wofür er von General Stillmore (Stuart Margolin) nach der Talkshow zur Rede gestellt wird. Der Minister rechtfertigt sich mit dem Hinweis auf die Entspannung der internationalen Beziehungen, beide kommen dann auf eine nukleare Bedrohung zu sprechen, die sowohl die USA, als auch die UdSSR betrifft. Dabei wird auch ein Plan angesprochen, der von beiden Regierungen goutiert wird (7. Minute). Dazu wird eine weitere Figur aus dem ersten Teil des Films, Oberst Sinclair (Louis Gosset Jr.), rekrutiert, der den Plan verfeinern soll. Der General begründet dies ihm gegenüber so: „*Few years ago, you flew in and kicked some hardcore enemy butt. Techniques put you in hot water, not me, but you got the job done. And we got another one, like it, only bigger*“ (9. Minute). Im ersten Film hatte Sinclair nämlich einen illegalen Einsatz

¹³⁹ IRON EAGLE II (ISR/CDN 1988) Regie: Sidney J. Furie; Drehbuch: Kevin Elders, Sidney J. Furie; Kamera: Alain Dostie; Musik: Amin Bhatia; Produktion: Carolco Pictures, Alliance Entertainment, Canadian Entertainment Investors Number One and Company Limited, Harkot Productions; Darsteller: Louis Gossett Jr., Mark Humphrey, Stuart Margolin, Alan Scarfe, Sharon Brandon, Maury Chaykin, Colm Feore, Clark Johnson, Jason Blicher, Jesse Collins. Quelle: DVD „Der stählerne Adler 2“, Studio Canal, Kinowelt 501014 (englische Fassung 96 Minuten).

¹⁴⁰ IRON EAGLE (USA/CDN 1986) Regie: Sidney Furie; Drehbuch: Kevin Elders, Sidney Furie; Kamera: Adam Greenberg; Musik: Basil Poledouris; Produktion: TriStar Pictures, Delphi Films, Falcon's Flight; Darsteller: Louis Gosset Jr., Jason Gedrick, David Suchet, Larry Scott, Caroline Lagerfelt, Jerry Levine, Robbie Rist, Michael Bowen, Robert Jayne, Melora Hardin.

mit Masters geplant und durchgeführt, um Masters Vater, einen abgeschossenen Air Force-Piloten, aus den Fängen der Libyer zu befreien.

Im weiteren Verlauf des Filmes treffen amerikanische und sowjetische Piloten und Armeesoldaten in Israel ein, wobei die Amerikaner, bis auf Sinclair, einen erbärmlichen und disziplinenlosen Eindruck hinterlassen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Landung der Sowjets am Stützpunkt, die dazu führt, dass die Amerikaner in Panik geraten und schreiend umher rennen. Downs (Maury Chaykin), ein Army Ranger, schreit Sinclair an: *„The goddams MiGs, general. Why can't those fools in the tower see that?“*, worauf der zum General beförderte Oberst antwortet: *“Those “fools” in the tower know exactly what they're doing which is more than I can say for you bunch of idiots! That is the other half of your team, gentlemen, the pride of Mother Russia”* (17. Minute).

Nachdem sich beide Hälften des Teams zu einem Briefing versammeln, erklären ein amerikanischer und ein sowjetischer Funktionär das aktuelle Bedrohungsszenario:

„Our mutual intelligence agencies have uncovered a nuclear weapons compound [...]. The compound houses concrete silos, equipped to launch missiles, capable of reaching densely populated targets on both Russian and American soil. [...] I don't have to tell you, that their regime is highly unstable and extremely fearful of any moves our countries make towards détente. So, this compound, well, it's an offensive threat that neither side can live with and you've been mobilized to eliminate it. You see, you people have a chance to prove [...] that the Soviets and Americans can work together as one.“
(21. Minute)

Während der Präsentation wird auf einer Karte auf ein Gebiet in Westiran gezeigt, außerdem sind, als die Funktionäre über den Nuklearkomplex sprechen, Forscher in weißen Kitteln und mit Gasmasken zu sehen, ihre Gesichter aber nicht.

Im Gegensatz zum Pathos des Briefings ist das Verhältnis der Amerikaner und Sowjets nicht entspannt. Die jeweiligen Mannschaften, vor allem die Amerikaner, geraten in Streitigkeiten, Beschimpfungen und Handgreiflichkeiten, vor allem Cooper. Nicht nur muss er mit Lebanon in Formation fliegen, beide Piloten sind außerdem im Streit um die sowjetische Pilotin Sienko (Sharon Brandon), in welche sich Cooper verliebt hat. Die zwiespältige Beziehung zwischen den Amerikanern und Sowjets zwischen Konfrontation und Kooperation zeigt sich beispielsweise in folgender Episode: bei einem Ausflug kommen Sienko und Cooper ins Gespräch: *„We are more different than I thought, Cooper. I fly form my people, not for myself, to protect them from the ... - From what? Enemies like me? Do I look like the enemy, Sienko?*

- *Do I?*“ (46. Minute). Nachdem Cooper ihr die Haare aus dem Gesicht streicht und sie küsst, kommt es zwischen ihm und Lebanov zu einer Schlägerei.

Das gemeinsame Unternehmen wird abgesagt, als einer der amerikanischen Piloten während des Trainings ums Leben kommt, stattdessen sollen amerikanische und sowjetische Bomber das Problem mit Atombomben „lösen“. Doch Sinclair gibt sich damit nicht zufrieden und findet heraus, dass Stillmore, wie sein sowjetisches Gegenstück, durch die Auswahl von undisziplinierten/inkompetenten Soldaten das Unternehmen von Anfang an sabotiert hat, was dieser mit folgendem Ausspruch bestätigt und begründet *„Just what would you have done, you self-righteous son of a bitch? Put us back in bed with the communists?“* (Minute 55). Trotzdem kann Sinclair sein Team mit einer flammenden Rede überzeugen, die Operation durchzuführen, da ein Nuklearschlag tausende Zivilisten töten würde (59. Minute). Nicht ohne Verluste können die Amerikaner und Sowjets, die alle Gegensätze überwunden hatten, den Komplex zerstören bevor die Raketen gezündet werden, bzw. die Atombomber das Zielgebiet erreichen.

Der Film endet mit einer Parade, bei der eine amerikanisch-sowjetische Erklärung vorgelesen wird, in welcher der Triumph gelobt, gleichzeitig aber auch dazu aufgerufen wird, im Streben um Kooperation nicht nachzulassen (86. Minute). Die Liebenden Cooper und Sienko müssen sich trennen, sie werden sich aber laut Sinclair im Zuge eines Austauschprogramms bald wieder sehen. Nachdem die Maschinen beider Länder wegfliegen beginnt der fast fünfminütige Abspann, in dem unter anderem mehreren israelischen Stellen, darunter den Streitkräften, für ihre Hilfe gedankt wird, was in Bezug auf das Feindbild Iran von Bedeutung ist.

4.1.1.) Das Genre der „Technothriller“

Am Beginn des Zweiten Kalten Krieges Ende der 1970er Jahre entstand das Genre der „Technothriller“, deren Autoren genau wie die amerikanischen hurrapatriotischen Filme der frühen 1980er Jahre versuchten, die Krisen und Schmähungen der 1970er Jahre auszumerzen. Als „Väter“ der Technothriller gelten der englische General John Hackett mit seinem Buch *THE THIRD WORLD WAR* (1978) und der Amerikaner Tom Clancy, der vor allem durch *THE HUNT FOR RED OCTOBER* (1984) zu Ruhm kam. Besonders Clancys Werke zeigen eine übersteigerte Schwarz-Weiß-Malerei, in denen sich moralisch unfehlbare amerikanische Patrioten gegen hinterhältige Sowjets, aber auch hinderliche Liberale durchsetzen können. Diese werden, analog zur Reagan’schen Rhetorik, für die amerikanische Misere in den 1970er

Jahren, allen voran für den Vietnamkrieg, verantwortlich gemacht.¹⁴¹ Doch nicht nur Amerikaner wie Clancy, Stephen Coontz, Harold Coyle und Dale Brown schrieben Technothriller, auch der kanadische Offizier Macksey¹⁴² und der Franzose Doly, welcher mit einem Schreckensszenario vor einer kommunistischen Weltverschwörung warnte¹⁴³.

Ein gemeinsames Muster ist allen Technothrillern der 1980er Jahre, Dolys Werk ausgenommen, gleich: die Sowjetunion bricht einen groß angelegten konventionellen Konflikt oder Krieg gegen den Westen vom Zaun, der aber durch die moralisch-technische Überlegenheit des Westens mit einer sowjetischen Niederlage oder auch dem Ende des „Sowjetimperiums“ endet. Einer der in den Technothrillern angeführten moralischen Faktoren ist laut Gibson die Organisation der NATO als „Föderation von Stämmen“, in denen die männlichen Krieger wie in großen Familien organisiert sind. Im Gegensatz dazu wird die Sowjetarmee nur durch Terror zusammengehalten, die Soldaten sind, wie in mehreren schon analysierten Filmen, in der Regel gesichtslose Horden ohne Eigeninitiative.¹⁴⁴

Mit dem Ende des Ost-West-Konfliktes änderten sich auch die Feindbilder, die Schauplätze wurden von Europa in den Nahen Osten, bzw. nach Ostasien verlegt.¹⁴⁵ Außerdem gelang dem Genre mit der Verfilmung von *THE HUNT FOR RED OCTOBER* (1989) der Übergang ins Kino.¹⁴⁶

Im Anschluss werden Hacketts Buch *THE THIRD WORLD WAR* und Clancys *RED STORM RISING* (1986) analysiert, nicht nur, weil die Autoren die Begründer des Genres sind, sondern weil diese exemplarischen Werke auch die (wohlwollende) Aufmerksamkeit höchster amerikanischer Regierungskreise auf sich zogen.¹⁴⁷ Außerdem wird Clancys Roman *THE SUM OF ALL FEARS* (1989) analysiert, der ein gutes Beispiel für den inhaltlichen Wandel am Ende der 1980er Jahre ist.

¹⁴¹ Gibson, *Redeeming Vietnam*, 179-183, 201; Walter *Hixon*, „Red Storm Rising“: Tom Clancy Novels and the Cult of National Security, in: *Diplomatic History* 17, H. 4 (1993) 599-613, hier 604-608.

¹⁴² Gibson, *Redeeming Vietnam*, 201; Godefroy, *Fictional Writing and the Canadian Army of the Future*, 96-97.

¹⁴³ Guy *Doly*, *Wenn die Russen angreifen* (Stuttgart 1980).

¹⁴⁴ Gibson, *Redeeming Vietnam*, 185-197

¹⁴⁵ Chris *Gray*, „There Will Be War!“: Future War Fantasies and Militaristic Science Fiction in the 1980s, in: *Science Fiction Studies* 21 (1994) 315-336, hier 322.

¹⁴⁶ Gibson, *Redeeming Vietnam*, 180-181.

¹⁴⁷ Ebd. 199.

4.1.1.a) Der Roman THE THIRD WORLD WAR (GB 1978)¹⁴⁸

Dieser Technothriller, der formal wie ein Geschichtsbuch geschrieben ist, beginnt mit einem Kapitel, in welchem gleich der Kern des Buches geschildert wird: ein Großangriff des Warschauer Paktes auf Westeuropa. Heldenhafte NATO-Soldaten werden in mehreren Episoden vom Ansturm des östlichen Panzerangriffes „weggeschwemmt“, wobei die Gegner nicht als Menschen dargestellt werden, sondern nur als Ansammlungen von Kriegstechnik (S. 19-31). Außerdem entmenschlicht Hackett die Aggressoren am Ende des Kapitels einmal mehr, in dem er den Angriff als „*Sturmflut*“ bezeichnet (S. 30). Die nächsten Kapitel widmen sich der weltweiten Ausgangslage und beinhalten auch fiktive amerikanische und sowjetische Dokumente, aus denen hervorgeht, dass die sowjetische Führung den Dritten Weltkrieg mit verschiedensten Geheimoperationen vorbereitet hatte. Folgende Gründe werden angeführt: die krisenhafte Wirtschaftslage und Unruhen im Osten und ein sowjetisches Streben nach den Erdölressourcen am Persischen Golf. Beispielhaft dafür ist ein Sowjetbericht, in dem minutiös fünf Sowjetoperationen im Mittleren Osten, Indien, Mittelamerika, Schwarzafrika und Jugoslawien aufgezählt werden, bei dem der KGB, teilweise auch die Kubaner und Jamaikaner (!) die Fäden ziehen. Alle Unternehmungen zielen auf eine nachhaltige Schwächung des US-Präsidenten und die Ausweitung des sowjetischen Einflussbereiches (S. 67-73). Die meisten dieser vorbereitenden Schachzüge gelingen in weiterer Folge auch und haben Staatsstrieche, bzw. Stellvertreterkriege zur Folge. So gerät die Hälfte der Länder des Persischen Golfes unter Sowjetkontrolle (S. 93).

Ein erstes militärisches Aufeinandertreffen der Supermächte findet in Jugoslawien statt, das nach dem Tod Titos politisch gespalten ist (S. 102-107). Bevor die Sowjets zum entscheidenden Schlag gegen den Westen ausholen, bringt Hackett noch ein weiteres sowjetisches Dokument, in dem die sowjetische Führung den kommenden Feldzug vorbereitet und dabei auch u.a. die Mitwirkung von Terrorzellen einberechnet (S. 110-116). Den größten Teil des Romans nehmen Schilderungen über die Kampfhandlungen in Europa, Afrika und dem Mittleren Osten ein. Dabei spricht Hackett den Sowjets jegliches eigenständiges Denken ab, sodass die NATO-Truppen die überlegenen Sowjetstreitkräfte einfach durch das Abschießen von Befehlspanzern, oder das Stören der Kommunikation besiegen können.¹⁴⁹ Der Annahme Wallers, dass Hacketts Roman den Dritten Weltkrieg als „*long awaited sequel*

¹⁴⁸ John Hackett, Der Dritte Weltkrieg. Hauptschauplatz Deutschland. Mit e. Vorwort v. Gen. Johann Kielmansegg (München 1978).

¹⁴⁹ Gibbs, Redeeming Vietnam, 195.

to World War II“ darstellt,¹⁵⁰ ist zuzustimmen, es gibt auch vielfältige Bezüge auf diesen Krieg, bzw. die NS-Zeit. So haben diplomatische Manöver der Sowjets im Vorfeld des Kriegsausbruches eine „*Entspannung à la München*“ im Sinn (S. 84), während der Kampfhandlungen bilden sich in den Ostblockstaaten wie seinerzeit im Dritten Reich Widerstandsbewegungen, die vom Westen unterstützt werden (S. 269).

Nachdem die Armeen des Ostens an allen Fronten zurückgeworfen werden, entschließt sich die von allen Seiten bedrängte Sowjetführung, mit der Zerstörung der Stadt Birmingham ein Exempel zu statuieren. Doch der Westen gibt nicht nach und antwortet mit einem Atomangriff auf Minsk, der einen nationalistischen Putsch in Moskau und die Auflösung der UdSSR nach sich zieht (S. 305-315, 333-339). In einem zusammenfassenden Kapitel stellt Hackett fest, dass nur eine umfassende Aufrüstung den Westen gerettet hat: „*Gegen Ende der 70er Jahre hätte ein Überraschungsangriff aus dem Stand die Russen mit größter Wahrscheinlichkeit in wenigen Tagen bis an den Rhein gebracht, falls von der NATO keine taktischen Nuklearwaffen eingesetzt worden wären*“ (S. 343)

Hackett begann 1976 auf Wunsch des Verlages Sidgwick & Jackson ein Buch über einen Dritten Weltkrieg zu schreiben, während innerhalb der NATO eine Militärstudie des belgischen Generals Close kontrovers diskutiert wurde. Close kam nämlich zu dem Schluss, dass ein Sowjetangriff die NATO-Kräfte in Westdeutschland in drei Tagen in die Knie zwingen könnte.¹⁵¹ In seiner ursprünglichen Fassung sah Hackett auch ein Zusammenbrechen der Verteidigung Westdeutschlands vor. Nach einer Konsolidierungsphase würden die USA und ein konservativ eingestelltes Frankreich den Warschauer Pakt aber dennoch bezwingen. Ein Gespräch mit einem deutschen General bewegte Hackett aber, dieses Konzept zu verwerfen. Hacketts begründet dies so:

„If a cautionary tale is to make children behave better, it is a mistake to pitch it so strongly that it only makes them wet their beds. Instead of trying to persuade people to do more to save themselves by what could happen to them if they did not, I would now try to encourage them to do what had to be done by writing an imaginary tale in which the Alliance did do much of what was needed, just in time to make its survival possible.“¹⁵²

¹⁵⁰ Waller, Re-Placing "The Day after", 11.

¹⁵¹ John Hackett, Why the general is refighting World War III, in: The Times Nr. 61264 (19.06.1982) 10; Der Dritte Weltkrieg - Makabre Warnung, in: Der Spiegel Nr. 44 (30.10.1978) 163-164, online unter <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40605780.html>> (01.05.2011 22:24); zur Close-Kontroverse siehe beispielsweise: Ist der Westen stark genug?, in: Der Spiegel Nr. 34 (16.08.1976) 72-78, online unter <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41147322.html>> (01.05.2011 22:23).

¹⁵² Hackett, Why the general is refighting World War III, 10.

An der Erstellung des Buches waren laut Hackett zahlreiche Fachleute verschiedenster wissenschaftlicher Disziplinen beteiligt. Er schrieb außerdem eine aktualisierte Fortsetzung mit dem Titel *THE THIRD WORLD WAR: THE UNTOLD STORY* (1982).¹⁵³

4.1.1.b) Der Roman *RED STORM RISING* (USA 1986)¹⁵⁴

Genau wie Hacketts Roman, so handelt auch Clancys Roman von einem Dritten Weltkrieg, den die Sowjets beginnen. In diesem Falle geraten die Sowjets durch einen verheerenden Anschlag islamischer Terroristen in Zugnot, der die bedeutendste sowjetische Erdölraffinerie zerstört: „*around them [= die Terroristen] the whole world seemed to be catching fire, and because of them, **the whole world really would***“ (S. 16). Um die in arge Bedrängnis geratene Sowjetwirtschaft zu retten, beschließt das Politbüro, in dem das Gesetz des Dschungels herrscht, den Griff nach den Erdölquellen, doch vorher muss noch die NATO niedergekämpft werden. Diese Episode zeigt laut Gibson erneut das Bild der Sowjetunion als instabiles totalitäres Regime, das durch innere Krise jederzeit wie ein wildes Tier losschlagen würde.¹⁵⁵ Doch vorher täuscht das hinterlistige Sowjetregime den Westen mit Abrüstungsvorschlägen, die Hixon an Hitlers Münchner Abkommen erinnern.¹⁵⁶ Das hinterlistige „Image“ der Sowjets wird noch dadurch verstärkt, dass das Kapitel, indem die Abrüstungsvorschläge vorkommen, „Maskirovka 1“ genannt wird, wobei dieses russische Wort, das noch öfters vorkommt, Täuschung, bzw. Tarnung heißt (S. 56-64). Einen traurigen Höhepunkt findet die „maskirovka“ in einem vom KGB fingierten Bombenattentat im Kreml, dem sowjetische Kinder zum Opfer fallen. Dieses Vorgehen schockiert sogar einen sowjetischen Offizier: „*For our **maskirovka**, the Party murders children! **Our own children. Where have we come to?***“ (S. 121). Dieser Offizier, Alekseyev, ist zusammen mit seinem Adjutanten Sergetov, dem Sohn eines moderaten Politbüromitglieds, einer der wenigen positiven sowjetischen Charaktere. Als Schuldigen für den Anschlag präsentiert der sowjetische Geheimdienst einen „deutschen Agenten“ namens Gerhard Falken (S. 122-124).

Die Sowjets nützen den von ihnen inszenierten Vorfall als Vorwand für den gewollten Krieg gegen die NATO, deren Hauptschauplätze Westdeutschland, der Atlantik und das kleine Island sind. Während der Invasion betätigen sich sowjetische Soldaten als Mörder und

¹⁵³ Ebd 10.

¹⁵⁴ Tom Clancy, *Red Storm Rising* (London 121993).

¹⁵⁵ Hixon, *Red Storm Rising*, 610.

¹⁵⁶ Ebd. 610.

Vergewaltiger, was laut Gibson ein Rückgriff auf die „Lederstrumpf“-Romane von James Fenimore Cooper ist. Einige der wenigen Soldaten, die entkommen können, kämpfen sich in bester Tradition des amerikanischen Grenzlands durch die wilde isländische Natur und strecken die sowjetischen Unholde nieder.¹⁵⁷ Doch die Kämpfe sowjetischer und amerikanischer Schiffe und Flugzeuge um Island und den Atlantik sind durch einen weiteren Aspekt von Interesse: im Vorwort zu „Red Storm Rising“ nennt Clancy den Marineveteranen Larry Bond als Koautor (S. 5). Dieser ist der Erfinder des Spiels „Harpoon“, das Clancy im Vorwort einer Version des Spiels als „*the best naval simulation available to the public*“ charakterisierte. Auch betont Clancy die angebliche Wirklichkeitsnähe des Spiels, auf dem der größte Teil der Handlung von RED STORM RISING basiert: Geleitzugsschlachten im Nordatlantik und die sowjetische Invasion Islands.¹⁵⁸

Trotz der Täuschungen und einer anfänglichen Übermacht können die Sowjets nicht gewinnen. Zur See erobern sie zwar Island und treffen amerikanische Trägergruppen und Convoys empfindlich, doch ein kühner amerikanischer Angriff mit Marschflugkörpern schaltet fast die gesamte sowjetische Marinefliegerei aus (S. 641-643). Wie in Hacketts Roman können die NATO-Kräfte auch in Clancys Technothriller die „roten Horden“ aufhalten und gleichzeitig Kräfte für einen Gegenschlag sammeln. Dieser erfolgt in einem Kapitel mit dem bezeichneten Namen „*The Killing Ground*“, in dem die Amerikaner auf Island landen und in Westdeutschland die sowjetische Front fast aufrollen (S. 718-755). Als ein Sieg über die NATO mit konventionellen Waffen aussichtslos erscheint, versuchen die Hardliner im Politbüro mithilfe einer erneuten „maskirovka“ Nuklearwaffen einzusetzen. Doch bevor der Beschluss gefasst wird, fällt die Kremlführung wie bei Hackett einem Putsch zum Opfer, der in diesem Fall von Teilen der Armee und des KGBs ausgeht, wobei Alekseyev und der ältere Sergetov eine wichtige Rolle spielen. Dabei stirbt auch der KGB-Chef durch die Hand eines Offiziers, dessen Kind beim fingierten Bombenattentat zu Beginn des Romans starb (S. 791-803, 805-819). Die Feindseligkeiten enden mit einem Waffenstillstand, der von amerikanischen und sowjetischen Offizieren ausgehandelt wird (S. 820-828).

¹⁵⁷ Hixon, Red Storm Rising, 610.

¹⁵⁸ Larry Bond, Harpoon. Modern Naval Wargame Rules. Game Rules. Introduction by Tom Clancy (Blomington ³1987) 3.

4.1.1.c) Der Roman THE SUM OF ALL FEARS (USA 1991)¹⁵⁹

Clancys Roman beginnt mit einem Prolog während des Yom Kippur-Kriegs 1973, in dessen Verlauf ein israelischer Pilot hinter feindlichen Linien abgeschossen wird. Dabei geht auch eine Atombombe verloren, die am Flugzeug des Israelis angebracht war (S. 1-13). Sowohl diese Bombe, als auch der Krisenherd „Naher Osten“ bilden den Ausgangspunkt dieses Technothrillers.

Die eigentliche Handlung des Romans spielt in der Gegenwart und beginnt mit einem Gespräch hoher amerikanischer Regierungsbeamter, darunter auch der Hauptperson Jack Ryan, über die Situation im Nahen Osten und die Sowjetunion. Im Zusammenhang mit der UdSSR stellt Ryan die politischen Veränderungen so dar: *„but then [= im Kalten Krieg] the Russians were predictable. The poor bastards are starting to act like we do now. They're unpredictable as hell”* (S. 16). Mit dieser Beschreibung wird mit dem in den frühen 1980ern verwendeten Stereotyp der Berechenbarkeit der starr denkenden Sowjets gebrochen. Doch andere Feindbilder halten sich beharrlich. Als nach einem blutigen Zwischenfall während einer friedlichen palästinensischen Demonstration von der amerikanischen Regierung teilweise harte Sanktionen gegen Israel diskutiert werden, kommt das Feindbild des liberalen, bzw. unfähigen Politikers in Form des Präsidenten Fowlers auf. Er will zusammen mit seiner arroganten und intriganten Beraterin Elliot sehr zum Missfallen Ryans den treuen Verbündeten Israel „bluten lassen“ und zeigt gegenüber den allgemeinen Gründen der israelischen Politik, dem Holocaust, Unverständnis (S. 144-154).

Eine größere Gefahr geht aber von einer Gruppe von Terroristen aus, die vieles mit den Feindbildern des Kalten Kriegs gemeinsam haben: der RAF-Terrorist Günther Bock, der sich für den Zerfall des Ostblocks rächen will, der amerikanisch-indianische Terrorist und Drogendealer Marvin Russel und die arabischen Terroristen Quati und Ghosn, welche die Großmächte für ihr Engagement im Nahen Osten „bestrafen“ wollen. Schon die Beschreibung Bocks im Zusammenhang mit dem Fall des Eisernen Vorhangs ist bezeichnend: *„Without marxism, after all, he was a criminal, a common murderer. Only his heroic revolutionary ethos elevated his activities above the acts of a thug. But his revolutionary ethos had been summarily rejected by his own chosen beneficiaries [= die östlichen Geheimdienste]”* (S. 90). Durch internationale Kontakte finden sich im Nahen Osten alle Terroristen ein, wo Quati und Ghosn durch Zufall die alte israelische Atombombe geborgen haben. Diese wollen sie mithilfe eines ostdeutschen Physikers, der von Bock angeheuert wurde, wiederherstellen und,

¹⁵⁹ Tom Clancy, *The Sum of all Fears*. Film tie-in edition (London 2002).

wie sich später herausstellt, gegen die USA einsetzen, um die Supermächte gegeneinander aufzuhetzen. Doch schon hier treten Probleme zwischen den gläubigen Moslems, dem „Heiden“ Russel und dem arroganten Physiker auf (S. 336-346). Diese Schwierigkeiten verschärfen sich noch weiter im Laufe des Romans, außerdem zeigen die „Revolutionäre“ und ihre Kontakteleute, darunter ehemalige Stasimitglieder, keine Skrupel, Verbündete und deren Verwandte zu töten, wenn es erforderlich scheint. Daher ermorden ostdeutsche Ex-Agenten die Frau des Atomphysikers, die sie als Sicherheitsrisiko ansehen, und einen KGB-Agenten, der die Ehefrau bezüglich des Verbleibs ihres Gattes befragen wollte. Besonders bei der Folterung und Ermordung des Sowjets gehen sie äußerst brutal und unmenschlich vor (S. 418-424).

Äußerst perfide ist der Plan der Terroristen: sie wollen die Bombe während des Superbowl-Endspiels im Stadion zünden und damit auch die dort anwesenden staatlichen Würdenträger töten (S. 471-477). Außerdem reist Bock in die ehemalige DDR und besorgt sich Sowjetuniformen, um mit Stasikampfgefährten in Ostberlin eine Sowjeteinheit gegen eine US-Einheit in Westberlin zu kommandieren (S. 729-733). Diese Teile des Plans werden auch in die Realität umgesetzt, es kommt durch widrige Umstände sogar zu weiteren Zusammenstößen zwischen US- und Sowjetstreitkräften. Verschärft wird die Situation durch die Unfähigkeit des US-Präsidenten und seiner Beraterin, mit der er liiert ist. Doch das beherzte Eingreifen Jack Ryans kann eine drohende nukleare Konfrontation der Supermächte verhindern (S. 971-990). Quati und Ghosn, die einzigen Überlebenden, werden gefasst und gefoltert, was im Roman als unabdingbar dargestellt wird. Sie geben einen iranischen Geistlichen als Urheber an, woraufhin der US-Präsident ihn mit einer Atomrakete töten will, doch Ryan stoppt den unfähigen Präsidenten und erklärt ihn für nicht amtsfähig (S. 1002-1012). Der Roman endet mit der Enthauptung der beiden Araber am Marktplatz von Riad, der US-Friedensplans für den Nahen Osten, die Stationierung von US-Soldaten in Israel, wird umgesetzt. Ryan erhält als Geschenk das Schwert, mit dem die Terroristen hingerichtet wurden (S. 1019-1027). Im Nachwort spricht sich Clancy für die Durchsetzung von strengen Export- und Technologiekontrollen aus, um die sehr wahrscheinlich scheinende Gefahr von selbstgebauten Atombomben einzudämmen (S. 1029-1030).

The Sum of All Fears hat eine ähnliche Handlung wie der Film *By Dawn's Early Light*, in dem sowjetische Extremisten einen Atomkrieg zwischen den USA und China auf der einen und der UdSSR auf der anderen Seite provozieren.¹⁶⁰ Ein Jahr nach den Ereignissen

¹⁶⁰ BY DAWN'S EARLY LIGHT (USA 1990) Regie: Jack Sholder; Drehbuch: Bruce Gilbert; Kamera: Alexander Gruszynski; Musik: Trevor Jones; Produktion: Home Box Office, Paravision International S.A.; Darsteller:

des 11. Septembers wurde THE SUM OF ALL FEARS (2002)¹⁶¹ verfilmt, doch in der Filmversion ersetzen europäische Nazis unter der Führung eines Österreicher die Araber, ebenso kommt nicht die Sowjetunion vor, sondern Russland. Im Gegensatz zur Romanversion sind weder der US-Präsident, noch seine Berater „inkompetente Liberale“, der Nahe Osten verliert auch seine Bedeutung als Ausgangspunkt des Konflikts. Er dient nur als Fundort für eine Atombombe, die von den europäischen Faschisten verwendet wird, um einen Krieg der Supermächte zu provozieren. Ihr Ziel ist es, damit das Werk Hitlers zu vollenden, was sehr leicht erscheint, da die Vereinigten Staaten dem russischen Präsidenten nicht trauen. Wie in der Romanversion aber kann die Figur „Jack Ryan“ (Ben Affleck), die den russischen Präsidenten im Gegensatz zu allen anderen US-Beratern zu Recht als friedliebend einstuft, durch beherztes Eingreifen die Welt retten. Der Film endet mit einem amerikanisch-russischen Abkommen und der Liquidierung der Nazis und ihrer Helfershelfer durch den amerikanischen, bzw. russischen Geheimdienst.

4.2) Das britische Kino der 1980er Jahre

Genau wie in den USA, so fand auch in Großbritannien mit dem Beginn der Ära Thatcher Anfang der 1980er Jahre ein Rechtsruck statt. Dieser drückte sich beispielsweise in einer verschärft antisowjetischen Rhetorik aus, ebenso wurde die amerikanische Außenpolitik stärker als bisher unterstützt. Gemäß der neokonservativ-monetaristischen Wirtschaftspolitik, die Margareth Thatcher unter anderem auf Konfrontation mit den Gewerkschaften brachte,¹⁶² wurde die Filmbranche Schritt für Schritt auf marktwirtschaftliche Prinzipien umgestellt. Nicht der Staat, sondern private Investoren sollten dem britischen Kino wieder auf die Beine helfen. Das britische Kino erlebte trotzdem durch verstärkte amerikanische Investitionen und die Hilfe des privaten TV-Senders „Channel 4“ in den 1980ern eine Renaissance.¹⁶³

Im Gegensatz zu den USA befasste sich nur ein Bruchteil britischer Filme dieses Jahrzehnts (30 von 427) mit dem Ost-West-Konflikt. Weniger als ein Dutzend dieser

Powers Boothe, Rebecca De Mornay, James Earl Jones, Martin Landau, Darren McGavin, Rip Torn, Jeffrey De Munn, Peter MacNicol, Glenn Withrow, Ronald William Lawrence.

¹⁶¹ THE SUM OF ALL FEARS (USA 2002) Regie: Phil Alden Robinson; Drehbuch: Paul Attanasio, Daniel Pyne, Tom Clancy; Kamera: John Lindley, Musik Jerry Goldsmith; Produktion: Paramount Pictures Corporation, Munich Film Partners GMBH & CO. AZL Productions KG; Darsteller: Ben Affleck, Morgan Freeman, Bruce McGill, John Beasley, Russell Bobbitt, Marc Abraham, Aram Bernstein, Gail Katz, Peter Kohn, David V. Lester.

¹⁶² Brüggemeier, Geschichte Großbritanniens im 20. Jahrhundert, 309-316, 320-333.

¹⁶³ Leonard *Quart*, The Religion of the Market: Thatcherite Politics and the British Film of the 1980s, in: Lester Freidman (Hg.) Fires were started. British Cinema and Thatcherism (Minneapolis 1993) 15-34; Hill, British Cinema, 34-39.

Produktionen unterstützte Thatchers Regierung und dämonisierte die Sowjetunion, bzw. die DDR, auch die Friedensbewegung wurde beispielsweise in WHO DARES WINS (1982) als terroristische Sowjetmarionette dargestellt. Acht Filme, hauptsächlich Spionagethriller, zeigten den Zynismus westlicher und östlicher Geheimdienste. Die restlichen zwölf Produktionen, darunter FULL METAL JACKET (1987) und LETTER TO BREZHNEV (1985) griffen den amerikanischen, bzw. britischen Standpunkt an, vor allem Thatchers Wirtschaftsideologie.¹⁶⁴ Zwei Filme thematisierten außerdem drastisch die Gefahr der nuklearen Vernichtung: der Zeichentrickfilm WHEN THE WIND BLOWS (1986) sowie THREADS (1984).¹⁶⁵ Der Film THREADS wurde zur Analyse ausgewählt, da er sich mit den schon untersuchten amerikanischen Filmen THE DAY AFTER (1983) und COUNTDOWN TO LOOKING GLASS (1984) vergleichen lässt. Diese drei Produktionen entstanden nicht nur fast zur selben Zeit, sie sind auch in Bezug auf Feind- und Konfliktbilder ähnlich.

4.2.a) Der Fernsehfilm THREADS (GB 1984)¹⁶⁶

Zu Beginn des Films sind Bilder einer Spinne, die ein Netz spinnt, und Ansichten der Stadt Sheffield zu sehen, während aus dem off folgende dazu passenden Worte zu hören sind: *„In an urban society, everything connects. Each person’s needs are fed by the skills of many others. Our lives are woven together in a fabric, but the connections that make society strong also make it vulnerable.“* Damit wird schon in den ersten Sekunden das Hauptthema der Produktion angesprochen, die zarten „Verbindungsfäden“ („threads“) einer Gesellschaft, die durch einen Atomkrieg zerstört werden können. Dazu wird das Leben zweier Familien aus Sheffield, vor dem Hintergrund einer eskalierenden internationalen Krise beleuchtet, ebenso behandelt der Film die Vorkehrungsmaßnahmen der britischen Regierung für den Ernstfall und die möglichen (Spät-)Folgen eines nuklearen Schlagabtausches. „Threads“ steht in der Nachfolge von THE WARGAME (1967).¹⁶⁷

Genau wie im schon behandelten Film THE DAY AFTER interessieren sich die Hauptprotagonisten nicht für eine sich entwickelnde Krise im Mittleren Osten, die im Laufe des Films immer größere Kreise zieht. So beschäftigen sich die Familienmitglieder

¹⁶⁴ Tony Shaw, ‘From Liverpool to Russia, With Love: A letter to Brezhnev and Cold War Cinematic Dissent in 1980s Britain’, in: Contemporary British History 19, H. 2 (2005) 243-262, hier 244-257.

¹⁶⁵ Shaw, The BBC, the State and Cold War Culture, 1382-1383.

¹⁶⁶ THREADS (GB 1984) Regie: Michael Jackson; Drehbuch: Barry Hines; Kamera: Andrew Dunn, Paul Morris; Produktion: BBC, Nine Network Australia, Western-World Television Inc.; Darsteller: Karen Meagher, Reece Dinsdale, David Brierly, Nicholas Lane, June Broughton, Sylvia Stoker, Harry Beety. Quelle: DVD „Threads“, BBC 2 Entertain CCTV 30217 (2005; englische Fassung, 113 Minuten).

¹⁶⁷ Shaw, The BBC, the State and Cold War Culture, 1382-1383.

beispielsweise in den ersten vier Minuten nach dem 45 Sekunden langen Vorspann nicht damit, dass in Radio, Fernsehen und den Zeitungen Meldungen über einen Bürgerkrieg im Iran und einen sowjetischen Einmarsch berichtet wird, sondern damit, dass die jeweils ältesten Kinder einer Schwangerschaft wegen heiraten müssen. Im Film kommen auch an mehreren Stellen erklärende Einblendungen vor, meistens über das Datum, aber auch über den Industriestandort Sheffield sowie nahe gelegene NATO-Einrichtungen (8. Minute).

Während das Liebespaar des Films, Ruth Beckett und Jimmy Kemp, ihre neue, eigene Wohnung einrichten, dreht sich die Eskalationsspirale immer weiter. So ist, als Reaktion auf die Versenkung eines amerikanischen U-Boots im Mittleren Osten folgendes Statement des US-Präsidenten zu vernehmen:

„The unprovoked attack on our submarine and the move into Iran are the actions of a reckless and warlike power. I have to warn the Soviets in the clearest possible terms that they risk taking us to the brink of an armed confrontation with incalculable consequences for all mankind.“ (13. Minute)

Direkt danach erklärt der Erzähler des Films, wie sich die örtliche Verwaltung in Sheffield im Falle einer Krise verändern würde. Ab diesem Zeitpunkt kommen zu der Familiengeschichte und der sich eskalierenden Krise (US-Truppenaufbau im Mittleren Osten) noch die Vorbereitungen der entstehenden britischen Notstandsbehörden als dritter Erzählstrang dazu. Als sich die Krise immer weiter verschärft und unter anderem taktische Atomwaffen von den Sowjets in Stellung gebracht werden, werden mehrere Friedensdemonstrationen gegen den britischen Beschluss, zusätzliche Soldaten nach Europa zu bringen, gezeigt, deren Warnungen ungehört bleiben, sich aber im weiteren Verlaufe des Films bewahrheiten werden: *„This time, they're playing with, at best, the destruction of life as we know it and at worst, total annihilation. You cannot win a nuclear war“* (25. Minute). Außerdem wird die britische Regierung angegriffen, die das Geld lieber in die Rüstung, anstatt in Arbeitsplätze und alternative Energieträger steckt.

Wie in THE DAY AFTER ereignen sich folgende Begebenheiten: konventionelle und nukleare Gefechte im Krisengebiet, die sich über das Gebiet ausweiten, gleichzeitig Panikeinkäufe, Stadtflucht und das Einrichten von Behelfsbunkern im Handlungsort (in diesem Fall Sheffield). Außerdem trifft die Verwaltung alle möglichen Vorbereitungen, wie die Sperrung wichtiger Verbindungsstraßen, Evakuierung von Spitälern oder auch die Festnahme von verdächtigen Elementen. Eine Angriffswarnung in der 46. Minute des Films führt zu einer Massenpanik, zwei Minuten später beginnt eine fünfminütige Sequenz, die in Bezug auf Gräuel und Verwüstung THE DAY AFTER in nichts nachsteht. Während die

Atombomben detonieren und die meisten in Panik geratenden Menschen auf den Straßen Sheffield dem folgenden Inferno zum Opfer fallen, erklären wieder weiße Einblendungen die Umstände des nuklearen Schlagabtausches, sowie unmittelbare Folgen.

Die Situation nach dem Atomschlag in *THREADS* ist ungemein hoffnungsloser und „barbarischer“ als in *THE DAY AFTER*. Einerseits sterben Jimmy und die meisten seiner Verwandten während des Angriffs oder danach, andererseits ist die komplette Versorgung der Ruinenstadt Sheffield zusammengebrochen und die Verwaltung restlos überfordert. Als Massen von Hungrigen vor staatlichen Essensdepots auftauchen, verweigert ihnen der Verwaltungschef, der in einem Bunker sitzt, den Zugang mit folgender Begründung: „*Why waste food on people, who are going to die anyway?*“ (64. Minute). Doch auch die Insassen des Verwaltungsbunkers sind todgeweiht, da der Zugang verschüttet ist und niemand in der Lage ist, sie zu retten. Genauso hoffnungslos ist auch der Rest des Films: die Überlebenden des Atomkrieges führen im nuklearen Winter, fast ohne funktionierende Technik ein mittelalterlich anmutendes Leben, in dem sie vom Staat zur Bestellung der Felder gezwungen und Plünderer erschossen werden. Ruth bringt eine Tochter zur Welt, die nach dem Tode ihrer Mutter in einer barbarischen Gesellschaft aufwächst, die die englische Sprache verlernt hat. Am Ende des Films bekommt Ruths Tochter ein Kind, bei dessen Anblick sie einen Schrei ausstoßen will, bevor der zweiminütige Abspann beginnt (111. Minute), ein Schrei, der sicher auch gegen die verheerenden Folgen des Atomkriegs gerichtet ist. Im Abspann selber werden unzählige Doktoren und Professoren als Berater angeführt.

4.3) Japanisches Kino und die 1980er Jahre

In den 1980er Jahren entstanden auch in Japan mehrere Filme, welche die Problematik des Atomkrieges behandelten. So kam 1980 die Produktion *FUKKATSU-NO HI* in die Kinos, in welcher durch Geheimoperationen des ostdeutschen Geheimdienstes und des CIA ein Virus die Menschheit fast vollständig dezimiert. Die Restbevölkerung wird dann noch durch einen atomaren Vernichtungsmechanismus a la *DR. STRANGELOVE* bedroht, der von den kriegslüsternen Militärs beider Supermächte in Gang gesetzt wird.¹⁶⁸ Ein Jahr später feierte der Animationsfilm *FUTURE WAR 198XNEN* seine Premiere, der im nächsten Unterkapitel

¹⁶⁸ *FUKKATSU NO HI* (J 1980) Regie: Kinji Fukasaku; Drehbuch: Koji Takada, Kinji Fukasaku, Gregory Knapp; Kamera: Daisaku Kimura; Musik: Kentaro Haneda, Teo Macero; Produktion: Haruki Kadokawa Produktions, Tokyo Broadcasting System; Darsteller: Masao Kusakari, Tsunehiko Watase, Isao Natsuyagi, Sonny Chiba, Kensaku Morita, Toshiyuki Nagashima, Haruki Kadokawa, Chu Takatsuki, Takeshige Hatanaka, Riki Gonoue.

analysiert wird. Der Ost-West-Konflikt kommt auch im Fliegerdrama AREA 88 (1984), einer Manga-Verfilmung, vor. Dabei muss ein japanischer Pilot durch eine Intrige in der Luftwaffe eines Bürgerkriegslandes im Mittleren Osten kämpfen, wobei die Rebellen vom Ostblock unterstützt werden.¹⁶⁹ Genau in der Mitte des Jahrzehnts entstand auch ein weiterer Godzilla Film, in welchem das Monster die Supermächte an den Rand eines Atomkriegs bringt. Die UdSSR und die USA wollen Atomwaffen gegen den in Japan wütenden Godzilla einsetzen, doch die Japaner können sich dem Druck der Atommächte erwehren und das Monster konventionell zur Strecke bringen.¹⁷⁰ Drei Jahre später sah Japan den Animationsfilm AKIRA, in dem wie in FUTURE WAR 198XNEN ein nuklearer Weltkrieg vorkommt, der unter anderem von japanischen Wissenschaftlern ausgelöst wird. Im Gegensatz zu den drei vorher genannten Produktionen kritisiert AKIRA nicht die Atommächte, sondern die streng hierarchische japanische Gesellschaft selbst¹⁷¹. Der Manga, auf welchem der Film basiert, beeinflusste in den 1980ern auch das japanische Theater, welches sich ebenfalls der nuklearen Gefahr annahm.¹⁷² Weitere Filme und Romane, die die Bomben auf Hiroshima und Nagasaki, bzw. die Gefahr eines neuen Weltkriegs thematisierten, wurden unter anderem von Akira Kurosawa gemacht.¹⁷³

Der Animationsfilm FUTURE WAR 198XNEN wurde zur Analyse herangezogen, da er im Gegensatz zu FUKKATSU-NO HI oder dem Godzilla-Film den Ost-West-Konflikt am direktesten und drastischsten behandelt. Er verbindet Feind- und Konfliktbilder aus Antiatom- und Militärfilmen.

4.3.a) Der Animationsfilm FUTURE WAR 198XNEN (J 1982)¹⁷⁴

Nach dem deutschen, bzw. japanischen Titelbild sind mehrere Bilder aus dem Weltraum zu sehen, unter anderem die Erde aus der Sicht des Mondes und von Satelliten. Währenddessen erzählt ein Sprecher von der Voyager-2 Mission der NASA, die möglichen Außerirdischen die friedlichen Absichten der Menschen mitteilen soll. Nach der Frage, was

¹⁶⁹ AREA 88 (J 1984), Regie: Hisayuki Toriumi; Drehbuch: Akiyoshi Sakai; Musik: Ichiro Nitta; Animation: Toshiyasu Okada; Produktion: Studio Pierrot.

¹⁷⁰ Noriega, Godzilla and the Japanese Nightmare 72-74.

¹⁷¹ Freda Freiberg, Akira and the Postnuclear Sublime, in: Mick Broderick (Hg.), Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film (London 1996) 91-102.

¹⁷² Tadashi, Image of Armageddon, 85-96.

¹⁷³ John Dorsey, Naomi Matsuoka, Narrative Strategies of Understatement in Black Rain as a Novel and a Film, in: Broderick, Hibakusha Cinema, 203-222; Linda Ehrlich, The Extremes of Innocence: Kurosawa's Dreams and Rhapsodies, in: Broderick, Hibakusha Cinema, 160-177; James Goodwin, Akira Kurosawa and the Atomic Age, in: Broderick, Cinema, 178-203.

¹⁷⁴ FUTURE WAR 198XNEN (J 1982) Regie: Tomoharu Katsumata; Toshio Masuda; Drehbuch: Koji Takada; Musik: Nozomi Aoki; Animation: Joshinori Kanada; Produktion: Toei. Quelle: VHS-Kassette „Das Ende aller Tage. Der Dritte Weltkrieg hat begonnen“, Dynamic Film & Video 5038 (deutsche Fassung, 120 Minuten).

Außerirdische auf der Erde sehen würden, wechselt das Bild in der ersten Minute des Films zu einem amerikanischen Spionagesatelliten, der die sowjetische Marinebasis Severodvinsk beobachtet. Vor dieser Basis taucht das sowjetische Atom-U-Boot Rjurik unter, auf dem sich Kapitän und Politoffizier begrüßen. Danach sind noch mehrere „militärische“ Szenen zu sehen, die ebenso der „friedlichen Absicht“ der Menschheit in Widerspruch stehen: die britische Rheinarmee in Norddeutschland und japanische Jagdflieger, die einen sowjetischen Bomber aus dem Luftraum scheuchen.

Kurz nach Beginn des Films wird eine der SDI nicht unähnliches Satellitensystem der Amerikaner erfolgreich getestet, dessen Design von den amerikanischen Geschwistern Burt und Cora Gaynes und dem Japaner Wataru Mikumo stammt. Dies wird von den Amerikanern auch gefeiert, der US-Präsident Callaghan deutet den Erfolg gar als Bewahrung der Menschen vor dem Atomkrieg (12. Minute). Dieser Meinung ist auch Gaynes: *„Die einzige Verteidigung gegen einen atomaren Vernichtungskrieg ist ein perfektes Verteidigungssystem“* (15. Minute). Doch in Wirklichkeit setzt dieses Ereignis den Ausgangspunkt für eine Kettenreaktion, die zum Weltkrieg führt, denn die Sowjets entführen Gaynes um ihn mittels U-Boot in die Sowjetunion zu bringen. Da es kein US-Schiff mit diesem U-Boot aufnehmen kann, befiehlt Callaghan den Einsatz einer Atombombe gegen das Schiff, damit der Konstrukteur den Sowjets nicht in die Hände fällt. Außenminister Carson hatte ihn mit folgenden Worten dazu gedrängt: *„Schließlich haben wir hunderte von Atomtests im Pazifik durchgeführt, warum sollen wir Skrupel haben wegen einem einzigen Torpedo?“* (25. Minute). Diese Worte, wie auch der Atompilz, der sich nach der Zerstörung des U-Boots über das Meer erhebt, sind eine Anspielung auf einen Atomtest der 1950er Jahre, bei dem ein japanisches Fischerboot verseucht wurde. Filmische Anspielungen auf diesen Vorfall erfolgten schon damals in GODZILLA.¹⁷⁵

Durch das Versagen, die Abwehrtechnologie zu stehlen, und angesichts einer immer schlechter werdenden Wirtschaft entscheidet sich der sowjetische Generalsekretär Orlov Kriegsvorbereitungen zu unternehmen. Bedrängt wird er dabei vom skrupellosen Verteidigungsminister Bugarin, der sogar einen Erstschatz vorschlägt: *„Nach einem atomaren Erstschatz mit 20 bis 30 Millionen Opfern wird das amerikanische Volk in eine solche Panik geraten, dass Callaghan die weiße Flagge zeigt. Sollte er dann noch nicht zu Kreuze kriechen, töten wir weitere hundert Millionen“* (27. Minute). Der Dritte Weltkrieg beginnt dann auch nach Zwischenfällen an der innerdeutschen Grenze mit einem konventionellen Angriff der Roten Armee. Zu dieser Zeit bereitet sich Wataru, der Cora in Japan heiraten will,

¹⁷⁵ Noriega, Godzilla and the Japanese Nightmare, 65-66, 68-70.

vor, das Raketenabwehrsystem fertig zu stellen. Cora drängt ihn davon abzulassen, doch er meint: *„Wir Wissenschaftler dürfen die Erde nicht den Politikern und Militärs überlassen, damit sie sie zerstören. Wir müssen das Schicksal selbst in die Hand nehmen“* (50. Minute).

Der Weltkrieg erfasst nicht nur Westeuropa, die Sowjets rücken auch im Mittleren Osten vor. Daraufhin verlegen die USA Truppen von Japan in diese Region, womit das Land der aufgehenden Sonne ins Visier der Sowjets gerät. Bei einer Sitzung der japanischen Regierung wird unter anderem die Absicht der Sowjets erwähnt, Hokkaido zu annektieren. In Anspielung an die Besetzung der Kurillen durch Sowjettruppen im Jahre 1945 kommentiert ein Regierungsbeamter die sowjetische Forderung mit: *„Schon wieder so ein anmaßender Aggressionsakt“* (63. Minute). Im Zuge der Sitzung wird außerdem klar, dass die Amerikaner Japan trotz Bündnisverpflichtungen bei einem drohenden Angriff der Sowjets nicht beistehen werden. Der Regierungsberater Tono fordert daher: *„Ob Freund oder Feind, wir müssen unser Land aus eigener Kraft verteidigen!“* (65. Minute). Diese Forderung nach Eigenständigkeit stellt sich aber im Laufe des Films als Illusion heraus, da die sowjetische Luftwaffe große Teile Japans in Schutt und Asche legt.

Im weiteren Verlauf des Konfliktes stellt sich heraus, dass nicht Orlov, der gesundheitlich angeschlagen ist, sondern der radikale Bugarin die Macht im Kreml ausübt. Er scheut weder davor zurück, oppositionelle Mitglieder des Zentralkomitees zu verhaften, darunter den Außenminister Kutsov, noch stört ihn eine Ausweitung des Konflikts durch die Involvierung Kubas, Chinas und der Mongolei. Als ein sowjetisches U-Boot, die „Rjurik“ vom Filmbeginn, eigenmächtig Atomraketen auf die USA abschießt und die Amerikaner mit einem Zweitschlag antworten, versucht der noch immer angeschlagene Orlov über den roten Draht Frieden zu schaffen. Doch Bugarins Schergen erschießen Orlov und seinen Leibwächter (80. Minute). Im nuklearen Inferno gehen die größten Städte Amerikas, der UdSSR, Europas sowie Tokio unter, die Erdatmosphäre ist von rotbraunen Schwaden bedeckt.

Der US-Präsident befiehlt, das experimentelle Raketenabwehrsystem in Stellung zu bringen und will dann nach Moskau zu Friedensverhandlungen reisen. Sein Außenminister, der nur an nukleare Vergeltung denkt, will ihn abweisen, doch diesmal gibt Callaghan nicht nach, und stößt Carson weg mit den Worten *„Ich weiß genau, was ich zu tun habe! Ich trage die Verantwortung gegenüber dem Häufchen Menschheit, das nach dem nuklearen Massaker übrig bleibt.“* (85. Minute). An Bord der Satelliten ist auch Wataru, während Cora in Japan das drastisch dargestellte Leid der Zivilbevölkerung und verwundeten Soldaten sieht. Der Dritte Weltkrieg kann dennoch beendet werden, bevor die Menschheit völlig ausgerottet wird:

aus den Trümmern der Städte erheben sich Friedensdemonstrationen, die Soldaten auf beiden Seiten legen die Waffen nieder und fordern genauso wie beispielsweise der Papst Frieden. Sowjetische Demonstranten befreien Kutsov, der die sowjetische Regierung leitet, nachdem Bugarin von einem seiner eigenen Leute erschossen wird. Doch der sterbende Kriegstreiber kann noch eine letzte Raketensalve abfeuern. Kutsov verständigt Callaghan und die Raketen werden von einem durch mehrere Sowjetangriffe angeschlagenen Raketenabwehrsystem zerstört, das von Wataru gesteuert wird. Der Zivilist und Wissenschaftler Wataru kann die Geschichte umdrehen, indem ausgerechnet ein Japaner die Amerikaner vor weiteren Atombomben bewahrt! Nachdem die Kriegshetzer auf beiden Seiten überwunden sind und der Frieden wieder einkehrt endet der Film dort, wo er begonnen hat, im Weltraum. Wataru sieht die Sonne aufgehen, die Menschheit hat somit wieder eine Chance (114. Minute).

Laut der „Anime Encyclopedia“ soll der Film seines „aggressiven“ Inhalts wegen Demonstrationen provoziert haben, als Vorlage soll außerdem Hacketts Buch „The Third World War“ gedient haben.¹⁷⁶ Handlung und Handlungsorte der beiden Werke sind zwar ähnlich, aber die Aussagen gegensätzlich: der konservative Hackett plädiert gegen die Friedensbewegung und für eine militärische Lösung, während der japanische Film ein eindeutiges Plädoyer gegen Krieg und Rüstung ist.

4.4) Das Sowjetkino der 1980er Jahre

4.4.1) Der zweite Kalte Krieg und das sowjetische Kino

Gegen Ende der 1970er Jahre setzte sich im Sowjetkino das kommerzielle Prinzip mit Entstehung eines sozialistischen Konzepts von Unterhaltung durch, wobei die konkrete Ausrichtung der Unterhaltung unter anderem in den Journalen „Iskusstvo Kino“ und „Literaturnaja Gazeta“ diskutiert wurde. Einer der kritisch betrachteten Filme war PIRATY XX VEKA (1979), der vom Kampf einer sowjetischen Schiffsbesatzung gegen bewaffnete Drogenschmuggler unter der Führung eines westlichen (Ex-)Söldners handelt. Laut Oksana Bulgakova soll ein Kritikpunkt an diesem Werk der fehlende aktuelle politische Hintergrund

¹⁷⁶ Jonathan Clements, Helen McCarthy, The Anime Encyclopedia. A Guide to Japanese Animation since 1917 (Berkeley ²2006) 211.

gewesen sein.¹⁷⁷ Doch Boris Pastuchov, der erste Sekretär des ZK des KOMSOMOL, griff in einer Rede zur III. All-Unions Sitzung der jungen Filmschaffenden diesen Aspekt nicht an. Er führte vielmehr in seiner Rede, die in der Zeitschrift „Iskusstvo Kino“ abgedruckt wurde, den Leserbrief eines Wolgograder Gelehrten an die „Komsomolskaja Pravda“ an, in dem beklagt wurde, dass in dem Film die Piraten von einem „Superman“ und Einzelgänger bezwungen werden und nicht durch Eigenschaften wie Kollektivismus und Freundschaft zwischen den Matrosen. Lobend hingegen erwähnt Pastuchov sowjetische Militärfilme, auf die später einzugehen ist.¹⁷⁸

Zu Beginn der 1980er Jahre wurde im Sowjetkino die Orientierung an kommerziellen Filmen fortgesetzt.¹⁷⁹ Hand in Hand mit der Verschlechterung der sowjetisch-amerikanischen Beziehungen erschienen in der sowjetischen Filmpresse vermehrt Angriffe gegen antisowjetische US-Filme und Hollywood selbst, das als antidemokratisch, unkultiviert und den Hass schürend dargestellt wurde. Obwohl antiamerikanische Filme in der Sowjetunion produziert wurden, blieb die überwiegende Mehrheit der sowjetischen Kinoproduktionen unpolitisch.¹⁸⁰

In einem Aufsatz zur Kunst und Propaganda der Sowjetunion der 1980er Jahre konstatierte der ehemalige sowjetische Kinofunktionär Golovskoj, dass das Niveau des damaligen sowjetischen Kinos relativ niedrig war und trotz aller Gegenmaßnahmen auch blieb. Einzig antiamerikanische Produktionen seien erfolgreich gewesen, 1984 wurde sogar eine Parteidirektive verabschiedet, laut welcher Filme produziert werden mussten, die die sowjetische Außenpolitik unterstützten und gleichzeitig den wahren Charakter des Imperialismus entblößten.¹⁸¹ Antiamerikanische Filme wurden nicht nur im Kino gezeigt (z.B. „REJS 222“, „KONTRAKT VEKA“, „EVROPEJSKAJA ISTORIJA“, „TAJNA VILLY GRETA“), sie liefen auch im Fernsehen zusammen mit Dokumentationen, die auch gegen die USA gerichtet waren. Zu ihrem Publikum zählten ironischerweise auch Sowjetbürger, die ein Bild des Westens sehen wollten.¹⁸² Golovskoj stellt auch fest, dass sich der Regisseur Tumanišvili auf Filme spezialisierte, deren Aufgabe es war „*to emphasize the might and the peaceful intentions of the Soviet armed forces*“.¹⁸³

Doch Golovskoj unterlässt es, dieses Militärfilm-Genre als solches zu nennen, bzw. zu definieren. Dieses bisher auch in der Geschichtsschreibung fast vollkommen vernachlässigte

¹⁷⁷ Bulgakova, Der neue Konservatismus, 213-214.

¹⁷⁸ Boris Pastuchov, Komsomol, moloděž, kino, in: Iskusstvo Kino (1981), H. 3, 3-14, hier 8-9.

¹⁷⁹ Golovskoj, Meždu ottepel'ju i glasnost'ju, 78-79.

¹⁸⁰ Shaw, Youngblood, Cinematic Cold War, 56-57.

¹⁸¹ Golovskoy, Art and Propaganda, 268-269.

¹⁸² Golovskoj, Meždu ottepel'ju i glasnost'ju, 104.

¹⁸³ Golovskoy, Art and Propaganda, 269.

Konzept soll daher im nächsten Abschnitt anhand mehrerer Filme und Parallelquellen charakterisiert und analysiert werden.

4.4.2) Das Genre der Militärfilme

Bevor auf Filme über die Sowjetarmee eingegangen werden kann, ist es nötig, auf das Selbstverständnis dieser Armee, bzw. die offizielle Haltung darüber einzugehen, da, wie noch zu zeigen ist, dies alles in einem engen Zusammenhang steht. Die sowjetische Armee genoss in der Bevölkerung seit Ende des „Großen Vaterländischen Krieges“ trotz erheblicher Missstände (regelmäßige Misshandlungen von Rekruten, teils verheerende Lebensbedingungen der Offiziersfamilien), welche vertuscht wurden, bis zur Ära Gorbačëv ein enormes Ansehen.¹⁸⁴ Auch nach außen hin wurde ein idyllisches Bild der Sowjetarmee konstruiert. So wurde beispielsweise 1980 ein eineinhalb Seiten Aufsatz in der Österreichischen Militärischen Zeitschrift veröffentlicht, der trotz seiner Kürze vor Propagandafloskeln strotzt. Beispielsweise stellte der Autor Worobjow fest, dass die Aufgabe der Armee die „*Verteidigung der Heimat*“ sei, und ein „*Bollwerk des Weltfriedens*“ darstelle. In dieser „*Hochschule*“ erwerbe die männliche Bevölkerung „*politische Reife, moralische und physische Abhärtung, Diszipliniertheit und Organisiertheit sowie die Vermittlung einer Berufsausbildung*“. Außerdem erhielten die Soldaten die Fähigkeit, „*sich in einer schwierigen Situation anzustrengen und das festgelegte Ziel zu erreichen*“. Hervorgehoben wird auch der Kollektivismus.¹⁸⁵ Abschließend bemerkte der Autor, „*die sowjetischen Streitkräfte verfügen heute über moderne Kampftechniken und Waffenarten, über alles, was notwendig ist, um jegliche Aggression abzuwehren*“.¹⁸⁶ Dieser mögliche Aggressor wurde beispielsweise in einem Buch zum Warschauer Pakt charakterisiert, das in seiner russischen Fassung schon 1981 veröffentlicht wurde:

„In den letzten Jahren gingen die aggressivsten Kräfte des Imperialismus, insbesondere des USA-Imperialismus, zu einem offenen Hochrüstungs- und Konfrontationskurs gegen die sozialistische Staatsgemeinschaft und alle fortschrittlichen und friedliebenden

¹⁸⁴ Roger Reese, *The Soviet Military Experience. A History of the Soviet Army, 1917-1991* (London 2000) 147-151, 174.

¹⁸⁵ Konstantin Worobjow, *Die sowjetische Armee: Erziehungs- und Abhärtungsschule*, in: *Österreichische Militärische Zeitschrift* 27 (1980), H. 4, 304-305, hier 304.

¹⁸⁶ Ebd. 305.

*Kräfte in der Welt über. Die Gefahr eines atomaren Weltkrieges hat sich auf gefährliche Weise erhöht.*¹⁸⁷

In dieser Zeit forderte der schon erwähnte Pastuchov, dass die Künste und allen voran das Kino aktiv gegen die Propaganda des Imperialismus, bzw. der Bourgeoisie vorgehen müssen. Auch sei den Helden des Alltages Aufmerksamkeit zu widmen, darunter auch den Soldaten. Der Komsomol habe außerdem die Aufgabe, die Jugend unter anderem für den Wehrdienst vorzubereiten und in dieser militärisch-patriotischen Erziehung seien die (Militär-)Filme VESENNIJ PRIZYV, STARŠINA und V ZONE OSOBOGO VNIMANIJA äußerst wichtig.¹⁸⁸

Schon seit der Gründung der Sowjetmacht erfüllten Kriege und natürlich auch Kriegsfilme eine Identität stiftende Rolle, vor allem solche, die im Zweiten Weltkrieg spielten.¹⁸⁹ Dabei beschränkte sich die Darstellung des sowjetischen Militärs nicht allein auf Kriegsfilme, sondern umfasste auch andere Genres, wie Krimis und Komödien.¹⁹⁰ Obwohl gegen Ende der 1970er Jahre vermehrt Militärfilme¹⁹¹ produziert wurden, so war dies nicht die „Geburtsstunde“ dieses Genre. Schon 1969 erschien der Film NEJTRAL'NYE VODY, der von einem sowjetischen Kriegsschiff handelt, das im Mittelmeer patrouilliert und ein amerikanisches Kriegsschiff beschatten muss.¹⁹² Durch ein gefährliches Manöver der Amerikaner geht ein sowjetischer Matrose mit Geheimunterlagen über Bord und wird nach einer langen Suche durch Zufall vom amerikanischen Schiff aufgefischt, dessen Offizier an den Dokumenten sehr interessiert ist. Doch bis zur Überführung an die Sowjets bleiben die Dokumente verschlossen. Einen Sonderfall stellt der Film OFFICERY aus dem Jahr 1971 dar, der eine sich über drei Generationen spannende Familiengeschichte zweier Offiziere vom russischen Bürgerkrieg bis zu Gegenwart erzählt. Gillespie fasst die Aussage dieses vor Heldentum und Selbstaufopferung strotzenden Films zu Recht mit „[t]here is such a profession as defending the Motherland“ zusammen.¹⁹³

¹⁸⁷ Vasilij *Samoilenko*, Grundlage des Kampfbündnisses. Der Internationalismus als Faktor der Verteidigungsmacht der sozialistischen Gemeinschaft (Berlin 1984) 7.

¹⁸⁸ Pastuchov, Komsomol, 4-6, 8.

¹⁸⁹ Gillespie, Russian Cinema, 124-125.

¹⁹⁰ Wiechmann, „Top Gun“ in der DDR, 544.

¹⁹¹ Der Begriff „Militärfilm“ wird hier von Walter Wiechman übernommen, der DEFA-Militärfilme untersuchte und das Genre einfach durch die Darstellung des Militärs, bzw. Militäralltags definiert. Diese grobe Charakterisierung wird aber in Bezug auf die entsprechenden Sowjetfilme verfeinert und verengt.

¹⁹² NEJTRAL'NYE VODY (SU 1969) Regie: Vladimir Berenštejn; Drehbuch: Valentin Bendelovskij, Vasilij Solov'ev, Vladimir Berenštejn; Kamera: Andrej Kirillov, Michail Kirillov; Musik: Kirill Molčanov; Produktion: Kinostudija imeni Gor'kogo; Darsteller: Kirill Lavrov, Vladimir Četverikov, Gennadij Karnovič-Valua, Aleksandr Ušakov, Michail Janušvetič, Aleksej Pan'kin, Nina Popova, Antonina Piljus, Vladimir Samojlov, Valentin Rudovič.

¹⁹³ Gillespie, Russian Cinema, 141.

Die sowjetischen Militärfilme der späten 1970er und 1980er Jahre zeichnen sich durch folgende Merkmale aus, wie im Anschluss anhand mehrerer Filme zu beweisen sein wird:

- Die in den Filmen gesetzten Ziele werden von den Soldaten immer, auch unter schwierigsten Umständen, erreicht.
- In jedem Film wird mindestens eine Heldentat, bzw. ein Opfer gezeigt.
- Stets wird eine Leistungsschau von Mensch und Technik gezeigt, welche auf die hohe Gefechtsbereitschaft hinweisen soll
- Persönliche Probleme mancher Filmsoldaten beeinträchtigen ihre Dienstausbung, werden aber gelöst.
- Oftmals wird die „Abhärtung“ der Soldaten, bzw. der ideale Soldat thematisiert.
- Wird ein äußerer Feind gezeigt, so kann die Sowjetmacht gegen ihn den „Weltfrieden“ verteidigen.

Die vier Militärfilme *V ZONE OSOBOGO VNIMANIJA* (1977), *OTVETNYJ CHOD* (1981), *SLUČAJ V KVADRATE 36-80* (1981) und *ODINOČNOE PLAVANIE* (1985) wurden aus mehreren Gründen zur Untersuchung ausgewählt. Die ersten beiden Produktionen bilden eine Dilogie, außerdem teilen sich alle vier Filme denselben Drehbuchautor: Evgenij Mesjacev. Zusätzlich ist der Regisseur der letzten drei Filme der schon erwähnte Michail Tumanišvili. Daher können hier besonders gut Entwicklungen auf dem Gebiet der Feind- und Konfliktbilder im „Zweiten Kalten Krieg“ aufgezeigt werden.

4.4.2.a) Der Kinofilm *V zone osobogo vnimanija* (SU 1977)¹⁹⁴

Im Vorspann ist nach dem Mosfilm-Emblem die Wachablöse bei den Fallschirmjägern vor der Fahne des Truppenteils zu sehen, die auf einem Sockel mit dem Wappen der UdSSR befestigt ist. Die Kamera folgt den Soldaten durch das Innere des Kasernengebäudes, dabei ist nur das Nachhallen des Stehschritts zu vernehmen. In einem Korridor grüßt der Trupp den wachhabenden Offizier, dabei sind auf der linken Seite des Bildes Wandzeitungen, Bilder und Plakate zu sehen, eines zeigt in rot die Zahl "1917", die über einer Fabrik steht, unter welcher drei Gesichter zu sehen sind. Danach folgt die Kamera dem Wachhabenden, der mit einem

¹⁹⁴ *V ZONE OSOBOGO VNIMANIJA* (SU 1977) Regie: Andrej Maljukov; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Igor' Bogdanov; Musik: Mark Minkov; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Boris Galkin, Michail Volontir, Sergej Volkaš, Igor' Ivanov, Anatolij Kuznecov, Aleksandr Pjatkov, Ivan Agafonov, Oleg Golubickij, Elena Cyplakova, Jurij Černov. Quelle: online unter <<http://video.mail.ru/mail/yfnfhe/464/622.html>> (01.05.2011 22:20) (russische Fassung, 93 Minuten).

Kameraden in der Dienststelle scherzt, plötzlich einen Anruf erhält mit dem Befehl, „Kommando 333“ auszugeben (3. Minute).

Nachdem er Alarm gibt beginnt das Abspielen der in Gold gehaltenen Credits. Im Hintergrund zu sehen sind, parallelgeschnitten, Mannschaften in den Kasernen, die von Sesseln oder aus dem Bett aufspringen, über den Hof eilen und die Waffen ausgeben, bzw. Luftlandepanzer in Betrieb setzen, emsige Telefonistinnen, die den Alarm weitergeben und Offiziere, die im Bett, oder bei einer Feier vom Alarm überrascht werden. Unterlegt wird dies mit einer Titelmusik, die unter anderem von Blechbläser gespielt wird, und Fanfarenklängen nicht unähnlich ist. Symbolisiert werden soll damit die hohe Kampfbereitschaft der Truppe, die stets bereit ist, sich zum Kampfe zu wappnen.

Im Anschluss an den Vorspann wird in einer Besprechung, die unter Verwendung von Karten, Diagramme, Bildern und sogar einem Filmausschnitt, fast die gesamte Filmhandlung vorweggenommen: Im Rahmen eines Manövers zwischen den erfundenen Streitkräften "Nördlich" und "Südlich" planen die "Südlichen" durch den Einsatz von drei Fallschirmjägergruppen in das Hinterland des "Feindes" zu gelangen, für Verwirrung zu sorgen, den gegnerischen Stab auszukundschaften und somit eine Luftlandung größeren Maßstabes vorzubereiten. Dabei sind die wichtigsten "Gegner" der fähige Major Moroškin (Anatolij Kusnecov) und sein Adjutant Zuev (Aleksandr Pjatkov). Der Held ist der junge Leutnant Tarasov (Boris Galkin), der zum ersten Mal einen Einsatz absolviert. Bevor die Besprechung zu Ende ist, teilt ein Offizier den Kommandeuren Folgendes mit: *"Die Aufgabe ist unter möglichst kriegsnahen Bedingungen zu erfüllen. Es sind alle Mittel erlaubt, außer, natürlich, das Schießen mit scharfer Munition. Der Gegner ist bereit, hart zu kämpfen"* (8. Minute). Diese Aussage soll natürlich dem Publikum wiederum die Authentizität der Filmhandlung vermitteln.

Die Fallschirmjäger haben im Hauptteil der Handlung nicht nur mit den fähigen Soldaten Moroškins zu kämpfen, der zwei Fallschirmjägertrupps "gefangen nehmen" kann, außerdem plagt den Trupp Tarasovs noch ein persönlicher Zwist mit dem Dienstältesten seines Trupps, dem Fähnrich Volentir (Michal Volontir). Dieser Konflikt, der gegen Ende des Films natürlich aufgelöst wird, beruht unter anderem auf persönlichen Vorbehalten des erfahrenen Volentir gegen den „Jungspund“ Tarasov. Gegen Ende des Films kann sich Volentir durch mehrere "Heldentaten" auszeichnen, unter anderem die Überwältigung einer Gruppe entflohener bewaffneter Schwerverbrecher, die im Manövergebiet gewütet haben. Dieser Nahkampf in der 70. Minute des Films, in welchem Volentir die Verbrecher ohne Zuhilfenahme von Waffen in kurzer Zeit niedermacht, soll den Kampf der Sowjetstreitkräfte

für das "Gute" und vor allem deren guten Ausbildungsstand vermitteln.

Nach einer beschwerlichen Mission finden die "Kundschafter" in der 89. Minute das Zielobjekt. Der Sturm des gegnerischen Kommandopunkts, das Finale des Films, beginnt. In den nächsten zwei Minuten landen die Fallschirmjäger beim gegnerischen Objekt und nehmen den Eingang des Kommandopunkts ein. Dabei wird mehrmals die so genannte "individuelle Kamera" verwendet, so dass es dem Publikum vorkommt, es springe selbst mit den Luftlandetruppen ab und beteilige sich am Sturm. Weitere Fallschirmjäger werden abgesetzt, während die Kamera wieder die sich im Komplex befindlichen Soldaten zeigt, die von Tarasov angeführt werden. Insgesamt wird das Vorstürmen der Soldaten noch dreimal mit Bildern von herabschwebenden Fallschirmjägern zwischengeschnitten, bevor in der 91. Minute die Zentrale von Tarasovs Leuten umstellt ist. Er selbst sagt in einer Nahaufnahme *"Der getarnte Kommandopunkt ist zerstört."*

Anstatt eines Abspanns ist am Ende des Films folgendes Lied zu hören, welches den Dienst bei den Luftlandetruppen sowie die Abhärtung während des Grundwehrdienstes glorifiziert. Gleichzeitig wird aber auch, besonders in der zweiten Hälfte der zweiten Strophe und der ersten Hälfte der letzten Strophe, die Dauer des Wehrdienstes bei diesem Truppenteil herabgespielt, bzw. verniedlicht, höchstwahrscheinlich um potenzielle Rekruten zu begeistern.

*"Erst unlängst saßet ihr noch in der neunten Klasse
und richtete eure Uhren nach der Schulglocke.
Und nun, Burschen, gewöhnt euch an die Luftlandetruppen,
Die von allen Winden umweht werden.*

*Macht nicht dem rauhen Wetter Vorwürfe
Und denkt nicht, dass der Kommandeur ohne Grund streng ist!
Es steht euch nur bevor, innerhalb von zwei so Jährchen
aus dem Jungen von gestern ein Mann zu werden.*

*Ihr braucht diese Uniform nicht lange zu tragen,
Doch immer, bis ins hohe Alter, wird euch die Abhärtung bleiben,
die Ihr bei den Luftlandetruppen,
die von allen Winden umweht werden, erhieltet."*

Das ca. zwei Minuten lange Lied wird von einer Männerstimme gesungen, wobei die letzten zwei Zeilen ein Männerchor wiederholt. Vor diesem musikalischen Hintergrund ist zu sehen, wie dreimal hintereinander Fallschirmjäger in einem Transportflugzeug vom Typ Il-76 aufstehen, aus dem Flugzeug hinausspringen und in den wolkigen Himmel entschweben. Am Ende des Films gibt es noch eine Einstellung mit einer individuellen Kamera, aus der

Perspektive eines herabschwebenden Fallschirmjägers: es ist das immer kleiner werdende Flugzeug zu sehen, aus dessen Hecktür immer mehr Fallschirmjäger entweichen.

Bevor der Film unter anderem Lorbeeren vom Komsomol-Generalsekretär Pastuchov erhielt, wurde er noch von weiteren Zeitungen und Journalen rezensiert und gelobt. So erschien 1978 ein Artikel in der Zeitung „Izvestija“, in dem unter anderem von einer *„Pflicht unserer Kinokunst gegenüber der Sowjetarmee“* die Rede war. Der Autor Medvedev forderte weitere Filme über den *„friedlichen Alltag“* der Sowjetarmee, und sah als Kern des Films den Gegensatz zwischen Tarasov und Volentir. Die Rezension schloss mit der Forderung der Abbildung *„einer der wichtigsten Sphären des gesellschaftlichen Lebens, die mit denen verbunden ist, die heute den Frieden bewahren und in dieser edlen Tat die Schönheit und Stärke des sowjetischen Charakters offenbaren.“*¹⁹⁵ In einer Rezension des Literaturjournals „Zvezda“ wurde auch der persönliche Konflikt des Leutnants und des Fähnrichs als *„Zentrum des Films“* angesehen. Auch schrieb die Autorin, dass der Regisseur schon zu seiner Armeezeit *„einen Film über die Menschen des tapferen Kriegshandwerks“* filmen wollte.¹⁹⁶ In einer Sonderausgabe des Journals „Iskusstvo Kino“, die den Olympischen Spielen in Moskau gewidmet war, bescheinigte der Schwimmchampion (!) Bure dem Film Dynamik, Authentizität und eine packende Handlung. Als den Kern des Films charakterisierte Bure die *„(friedliche) Heldentat“*.¹⁹⁷ Im der gekürzten Fassung eines Vortrags im Plenum des „Bundes der Filmschaffenden der UdSSR“ wurde ähnlich wie in der Izvestija festgestellt, dass im Zentrum von Filmen a la *„V zone osobogo vnimanija“* der zeitgenössische Sowjetsoldat oder -offizier stehe sowie eine Beschreibung des nach eigenen Regeln ablaufenden Armeelebens.¹⁹⁸ Schließlich fand auch der Filmschaffende Grammatikov in einem Vortrag bei der IV. „Allunions-Sitzung der Filmschaffenden“ lobende Worte:

*„A. Maljukovas Film „V zone osobogo vnimanija“, der hinreißend den Heroismus des Wehrdienstes, die Schönheit der Tapferkeit, Findigkeit und guten Auffassungsgabe zeigt, bestätigt den Willen und den Elan in der Erreichung der Ziele, er wurde ein effektives Mittel der patriotischen Erziehung der Jugend.“*¹⁹⁹

¹⁹⁵ Armen Medvedev, Zona osobogo vnimanija. Dva fil'ma o soldatskoj žizni; in: Izvestija Nr. 296 (20.12.1978) 4.

¹⁹⁶ Gali Ermakova, Utverždenie čelovečnosti (Zametki o kinoiskusstve), in: Zvezda (1979), H. 1, 199-214, hier 212.

¹⁹⁷ Vladimir Bure, Geroika prošlogo in nastojaščego, in: Iskusstvo Kino (1980), H. 7, 4-5, hier 5.

¹⁹⁸ S. Gerasimov, Geroj i sovremennost': socialističeskij obraz žizni na ekraně kino i televidenija, in: Iskusstvo Kino (1981), H. 4, 19-34, hier 24.

¹⁹⁹ V. Grammatikov, Vortrag bei der IV. Allunionssitzung der Kinematografisten, in: Iskusstvo Kino (1981), H. 10, 68-73, hier 72.

Laut der von seinen Söhnen geschriebenen Biographie des hochrangigen Fallschirmjägeroffiziers Margelov soll dieser an der Fertigung des Films beteiligt gewesen sein und gefordert haben, dass der Film sowohl den Dienst bei den Luftlandtruppen, als auch die Fallschirmjäger selbst besonders attraktiv darstellen müsse.²⁰⁰

4.4.2.b) Der Kinofilm OTVETNYJ CHOD (SU 1981)²⁰¹

Der fast zweiminütige Vorspann des Films ist zweigeteilt: zunächst sind idyllische Landschaftsmotive, die mit Folkloremusik unterlegt sind, zu sehen, darunter auch brave, arbeitende Bauersleute. In der Mitte des Vorspanns erfolgt dann ein musikalischer und auch thematischer Wechsel: in einer Leistungsschau werden unter anderem Hubschrauber, Flugzeuge und Panzer in Aktion gezeigt, während die Credits abgespielt werden. Die Folkloremusik weicht dabei einer Marschmusik.

Am Beginn des Films wird, wie beim ersten Teil in Form einer Stabsbesprechung, für ein Fernsehteam Situation und Aufgaben der Teilnehmer eines Manövers anhand einer Karte, von Oberstleutnant Moroškin (Anatolij Kuznecov) und Zuev (Aleksandr Pjatkov) innerhalb von zwei Minuten erklärt. Diesmal befindet sich der Stab der "Nördlichen" auf dem Flugplatz einer Halbinsel, die von Küstenbatterien, Wachtruppen und Abfangjägern geschützt wird. Die „Südlichen“ müssen diese Basis mit einer See- und Luftlandung einnehmen. Bemerkenswert an der Einführung ist, dass diesmal das Manöver den Namen „Ščit“ (Schild) trägt, was den defensiven Charakter der sowjetischen Streitkräfte verdeutlichen soll. Tatsächlich gab es eine Reihe von Truppenübungen mit demselben Namen, die im Rahmen der Warschauer Vertragsorganisation veranstaltet wurden.²⁰² Im gesamten Film werden aber nicht-sowjetische Streitkräfte weder gezeigt, noch erwähnt.

Im Bezug auf den (angeblich) defensiven Charakter der Sowjetarmee ist auch folgende Szene von Bedeutung: eine Abteilung der sowjetischen Marineinfanterie ist versammelt und lauscht vor Beginn eines Nahkampfdrills den Worten ihres Kommandeurs, dem Hauptmann Švec (Vadim Spiridonov), der eine Anekdote zum Besten gibt:

²⁰⁰ Aleksandr Margelov, Vasilij Margelov, DESANTNIK No.1 general armii Margelov (Moskva 2003) 448-449.

²⁰¹ OTVETNYJ CHOD (SU 1981) Regie: Michail Tumanišvili; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Boris Bondarenko; Musik: Viktor Babuškin; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Boris Galkin, Michail Volontir, Vadim Spiridonov, Elena Glebova, Anatolij Kuznecov, Aleksandr Pjatkov, Lajmonas Norejka. Quelle: online unter <<http://video.mail.ru/mail/vildfail/2847/6880.html>> (01.05.2011 22:21) (russische Fassung, 80 Minuten).

²⁰² Rüdiger Wenzke, Die Nationale Volksarmee (1956-1990), in: Torsten Dietrich, Hans Ehlert, Rüdiger Wenzke (Hg.), Handbuch der bewaffneten Organe der DDR (Augsburg 2004, Erstauflage 1998 unter dem Titel „Im Dienste der Partei“) 423-535, hier 451.

"Der alte Lehrer konnte leicht mit den Banditen fertig werden, die ihn überfallen hatten. Doch der Begründer der ausgefeiltesten Nahkampfschule wollte seine Überlegenheit nicht ausnutzen. Er war stärker als seine Feinde, da er wusste, dass ein vermiedener Nahkampf ein gewonnener Nahkampf ist" (5. Minute).

Diese kleine Geschichte weist eine frappante Ähnlichkeit mit dem schon erwähnten Selbstbild der tatsächlichen Sowjetstreitkräfte dieser Zeit auf: der Kampf soll vermieden, also der Frieden bewahrt werden, doch eine hervorragende Ausbildung ermöglicht es, jeden potenziellen Feind überwältigen zu können. Der Aspekt der Ausbildung wird in dieser Szene noch dadurch verstärkt, dass direkt im Anschluss an das Erzählen der Geschichte ein Nahkampfdrill durchgeführt wird, untermalt von der Melodie, mit der die "Action-Szenen" des Films untermalt werden.

Auf wen die "Helden" dieses Kinofilms treffen könnten wird ein bisschen später, in der 9. Minute, angedeutet: Tarasov (Boris Galkin), mittlerweile Hauptmann, spielt sich mit einem Klappmesser und spricht dabei auf Englisch *"What are you? Airborne troops? Pilot? Maybe a doctor?"*

Genau wie im ersten Teil, so wird auch im zweiten Teil den am Manöver teilnehmenden Soldaten klargemacht: *"Es sind alle Methoden erlaubt, handelt wie im Kampfe!"* (11. Minute). Diese Worte spricht Moroškin aus, bevor er mit einem Trupp drei der schon aus dem ersten Teil bekannten Fallschirmjäger überwältigen und Geheimdokumente "erbeuten" kann. Vor allem von dieser "Niederlage" ausgehend entwickelt sich die Handlung des Films: um im Manöver dennoch den Sieg davontragen zu können müssen zwei Fallschirmjäger, Tarasov (Boris Galkin) und Volentir (Michal Volontir) und zwei Marieninfanteristen, Švec und die Sergeantin Tonja (Elena Glebova), in das "gegnerische" Hauptquartier eindringen und die Einsatzpläne sicherstellen. Dies gelingt schließlich auch nach einer langen und abenteuerlichen Verfolgungsjagd zwischen dem Trupp und den Soldaten der "Nördlichen". Dabei zeichnet sich die Unternehmung wie im ersten Teil durch "Actionszenen" und einem überbordenden Einsatz von Technik (Hubschrauber, Peilsender, Schützenpanzerwägen) aus, außerdem können sich die zwei Hälften des Trupps nach anfänglicher Antipathie zusammenraufen.

Nachdem die "Beute-Dokumente" in den Stab der "Südlichen" gelangen beginnt auch deren Angriff, eine ca. zwei Minuten lange Sequenz, in welcher wie am Beginn des Films, unter derselben Musikbegleitung, in einer Leistungsschau die Kampfkraft der Sowjetstreitkräfte demonstriert wird. Zu sehen sind unter anderem das Anlanden von Marineinfanteristen und Fallschirmjägern, verschiedene Typen von Abfangjägern,

Jagdbomber, die stets ihr Ziel treffen, sowie Kriegsschiffe und Luftabwehrbatterien (75. Minute).

In den letzten zwei Minuten gehen die drei Helden des Films, Tarasov, Švec und Moroškin, die Personifizierung der Teilstreitkräfte "Luftlandetruppen", "Armee" und "Marine", von der Kamera weg und schreiten, fast wie in einem Western, in Einigkeit durch eine typisch ländliche Gegend. Nach einem kurzen Schnitt zu einem Helikopter ist diese idyllische Landschaft, die zu beschützende Heimat, diesmal aus der Vogelperspektive zu sehen, untermalt von leicht melancholischer Musik. Während der Sicht aus der Vogelperspektive sind die restlichen Credits zu sehen.

4.4.2.c) Der Kinofilm SLUČAJ V KVADRATE 36-80 (SU 1982)²⁰³

Im Gegensatz zu den vorher analysierten Filmen zeigt diese Produktion, die am Höhepunkt des zweiten Kalten Kriegs entstand, explizit die USA als Feind. Genau wie in „Otvetyj chod“, so ist auch der etwas mehr als zwei Minuten lange Vorspann dieses Films zweigeteilt: wieder begleitet melancholische Folkloremusik idyllische Sowjetlandschaften während die Credits ablaufen. Innerhalb dieser Landschaft landet ein sowjetisches Militärflugzeug. Etwa zwanzig Sekunden vor Ende des Vorspanns, in dem ausdrücklich der sowjetischen Baltik-, Nordmeer- und Schwarzmeerflotte gedankt wird, ist das Meer zu sehen. Mit einem Trompetenstoß taucht ein U-Boot auf, über welchem das Gitter einer Karte erscheint, in weißen und roten Buchstaben taucht die Schrift „Vorfall im Quadrat“ und „36-80“ auf, wobei die Koordinaten zu einem SOS-Signal immer wieder auftauchen und verschwinden. Auch bei diesem Film wird im Vorspann ein großer Teil der Handlung vorweggenommen: im Zentrum steht ein havariertes U-Boot im Planquadrat 36-80.

Am Beginn des Filmes wird die Situation, wie auch in den zwei vorher analysierten Filmen, durch Stabsbesprechungen erklärt: zuerst eine amerikanische, dann eine sowjetische. Beide Seiten halten nämlich in geringer Entfernung zueinander Manöver ab und wollen nicht, dass die andere Seite spioniert. Doch bei den Besprechungen gibt es unterschiedliche Schwerpunkte: die Amerikaner stellen ein Atom-U-Boot mit Marschflugkörpern in den Vordergrund, das sowohl Sowjetschiffe, als auch die Sowjetunion selbst angreifen könnte.

²⁰³ SLUČAJ V KVADRATE 36-80 (SU 1982) Regie: Michail Tumanišvili; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Boris Bondarenko; Musik: Viktor Babuškin; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Boris Ščerbakov, Michail Volontir, Anatolij Kuznecov, Vladimir Sedov, Omar Volmer, Paul Butkevič, Vitautas Tomkus, Ivar Kalnin's. Quelle: online unter <<http://video.yandex.ru/users/vid4801/view/546/>> (01.05.2011 22:22) (russische Fassung, 70 Minuten).

Die friedliebenden Sowjets hingegen wollen einfach mit einem Aufklärungsflugzeug und einem Tanker die Situation stets unter Kontrolle haben. Dies ist so wichtig, dass dabei der vortragender General Pavlov (Anatolij Kuznecov) selbst im Tanker mitfliegen wird (5. Minute).

Die Aggressivität der amerikanischen Kommandeure wird in Minute 17 gezeigt, als der amerikanische U-Boot-Skipper Turner (Paul Butkevič) von einem Aufklärungsflugzeug die Koordinaten der sowjetischen Schiffe erfährt, diese Schiffspositionen in den Computer als Übungsziele eingeben lässt und dabei breit grinst. Der U-Boot-Kommandeur ist der "schlechteste" Amerikaner des Films. So bringt er seine eigene Crew in Gefahr, als er das U-Boot nach einem Reaktorschaden gegen den Rat seines Technikers Allen (Ivar Kalnin's) nicht vor den Sowjets auftauchen lässt, sondern eine Notreparatur unter Wasser anordnet. Das Boot muss dennoch auftauchen und als der Reaktor nicht mehr zum Reparieren ist, geht der inzwischen tödlich verstrahlte Allen in der 32. Minute des Films in den Funkraum und setzt ein SOS-Dauersignal ab, das den Zuschauern schon aus dem Vorspann bekannt ist. Allen verlässt das Schiff mittels Schlauchboot und Turner, der inzwischen auf der Außenhaut des U-Boots steht, fordert ihn mit Waffengewalt auf zurückzukehren. Als Allen ihn beschimpft, ihm sein Versagen vor Augen führt und Turner sogar auffordert, sich mit den Sowjets in Verbindung zu setzen, erschießt ihn Turner mit mehreren Schüssen. Diese Tötung gleicht fast einer Hinrichtung.

Die Sowjets wissen durch ihre Aufklärungsflugzeuge und einen Funkpruch Admiral Rinks (Omar Volmer), der den "Zwischenfall" herunterspielt, Bescheid und setzen ein Flugzeug mit Rettungscrew in Bewegung. Doch dessen Treibstoff reicht wegen widriger Wetterverhältnisse nicht aus und eine Luftbetankung ist notwendig. Das einzige Flugzeug, das dazu in der Lage ist, hat General Pavlov an Bord und ist selbst am Rückflug. Dennoch befiehlt Admiral Spirin (Vladimir Sedov), mit Hinweis auf den Weltfrieden, das Rettungsflugzeug zu betanken, auch wenn der Tanker notlanden muss:

"Laut unseren Angaben befinden sich an Bord [des U-Boots] 16 Marschflugkörper mit scharfen Gefechtsköpfen. Ich nehme an, dass in die Lenkköpfe reale Ziele programmiert wurden, unsere Schiffe, Basen, Städte. Ich werde gezwungen sein, das U-Boot zu versenken, wenn aus welchen Gründen auch immer die Raketen ihren Schacht verlassen. Das ist alles, Georgij Vassil'evitsch. Gibt es noch Fragen? Der Frieden ist in Gefahr!" (40. Minute).

Woraufhin General Pavlov mit "Keine Fragen." antwortet und den Befehl bestätigt.

Doch die Amerikaner selbst versuchen unter allen Umständen, die Entsendung der

Rettungsscrew zu verhindern. So versucht Major Armstrong (Vitautas Tomkus) auf Befehl Admiral Rinks, durch ein gefährliches Flugmanöver mit seinem Aufklärungsflugzeug die Luftbetankung zu verhindern, obwohl er den Piloten des Tankflugzeuges, Volk, kennt und ein quasi-freundschaftliches Verhältnis zu ihm hat. Zu Recht weisen Shaw und Youngblood darauf hin, dass Armstrong dies alles auf Befehl ignoriert und damit einer Maschine gleicht.²⁰⁴ Nachdem Armstrong aber scheitert und prompt degradiert wird, hindert Turner die Rettungsscrew, an Bord des U-Bootes zu kommen: die sowjetischen Techniker springen mit einem mit einem Fallschirm ausgerüsteten Rettungsboot ab und steuern das U-Boot an, doch der mit einer Pistole bewaffnete Turner fordert sie mit "*Get back!*" auf, abzudrehen (49. Minute). Später lässt er sogar Warnschüsse abgeben. Fast gleichzeitig brechen Reaktor und Computer des U-Boots zusammen, wodurch Raketen auf die Sowjets abgeschossen werden. Nach dem Start der Raketen funkt Turner Rink an, die Sowjets wiederum erfassen die Flugkörper mit ihrem Radar und mobilisieren sofort ihre Trägerflugzeuge und Flugabwehrsysteme, welche im Gegensatz zur amerikanischen Technik nicht scheitern. Die amerikanischen Marschflugkörper werden abgeschossen und als die Sowjets im Begriff sind, das U-Boot zu versenken, ereilt Admiral Spirin ein Funkspruch des sehr aufgeregten Admiral Rink, der nahezu bettelt, dass die Sowjets das Schiff nicht zerstören. Spirin gewährt Rink zehn Minuten, innerhalb derer das U-Boot selbst zu versenken ist. Er fügt außerdem zu seinen Staboffizieren hinzu: „*Wenn sie das U-Boot nicht nach 10 Minuten versenken, dann versenken wir es!*“ (57. Minute). Die Evakuierung und Versenkung des U-Bootes verläuft ohne Komplikationen unter den Augen der sowjetischen Rettungsscrew. Auch die Crew des sowjetischen Tankflugzeuges kann trotz akuten Treibstoffmangels auf einem stillgelegten Flugplatz notlanden.

In der vorletzten Sequenz des Films treffen die Helden der Handlung, General Pavlov und die Tankercrew, zu einem Festmahl zusammen. Hier wird der mehrmals im Film angesprochene persönlich/dienstliche Konflikt aufgeschlüsselt und gelöst: Nach einer Flugzeugkatastrophe, in welcher der Pilot Volk (Aleksandr Ščerbakov) von seinem Steuermann Skiba (Michal Volontir) gerettet wurde, wurde der Steuermann ohne Aussicht auf Beförderung strafversetzt. Aus Verbundenheit teilte Volk sein Schicksal, doch um seinen Kommandeur eine Beförderung zu ermöglichen nimmt Skiba seinen Abschied.²⁰⁵ Nach dem Festessen fliegt die Besatzung in einem neuen Marineflugzeug los und verschwindet in der Ferne, die Musik, die dabei ertönt ist eine Variation der Anfangsmusik, nur in diesen eineinhalb Minuten ist sie lauter.

²⁰⁴ Shaw, Youngblood, Cinematic Cold War, 197-198.

²⁰⁵ Eine ausführliche Analyse findet sich bei Shaw, Youngblood, Cinematic Cold War, 194-195.

Der Film „Slučaj v kvadrante 36-80“ erhielt neben der üblichen „Hilfe“ des Militärs auch die Unterstützung der wichtigsten Kinojournale: die Frontseite einer Ausgabe von „Iskusstvo Kino“ des Jahre 1983 zeigte den Film, außerdem wurde die Produktion von einem sowjetischen Kritiker und 86% der Leser von „Sovetskij Èkran“ gelobt.²⁰⁶

4.4.2.d) Der Kinofilm ODINOČNOE PLAVANIE (SU 1985)²⁰⁷

Der Film beginnt im Gegensatz zu Tumanišvilis anderen Militärfilmen nicht mit Bildern der idyllischen Sowjetheimat, sondern dem sowjetischen Kriegsschiff "Očakov". Dessen Kommandeur meldet über Funk, dass eine vorgegebene Einzelmission erfolgreich abgeschlossen sei, wobei alle Arten von Gefechtsbereitschaften durchexerziert wurden und das Schiff nun den Heimweg antreten wird. Wieder einmal wird im Vorspann auf die ständige Gefechtsbereitschaft der Sowjetstreitkräfte, in diesem Fall der Kriegsmarine, hingewiesen. Der Vorspann endet mit Sicht auf das Kriegsschiff, über welchem der Filmtitel in gelben Lettern eingeblendet wird. Gleich danach wird eine Direktive des amerikanischen Nationalen Sicherheitsrates über verdeckte Operationen zitiert, welche in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund über das Bild rollt. Sie wird zusätzlich von einem Sprecher vorgelesen. Damit wird praktisch der Kern der Filmhandlung vorweggenommen: die "dunklen Machenschaften" der US-Amerikaner, die ihre Taten offiziell abstreiten, im Hintergrund aber trotzdem die Fäden ziehen (1. Minute).

Die darauf folgende Sequenz handelt von einem Reporterteam des Senders "ASB" am Bord des amerikanischen Flugzeugträger "Nimitz" während eines Manövers, im Pazifik, in der Nähe einer sowjetischen Militärübung. Auch hier wird wieder der aggressive Charakter der amerikanischen Streitkräfte hervorgehoben, die von überall die Sowjetunion bedrohen: *„Es ist der zweite Tag der alljährlichen Manöver unserer Offensivstreitkräfte. (...) Alle Einheiten haben im Moment konkrete Ziele auf dem Gebiet der UdSSR. Die Manöver umfassen das Gebiet der Vereinigten Staaten, Kanadas, ganz Westeuropas, des Indischen Ozeans Australiens und Ozeaniens.“* Verblüffend ist, dass der Reporter am Ende der Sequenz die US-Streitkräfte kritisiert und auf internationale Entspannung hofft: *"Irgendwann werden wir uns zu Friedensverhandlungen an einen Tisch sitzen können, aber bis dahin denken die*

²⁰⁶ Ebd. 199.

²⁰⁷ ODINOČNOE PLAVANIE (SU 1985) Regie: Michail Tumanišvili; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Boris Bondarenko; Musik: Viktor Babuškin; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Michail Nožkin, Aleksandr Fatjušin, Sergej Nasibov, Nartaj Begalin, V. Zichora, Arnis Licitis, Oleg Golubickij. Quelle: DVD „Im Alleingang. Odinočnoe plavane“, MIG Filmgroup 239753 (2009; russische Fassung, 90 Minuten).

Jungens des Pentagons nur an Raketen und haben die Finger an den Auslösern und Knöpfen. Aber was soll man machen, wir leben im Atomzeitalter" (4. Minute).

In der nächsten Sequenz wird ein Passagier vom Flughafen mit einer kalifornischen Mercedes-Limousine in ein bewachtes Gebäude gebracht, laut einer Rezension handelt es sich bei dem Ort um die CIA-Zentrale Langley.²⁰⁸ Im Gespräch mit dem CIA-Mitarbeiter Crowder stellt sich heraus, dass Hessalt (Arnis Licitis), der "Passagier", in Vietnam unter dem Kommando Crowders für Kriegsverbrechen verantwortlich war, aber durch den CIA untertauchen konnte. Nun bietet Crowder seinem ehemaligen Untergebenen einen neuen Auftrag samt Rehabilitation und Beförderung an. Nach dem Gespräch konferiert Crowder mit einer nicht näher charakterisierten Person, die fragt, was mit Hessalt nach dem Auftrag passieren werde. Die von einem Lächeln begleitete Antwort Crowders verstärkt die Darstellung der beiden "Hauptschurken" als Rassisten und Totschläger: *"Bemitleide ihn nicht, Michael. Er ist ein verdammter Sadist. Er brannte ein Dorf nahe Saigon mit allen Feiglingen darinnen ab"* (9. Minute).

Der Inhalt des Geheimauftrags wird in der darauf folgenden Sequenz erklärt, in welcher Crowder mit Granden des US-Militärs und der Rüstungsindustrie genüsslich Golf spielt, wobei dabei die (bedenkliche) Lage der Nation besprochen wird. Michael aus der letzten Sequenz führt die Folgen einer möglichen amerikanisch-sowjetischen Annäherung, bzw. Abrüstung aus: *„Die größten Konzerne des Landes werden der Reihe nach eingehen, die Verluste hunderte Milliarden von Dollar betragen und das sind in erster Linie unsere Verluste, unser Business"* (10. Minute). Die Spitzen des militärisch-industriellen Komplexes sind sich darüber einig, dass Handlungsbedarf besteht um die Sowjets zu diskreditieren. Nach der Position des CIAs zur derzeitigen Situation gefragt trägt Crowder den vorbereiteten Plan vor: ein Kreuzfahrtschiff aus Singapur soll im Pazifik von einer CIA-Geheimbasis aus zerstört werden, wobei den Sowjets, die in der Nähe Manöver abhalten, die Schuld zugeschoben werden wird. Sogar eine vorbereitete Pressemitteilung des Verteidigungsministers liegt vor. Crowder bittet die illustre Runde um Zustimmung, wobei einer der Anwesenden Bedenkezeit äußert. Hierauf antwortet Crowder: *"Gentlemen, die Demokratie ist nicht nur ein Abstimmen für oder gegen etwas, sondern auch das Recht, nicht zu wählen"* (14. Minute). Diese Sequenz entspricht allen sowjetischen Klischees und Anschuldigungen gegen die USA aus der Zeit vor Perestrojka und Glasnost': die macht- und geldhungrige Elite (Kriegshetzer und -profiteure) nutzt jede Gelegenheit um einer Verbesserung der internationalen Lage entgegenzuwirken und die Sowjets fälschlicherweise als aggressiv darzustellen. Außerdem erscheint hier die

²⁰⁸ V. Potapov, Ostrova v okeane. O fil'me "Odinočnoe Plavanie", in: Sovetskaja kul'tura (9. Mai 1986) 4.

amerikanische Demokratie als Farce.

Als der Zeitpunkt für Crowders Aktion gekommen ist, trifft die Lenkrakete der Amerikaner nicht das eigentliche "Ziel", sondern eine Jacht mit zwei amerikanischen Schatzsuchern. Ein von den Abenteurern abgegebenes SOS-Signal wird von den Sowjets aufgefangen, deren Generalstab daraufhin anordnet, dem Signal nachzugehen. Ein weiterer Grund, ein Schiff, die "Očakov" aus dem Vorspann, in diese Region zu schicken ist die Identifizierung eines Raketenstarts aus dieser Region: *"Marschflugkörper mit langer Reichweite, die auf diesen Inseln stationiert sind, kontrollieren alle Wege in und aus dem Pazifik und Indischen Ozean. Die Flugzeit bis zu unserem Ostufer ist nicht groß"* (30. Minute).

Crowder setzt Hessalt unter Druck, das Passagierschiff mit einem zweiten, letzten Versuch zu vernichten und droht ihm, dass sein Leben davon abhängt. Daraufhin entscheiden sich Hessalts und sein Adjutant Griffith, eigene Wege zu gehen: alle Soldaten, die Crowder unterstehen werden im Geheimstützpunkt getötet, Hessalt lässt eine Rakete nuklear bestücken um sie auf die Sowjets abzuschießen. Als Crowder davon erfährt, berät er sich mit einem Politiker und einem Militär, wobei der Offizier vorschlägt, einen Präventivschlag gegen die UdSSR zu führen: *"Wenn der Befehl dies zu tun ausbleibt, wird dies der schwierigste Tag für die US-Streitkräfte sein"* (43. Minute). Doch Crowder schlägt die Vorschläge aus und befiehlt, dass ein strategischer Bomber die Basis mit Hessalt zerstört.

Als die Sowjets eine Gruppe von Marineinfanteristen unter der Führung von Major Šatochin (Michail Nožkin) zum Ursprung des SOS-Signals entsenden, trifft diese auf den US-Bürger Harrison und seine Ehefrau. Harrison misstraut aber den "Russen", verschweigt seine wahren Beweggründe und schlägt eine Einladung aus, auf das sowjetische Kriegsschiff zu kommen. Die Sowjets lassen dennoch einen Arzt zurück. Harrisons Misstrauen gegenüber den Sowjets ändert sich erst, als seine Frau und der sowjetischen Arzt von Hessalts Schergen ermordet werden. Daraufhin will er sich den Marineinfanteristen anschließen, die die Täter stellen wollen: *"Ich will Rache nehmen!"* (61. Minute). Major Šatochin erlaubt dies kurioserweise auch! In den folgenden 20 Minuten können die Sowjets sowohl den amerikanischen Stützpunkt ausschalten, als auch seine Wachmannschaften, bzw. Wachschiffe, liquidieren. Als die Gefahr überwunden scheint, wird Šatochin hinterrücks vom sterbenden Griffith erschossen.

Die darauf folgende fünfminütige Sequenz "entlarvt" erneut die Machenschaften und Verlogenheit der USA: kurz wird der amerikanische Reporter an Bord der "Nimitz" gezeigt, der vermeldet, dass diesmal wieder nichts außergewöhnliches passiert ist, danach sind Bilder

eines amerikanischen Bombers und des sowjetischen Marineinfanterientrupps mit Harrison und dem toten Šatochin zu sehen. Aus dem Off verlaublich der Kommentator, derselbe wie zu Beginn des Filmes, zunächst die Taten der Sowjetsoldaten und den Heldentod Šatochins, danach wird eine Meldung der US-Behörden wiedergegeben, in welcher jegliche Beteiligung abgestritten wird. Währenddessen ist zu sehen, wie der Bomber die Geheimbasis restlos zerstört.

Am Filmende, in den letzten fünf Minuten, treffen Šatochins Kameraden mit einem Armeejeep nach einer Fahrt durch eine ländliche Gegend bei seinem alten Vater ein. Dieser versteht die Situation durch bloßen Augenkontakt und bricht in Tränen aus als die Kollegen seines Sohnes mit einer Werkzeugkiste auftauchen, um die Schuld ihres gefallenen Kommandeurs zu erfüllen. Major Šatochin hatte sich nämlich geirrt, dass er durch seinen Dienst dem Vater schon sechs Jahre bei Reparaturen am Elternhaus nicht helfen konnte. Diese wortlose, aber von Folklore-Musik unterlegte Szene endet mit einer langsamen Kamerafahrt über die wunderbare sowjetische/russische Landschaft und drückt wiederum Heimat- und Volksverbundenheit aus.

Als der Film „*Odinočnoe Plavanie*“ fertig gestellt war, erschien im Kinojournal „*Iskusstvo Kino*“ in der Rubrik „Ereignisse. Fakten. Chronik“ darüber ein kurzer Paragraf. Darin bescheinigte die Autorin dem Film: „*Odinočnoe Plavanie*“ ist ein politischer, abenteuerlicher, packender Film. Die Autoren untersuchen einen hypothetischen Zwischenfall, aber er spiegelt die reale Lage der Dinge wieder.“²⁰⁹ Auch der Autor einer Filmkritik in der Zeitung „*Sovetskaja Kul'tura*“ bescheinigte dem Film Authentizität und Wahrheitsgehalt: „*nicht gestern oder vor einem Jahr, sondern heute, jetzt, werden solche Inhalte in den Zeilen von Zeitungschroniken gelesen, klingen sie im beunruhigten Tonfall der Fernseh- und Radiojournalisten.*“ In diesem Artikel wird außerdem betont, dass der Film, wie auch die Produktionen „*Otvetnyj Chod*“ und „*Slučaj v Kvadrata 36-80*“ von Liebe und Verehrung der Autoren zu den „Verteidigern der Heimat“ zeugt. Die Aussage des Filmes fasst der Autor Potapov wie folgt zusammen: „*Der Film versichert, dass die Hände der verschiedenen Hellsalts trotzdem nicht den schicksalhaften Knopf erreichen. Weil zum Glück Leute auf dieser Erde leben, die in der Lage sind, dem Widerstand zu leisten.*“²¹⁰

Der Film „*Odinočnoe Plavanie*“ wurde auch in westeuropäischen Ländern gespielt, unter anderem in Westdeutschland unter dem Titel „Im Alleingang“. Im Magazin „Der Spiegel“ erschien sogar eine Rezension, die die Produktion als sowjetische Antwort auf

²⁰⁹ A. Vlasova, Mosfilm, in: *Iskusstvo Kino* (1986), H. 2, 66.

²¹⁰ Potapov, Ostrova, 4.

Rambo charakterisierte.²¹¹ Die amerikanische Presse beschrieb den Film als „*Russian Rambo*“ und Sylvester Stallone scherzte sogar über ein mögliches Duell der Filmfiguren „Rambo“ und „Šatochin“.²¹²

4.4.2.e) Weitere Militärfilme

Kurze Zeit nach *V ZONE OSOBOGO VNIMANIJA* (1977) entstand *TOČKA OTŠČĚTA* (1979). Das Thema dieser Produktion von Belarus'film ist die Ausbildung sowjetischer Fallschirmjäger, doch ein Schwerpunkt liegt auch auf einer sozialen Thematik: Menschen verschiedener Herkunft müssen lernen, als Team/Kollektiv zu funktionieren und können dann im Manöver bestehen. Zweimal wird in dem Film auf die Aufgabe der Fallschirmjäger eingegangen, am Anfang und am Ende. Als die Rekruten zu Beginn des Films zum ersten Mal antreten, erklärt ihnen der Kommandant, dass sie mit den ihnen von der Arbeiterklasse anvertrauten Waffen die Heimat zu schützen haben. In den letzten Minuten des Filmes werden Bilder vom Politunterricht der Rekruten und von einem Empfang der Offiziere parallel geschnitten. Bei den Bildern des Unterrichts wechseln sich Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Nazigräueln und die entsetzten, teils weinenden Gesichter der Rekruten ab, doch dann sind Bilder des Vietnamkriegs zu sehen. Gräueltaten der Nazis und der „US-Imperialisten“ werden in Verbindung miteinander gebracht. Danach werden Fallschirmjäger-Offiziere und Mannschaften von ihren jeweiligen Veranstaltungen weggeholt und laufen einer Mission entgegen. Am Ende dieser wortlosen Sequenz starten Transportflugzeuge vom Typ Iljusin Il-76. Die Aussage der Sequenz und des Films - die hart ausgebildeten Fallschirmjäger sind auf der Hut und werden zukünftige Gräuel zu verhindern wissen.²¹³

Eine noch stärkere Verbindung zwischen den Helden der Vergangenheit und der Gegenwart wird im TV-Zweiteiler *SLUŠAT' V OTSEKACH* (1985) gezeigt. Dort liefern sich im Rahmen eines Manövers ein U-Boot und eine ASW-Fregatte einen spannenden Zweikampf. Gleich zu Beginn des Films von 1985 wird eine Schwarz-Weiß-Sequenz aus dem Zweiten Weltkrieg gezeigt, in welcher ein U-Boot-Kapitän in einen feindlichen Hafen eindringt, wichtige Schiffe versenkt und den Heldentod stirbt. Er war der Vater des U-Boot-Kapitäns

²¹¹ Allzeit Bereit, in: Der Spiegel Nr. 32 (4.8.1986) 141, online unter <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13518411.html>> (01.05.2011 22:26).

²¹² Shaw, *Youngblood*, Cinematic Cold War, 212.

²¹³ *TOČKA OTŠČĚTA* (SU 1979) Regie: Viktor Turov; Drehbuch: Vladimir Akimov, Valentin Ežkov; Kamera Jurij Maruchin; Musik: Oleg Jančenko; Produktion: Belarusfilm; Darsteller: Nikolaj Kočegarov, Valerij Poletaev, Vasilij Petrenko, Jurij Demič, Lidija Konstantinovna, Pjotr Jurčenkov, Anatolij Romašin.

(Aleksander Ščerbakov), der im Manöver gegen einen Studienfreund aus Akademiezeiten antreten muss. Im ersten Teil könnte der U-Boot-Skipper die Fregatte „versenken“, welche durch einen Unfall hilflos im Wasser liegt, doch dies scheint ihm nicht fair. Die Fregatte kann dann das U-Boot stellen und „zerstören“, doch bei der Auswertung der Ereignisse lehnt der Fregattenkapitän diesen „geschenkten Sieg“ ab. Daher ordnet die Manöverleitung ein zweites „Gefecht“ an, wobei das U-Boot in einen von der Fregatte bewachten Hafen eindringen muss. In diesem Hafen starb der Vater des U-Boot-Kommandanten den Heldentod und gleich seinem Vater kann der Kommandant durch ein riskantes Manöver in den Hafen eindringen und den Sieg davontragen.²¹⁴

Kurz vor dem Ende der Sowjetunion erschien der Film PROJEKT AL'FA (1990), in dem KGB-Grenztruppen gegen ein westliches Spionagekomplott ankämpfen müssen. Ein westliches Frachtschiff dringt in sowjetische Gewässer vor und lädt eine Spionageboje ab, während eine Havarie vorgetäuscht wird. Die Boje wird aber von einem Schiff der Grenztruppen entdeckt, welches danach wartet, bis die Amerikaner ihr Gerät bergen. In einem dramatischen Showdown verhindern die Grenztruppen, dass ein amerikanischer Marinehubschrauber, bzw. sein Mutterschiff die Boje aufnehmen können, sodass diese gezwungen sind sie zu sprengen. Bemerkenswert ist, dass auf dem KGB-Schiff eine Journalistin im offiziellen Auftrag mitfährt, was der örtliche Kommandeur mit Hinweis auf „Glasnost“ angeordnet hatte!²¹⁵

4.4.3) Glasnost', Perestrojka und das sowjetische Kino

Die von Michail Gorbatschow im Jahre 1985 eingeleiteten Reformen „perestrojka“ (Umbau) und „glasnost“ (Transparenz) hatten auch Auswirkungen auf die sowjetische Kinoindustrie. Zahlreiche in Kinozeitschriften veröffentlichte Artikel übten heftige Kritik am bestehenden System, vor allem an den zahlreichen Hürden, die ein Film im Laufe seiner Entstehung überwinden muss. Besonders deutlich fiel die Kritik beim V. Kongress der Filmschaffenden des Jahres 1986 aus, auf welchem eine Dezentralisierung des Kinos, mehr

²¹⁴ SLUŠAT' V OTSEKACH (SU 1985) Regie: Nikolaj Zaseev-Rudenko; Drehbuch: Michail Kanjuka, Vladimir Karasev; Kamera Nikolaj Žuravlev; Musik: Ivan Karabic; Produktion: Kinostudio imeni Dovzhenko; Darsteller: Boris Ščerbakov, Igor' Starygin, Kirill Lavrov, Georgij Martynok, Vitalij Konjaev, Stepan Starchikov, Vilorij Paščenko, Igor' Slobodskoj, Aleksandr Kostylev, Sergej Popovič.

²¹⁵ PROJEKT AL'FA (SU 1990) Regie, Drehbuch: Evgenij Šerstobistov; Kamera: Nikolaj Žuravlev; Musik: Igor' Mylenko; Produktion: KINEMATOGRAFIST; Darsteller: Igor' Maljarov, Svetlana Dirina, Sof'ja Gorškova, Boris Rudnev, Georgij Dvornikov, Anatolij Vedenkin, Nikolaj Malašenko, Ali Samedov, Aleksandr Žukovin, Anatolij Golik, Anatolij Luk'janenko, Viktor Čebotarev.

Eigenverantwortung und Selbstständigkeit der Filmschaffenden und -studios und eine Verbesserung der kinotechnischen Ausstattung gefordert wurden. Eine Umorganisation des sowjetischen Kinos fand zwei Jahre später statt. Neben der Erlaubnis der Gründung privater Studios verlor die maßgebliche Behörde Goskino ihre Macht über die Studios, welche nun den jeweiligen Kulturministerien der Sowjetrepubliken unterstanden. Ebenso wurde der Verleih dezentralisiert und liberalisiert. Zu den Folgen gehörte unter anderem die Überschwemmung der sowjetischen Kinos mit ausländischen Filmen, außerdem konnten erstmals so genannte „Regalfilme“ in den Kinos gezeigt werden, nachdem sie zuvor teilweise Jahrzehnte der Zensur unterlagen.²¹⁶

Diese Vorgänge beeinflussten natürlich auch den „kinematographischen“ Kalten Krieg der Supermächte. Zwar wurden stark antisowjetische Hollywood-Filme in sowjetischen Kinozeitschriften noch immer kritisiert, doch im Jahre 1988 wandelte sich das Verhältnis zwischen Sowjetkino und Hollywood von Konfrontation zu Kooperation, Hollywood galt gar als Vorbild. Neben gegenseitigen Besuchen von Filmschaffenden wurde sogar die „American-Soviet Film Initiative“, gegründet.²¹⁷ Feindbilder waren nicht mehr amerikanische Schergen, sondern die repressiven Sowjetregime der letzten Jahrzehnte, die in zahlreichen Spiel- und Dokumentarfilmen angeprangert wurden.²¹⁸ Auch das sowjetische Militär verlor seinen „Heiligenschein“. So schufen beispielsweise Andrej Maljukov und Evgenij Mesjacev, Regisseur und Drehbuchautor von *V ZONE OSOBOGO VNIMANIJA*, den Film *DELAJ - RAZ!* (1990), eine schonungslos Darstellung der in der Sowjetarmee vorherrschenden Schikanen und Misshandlungen.²¹⁹ Daher verwundert die Produktion des schon erwähnten Films *PROJEKT AL'FA* im Jahre 1990.

4.5) Das DDR-Kino der 1980er Jahre

Genau wie im Sowjetkino, so unterschied sich auch in Ostdeutschland die kulturelle Richtung der 1980er Jahre nicht von der des vorhergehenden Jahrzehnts. Die Kluft zwischen der politischen Führung, die noch immer einen verschärften Einsatz für die Stärkung von

²¹⁶ Golovskoj, *Meždu otpepel'ju i glasnost'ju*, 106; Eva Binder, *Der Film der Perestrojka*, in: Christine Engel (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (Stuttgart/Weimar 1999) 256-307, hier 256-264.

²¹⁷ Shaw, *Youngblood, Cinematic Cold War*, 58-59, 239.

²¹⁸ Binder, *Der Film der Perestrojka*, 268-281.

²¹⁹ *DELAJ - RAZ!* (SU 1990) Regie: Andrej Maljukov; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Aleksandr Rjabov; Musik: Mark Minkov; Produktion: Goskino, Mosfilm; Darsteller: Evgenij Mironov, Vladimir Maškov, Aleksandr Domogarov, Sergej Šentalinskij, Aleksej Burykin, Aleksandr Mironov, Dmitrij Orlov, Aleksandr Polkov, Vladimir Smirnov, Oleg Aleksandrov, Vladislav Byčkov, Jurij Kočnev.

Frieden und Sozialismus gegen den feindlich gesinnten Westen forderte, aber keine eindeutigen Richtlinien aussprach, und den Künstlern, wuchs. Dieses destruktive Klima wirkte sich unter anderem auch auf das DEFA-Studio für Spielfilme und die Filmhochschulen aus, in denen unter den Künstlern und ihrem Nachwuchs der Unmut wuchs, den die SED-Führung mit verstärkten Repressionen, Ausweisungen oder auch Hilflosigkeit beantwortete. Im Gegensatz zum großen sowjetischen Bruder war Erich Honecker nicht gewillt, eigene Reformen oder gar „Glasnost“ und „Perestrojka“ einzuleiten, er verbot sogar in den letzten Jahren seiner Herrschaft die deutschen Ausgaben sowjetischer Reformzeitschriften! Bis zum Fall der Regierung Honecker änderte sich bis auf eine Reformresolution der Filmschaffenden im Oktober 1989 nichts. Diese Resolution, welche eine tiefgehende Demokratisierung des Sozialismus forderte, blieb durch das kurz darauf folgende Ende der DDR folgenlos.²²⁰

Neben zahlreichen Alltagsfilmen wurden in diesem Jahrzehnt mehrere beim Publikum erfolglose Auftragsfilme geschaffen, die die NVA und die Arbeiterklasse positiv darstellten. Auch fanden sich Produktionen, die den Kampf deutscher Antifaschisten im Zweiten Weltkrieg thematisierten.²²¹ Solche Produktionen mit aktuellem Bezug liefen auch im Fernsehen: „Archiv des Todes“ (1980)²²² und „Front ohne Gnade“ (1984). Erstgenannte Serie, die während der Polenkrise entstand, beschreibt die Waffenbrüderschaft sowjetischer, deutscher und polnischer Antifaschisten, die ein geheimes Gestapoarchiv ausheben, dessen Leiter mit den Amerikanern kooperieren will. Die zweite Serie beschreibt den Kampf deutscher Kommunisten gegen die Gestapo vom Beginn des Dritten Reiches bis zum Ende des Weltkriegs. Nach dem Krieg vereiteln die ostdeutschen und sowjetischen Sicherheitskräfte Sabotageakte der ehemaligen Nazis, die nun im Dienst der Westalliierten stehen.²²³

²²⁰ Dagmar *Schittly*, Zwischen Regie und Regime, 233-234, 241-250, 254-257.

²²¹ Ebenda 257-267.

²²² ARCHIV DES TODES (DDR 1980) Regie, Drehbuch: Rudi Kurz; Kamera: Günther Heimann; Musik: Wolfgang Hohensee; Produktion: DEFA, Deutscher Fernsehfunk; Darsteller: Jürgen Zartmann, Gojko Mitić, Leon Niemczyk, Krzysztof Stroinski, Alfred Struwe, Gert Blahuschek, Hannjo Hasse, Harald Warmbrunn, Joachim Tomaszewsky, Renate Blume.

²²³ FRONT OHNE GNADE (DDR 1984) Regie, Drehbuch: Rudi Kurz; Kamera: Günther Heinemann; Musik: Bernd Wefelmeyer; Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme; Darsteller: Jürgen Zartmann, Günther Naumann, Renate Blume-Reed, Alfred Struwe, Klaus-Peter Thiele, Hans Teuscher, Gojko Mitić, Gert Blahuschek.

4.6) Zusammenfassung

Die Veränderungen der außenpolitischen Situation in den 1980er Jahren waren vor allem im amerikanischen Kino zu vermerken. So entstanden in der ersten Hälfte des Jahrzehnts, dem „Zweiten Kalten Krieg“, Antiatomfilme wie *THE DAY AFTER* (1983) und *COUNTDOWN TO LOOKING GLASS* (1984) und militaristische, bzw. hurrapatriotische Produktionen wie „*WORLD WAR III*“ (1981) und *RED DAWN* (1984). In den beiden Filmen, die vor einer Eskalation in Richtung Atomkrieg warnten, sind zwar die Sowjets, soweit sie erwähnt werden, keine positiven Gestalten, doch nicht sie alleine sind die „Bösen“. Die (gesichtslosen) Mächtigen beider Supermächte, die sich nicht zu Kompromissen in Krisenzeiten, bzw. einer Deeskalation durchringen können und damit den ultimativen Schrecken, den Nuklearkrieg, zur Wirklichkeit werden lassen, sind die Unholde dieser Filme. Entmenschlicht sind auch die Feinde in den hurrapatriotischen Filmen, die Sowjets. Diese werden, wenn sie nicht höhere Posten bekleiden, als gesichtslose Horden gezeigt, die durch ihre roboterähnlichen und stupiden Verhaltensmuster den amerikanischen Individualisten nichts entgegensetzen können. Höher gestellte Sowjets, oder auch Kubaner und Nikaraguaner in *RED DAWN*, sind in der Regel brutale und hinterlistige Sadisten, die auch nicht davor zurückschrecken, eigene Landsleute zu ermorden, wenn sie nicht laut Befehl „funktionieren“. Mit der Verbesserung der amerikanisch-sowjetischen Beziehungen kämpfen Amerikaner und Sowjets in Filmen der späten 1980er Jahren gegen gemeinsame Feinde, wie in den Analysen von *RED HEAT* (1988) und *IRON EAGLE II* (1988) gezeigt wurde. Im erstgenannten Film sind die Übeltäter, sowjetische und amerikanische Verbrecher, zwar alles andere als gesichtslos, dafür aber umso brutaler. In *IRON EAGLE II* wird die nukleare Gefahr mit iranischen Forschern und Militärs verbunden, die genauso entmenschlicht und gesichtslos gezeigt werden, wie die Sowjets einige Jahre zuvor.

Der Wandel von der Konfrontation gegen unmenschliche sowjetische Horden zur amerikanisch-sowjetischen Kooperation gegen Terroristen lässt sich analog zum Kino auch im Genre der Technothriller beobachten. Die Feindbilder der Romane *THE THIRD WORLD WAR* (1978) und *RED STORM RISING* (1986) sind dieselben unmenschlichen Sowjets, die beispielsweise in *RED DAWN* vorkommen. Im Technothriller *THE SUM OF ALL FEARS* (1991) sind nach dem Ende des Kalten Krieges die Sowjets zwar keine Gegner mehr, doch unter den Feindbildern finden sich mit kommunistischen Terroristen und Stasiveteranen auch althergebrachte „Unholde“. Daneben kommen mit islamistischen Fanatikern „neue“ Gegner

vor, die auch in Filmen (IRON EAGLE II) dargestellt werden. Die Feindbilder des Romans THE SUM OF ALL FEARS aber wurden in der Kinoadaptation in der Zeit nach „September 11“ gründlich verändert. Die nunmehrigen Gegner, europäische Nazis, stellen eine Anomalie dar, die weder einen Bezug zu Feindbildern des Kalten Krieges, noch zu aktuellen Feinden im „war against terror“ aufweist.

In britischen und japanischen Filmen wurde zwar die letzte kritische Phase des Ost-West-Konflikts auch behandelt, aber bei weitem nicht so ausführlich wie in den USA, dennoch zeigen sich auch hier ähnliche Tendenzen. So unterscheidet sich THREADS (1984) von den Antiatomfilmen der USA nur durch eine noch drastischere Darstellung. Beim japanischen FUTURE WAR 198XNEN (1982) vermischen sich die Feindbilder, so dass nicht nur sowjetische, sondern auch amerikanische Hardliner und Kriegshetzer angeprangert werden, die aus Machtgier einen Weltkrieg entfachen und nur von den friedliebenden Menschen aus aller Welt gestoppt werden können, allen voran vom japanischen Helden. Es ist hervorzuheben, dass der japanische Film noch vor den amerikanischen und britischen Antiatomproduktionen entstand.

Der Zweite Kalte Krieg fand in den Medien der DDR fast keine Beachtung. Im Sowjetkino wurde der Konflikt mit den USA am Rande betrachtet. Anhand der vier analysierten Militärfilme ist genau wie bei den USA die Eskalation der Feindbilder im Laufe der frühen 1980er abzulesen. Während in V ZONE OSOBOGO VNIMANIJA (1977) nur die Kampfbereitschaft gezeigt wird, so finden sich im zweiten Teil der Dilogie, OTVETNYJ CHOD (1981), eindeutige Anspielungen, dass die Sowjets bereit sind, sich den Amerikanern zu stellen. Im Film SLUČAJ V KVADRATE 36-80 (1982) werden schon kriegslüsterne Amerikaner gezeigt, die Aktionen gegen die Sowjets mit schadhafter Technik üben, aber vor Angriffen noch zurückschrecken. Die größte Eskalation ist in ODINOČNOE PLAVANIE (1985) zu vernehmen, wo die Sowjets mit Waffengewalt ein nukleares Komplott skrupelloser, sadistischer und bluthungriger CIA-Agenten stoppen und den Weltfrieden bewahren.

Trotz unterschiedlicher Tendenzen behandelten alle Länder auf die eine oder andere Weise die Veränderungen der weltpolitischen Lage, in mehreren Filmen wird auch, unabhängig vom Herkunftslands, die atomare Gefahr von mehreren Blickwinkeln angesprochen.

5) Der „Kalte Krieg“ nach dem Kalten Krieg

5.1) Allgemein

Das Ende des kinematographischen Kalten Krieges in den späten 1980er Jahren bedeutete keineswegs ein Ende von Feindbildern, die in Filmen und der Politik übereinstimmten. Mit dem Wegfall der Sowjets als „Hauptfeinde“ tauchten in amerikanischen Kinos neue „Unholde“ auf: „[d]rug cartels, nuclear terrorists, petty despots, Russian nationalists and Islamic extremists“.²²⁴ Russen wurden außerdem, wenn sie als Feindbilder dienten, teils als Mafiosi dargestellt, doch niemals wieder wurden sie vom US-Kino in der Manier des Kalten Krieges dargestellt.²²⁵ Auch 007 kommt mit dem organisierten Verbrechen in Russland in Berührung, beispielsweise in GOLDEN EYE (1995).²²⁶ Nach den Ereignissen von „September 11“ und der Ausrufung des „war against terror“ durch George W. Bush im Jahre 2001 zog Hollywood mit und widmete diesem Thema unzählige Produktionen, die zumeist den Patriotismus und Heldenmut der Amerikaner ansprachen: BLACK HAWK DOWN (2001), THE SPIRIT OF AMERICA (2001), UNITED 93 (2006), etc. Nur wenige Filme wie Michael Moores FAHRENHEIT 9/11 (2004) widersprachen dem allgemeinen Trend.²²⁷

Das russische Kino der 1990er Jahre suchte, wie auch das Land selbst, nach seiner (neuen) Identität.²²⁸ Einer dieser Produktionen war BRAT (1997), ein brutaler Mafiathriller mit rassistischen Tendenzen in Hollywood-Manier, der sogar eine Fortsetzung erhielt, in der „the Ukrainian mafia and American capitalists“ die Feinde sind. Mit dem Beginn der Ären Putin und Medvedev im neuen Jahrtausend wurde im russischen Kino einerseits die sowjetische Geschichte umgeschrieben, andererseits Facetten der zaristischen Vergangenheit glorifiziert. Auch das russische Kino thematisierte den Kampf gegen den Terrorismus (in Tschetschenien). In Bezug auf die USA gab es einige antiamerikanische Produktionen wie

²²⁴ Shaw, Hollywood's Cold War, 305.

²²⁵ Shaw, Youngblood, Cinematic Cold War. , 221.

²²⁶ Zum Bezug zum Kalten Krieg bei „Golden Eye“ siehe Gernot Heiss, Österreich als Schauplatz des Kalten Krieges im Film, in: István Majoros, Zoltán Marusza, Oliver Rathkolb (Red.), Österreich und Ungarn im Kalten Krieg (Wien/Budapest 2010) 67-82, hier 80.

²²⁷ Shaw Hollywood's Cold War, 305-306; Shaw, Youngblood, Cinematic Cold War, 222.

²²⁸ Larsen, National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster, 491-511.

OLYMPIUS INFERNO (2009), doch auch gemeinsame Anstrengungen im Kampf gegen den Terrorismus fanden den Weg auf die Kinoleinwand wie im Streifen LIČNYJ NOMER (2004).²²⁹

Im Folgenden werden die Spielfilme DEATH TRAIN (1991) und AIRFORCE ONE (1998) sowie der Roman NIGHT OF THE HAWK (1992) behandelt, die sich in den 1990er Jahren noch der Gefahr einer wiederauferstehenden Sowjetunion widmeten. Außerdem wird das fiktive deutsche Dokudrama DER DRITTE WELTKRIEG (1998) untersucht, das wie ein Technothriller aufgebaut ist. Diese Werke wurden zur Analyse herangezogen, da es keine anderen bekannten Kinoproduktionen oder Technothriller gibt, in denen das alte sowjetische Feindbild nach dem Zerfall der UdSSR wiederauflebt.²³⁰ Zwei weitere Unterkapitel widmen sich den alten und neuen Feindbildern Nordkorea und China, die nach dem Ende der UdSSR als „rote Bedrohung“ übrig geblieben sind.

5.1.a) Der Kinofilm DEATH TRAIN (HR/GB/USA 1993)²³¹

Am Beginn dieser internationalen Koproduktion ist, passend zum Titel, mehr als eineinhalb Minuten lang ein Zug zu sehen, der bei düsterer Musik nachts in Stellung gebracht wird und sich in Bewegung setzt, er ist einer der wichtigsten Handlungsorte des Films. Direkt im Anschluss erklärt ein Sprecher aus dem off, die Hauptfigur Graham (Pierce Brosnan), ein Agent der fiktiven „United Nations Anti Crime Organisation“ (U.N.A.C.O.), die Konfliktsituation des Films: der abtrünnige Sowjetgeneral Benin (Christopher Lee) und ein arbeitsloser deutscher Physiker gehen eine Zweckpartnerschaft ein und bauen zwei Atombomben, deren Bestimmung aber noch nicht offenbart wird. Es ist, worauf später noch zu kommen ist, die Wiederauferstehung der UdSSR. Während der Schilderungen Grahams arbeitet der Physiker Leitzig (John Abineri) bei gleißendem blauen Licht in einem Labor, während durch schlechtes sowjetisches Material ein Strahlungsunfall passiert,

²²⁹ Shaw, Youngblood, Cinematic Cold War, 221-223, Zitat auf Seite 221.

²³⁰ Eine Ausnahme ist die amerikanische Militärgroteske MC HALE'S NAVY (USA 1995), in welcher eine US-Marineeinheit den verrückten „zweitbesten Terroristen der Welt“ ausschaltet. Dieser will der weltbeste Terrorist werden, indem er im Auftrag der Russen/Sowjets, Chinesen und Araber die alte Weltordnung mit einer Atomrakete wiederherstellen soll. Am Ende sprengt er stattdessen zur Selbstverwirklichung seine eigenen Auftraggeber in die Luft!

MC HALE'S NAVY (USA 1997) Regie: Bryan Spicer; Drehbuch: Peter Crabbe, Andy Rose; Kamera: Buzz Feitshans; Musik: Dennis McCarthy; Produktion: The Bubble Factory, Sheinberg Productions; Darsteller: Tom Arnold, Dean Stockwell, Debra Messing, David Grier, Tim Curry, Ernest Borgnine, Bruce Campbell, French Stewart, Danton Stone, Brian Haley.

²³¹ DEATH TRAIN (HR/GB/USA 1993) Regie und Drehbuch: David Jackson; Kamera: Timothy Eaton; Musik: Trevor Jones; Produktion: Yorkshire International Films Ltd., J&M Entertainment, British Lion Film Corporation, Jadran Film, USA Pictures; Darsteller: Pierce Brosnan, Patrick Stewart, Alexandra Paul, Ted Levine, John Abineri, Nic D'Avirro, Ron Berglas. Quelle: DVD „Death Train“, Alligator DVD 10429 (1999, deutsche Fassung, 95 Minuten).

höchstwahrscheinlich eine Anspielung auf Tschernobyl. Als er Benin alarmiert, zeigt sich dieser, wie die meisten Sowjetfiguren amerikanischer Filme der frühen 1980er, unmenschlich und fragt nur: *„und die Bombe“* (4. Minute). Auf Geheiß Benins kapert der amerikanische Söldner Tierney (Ted Levine) mit mehreren „Kollegen“ in Bremen einen Zug. Er soll, wie sich später herausstellen wird, eine der beiden Bomben in diesem „Todeszug“ in den Irak bringen. Beim Kapern werden mehrere Menschen kaltblütig ermordet.

Zunächst ist weder den deutschen Behörden, noch der U.N.A.C.O. bewusst, womit sie es zu tun haben. Als ein deutsches Kommando den Zug stürmen will, beweisen die „Unholde“ des Films einmal mehr ihre Brutalität: eine Geisel wird als Warnung vor den Augen der Polizisten erschossen und aus dem Zug geworfen (14. Minute). Nachdem die U.N.A.C.O. eine von Benins Unterschlupf aus lancierte Warnung erhält, dass Europa „brennen“ wird, erstellt der Leiter der Abteilung, Philpott (Patrick Steward), ein Antiterrorteam, dem auch zwei Sowjets angehören. Auf Bemerkungen seiner Mitarbeiter reagiert er so: *„die Politik lassen wir zuhause“* (18. Minute).

Von nun an jagt Philpotts Team den Zug quer durch Mittel- und Südeuropa und versucht mehrmals erfolglos, Tierney das Handwerk zu legen. Doch das Team wird durch interne Querelen geplagt: der „Macho“ Graham kommt mit seinen Kameraden nicht zurecht, vor allem mit der selbstbewussten Amerikanerin Carver (Alexandra Paul). Diese Querelen beruhen aber nicht darauf, dass zwei Teammitglieder aus dem Osten kommen. Erschwert wird die Aktion noch durch zwei weitere Umstände: Benin, der ein Netzwerk getreuer Helfer aus der Armee unterhält, kann das Antiterrorteam durch verdeckte Aktionen immer wieder behindern, außerdem ist einer der beiden Sowjets im Team sein „Maulwurf“. Während der Verfolgungsjagd äußern Tierney und Benin ihre wahren Absichten. So erklärt der Amerikaner:

„Es geht nicht um Geld, sondern um Patriotismus. Ich bin Amerikaner und liebe mein Land, aber Amerika ist jetzt verloren. Wir grenzen uns von denen ab, die wir hassen, oder? Du kannst mir sagen, was du willst, die UdSSR war ein sehr wertvoller Gegner. Das ist die neue Weltordnung, nach der wir uns richten. Du musst wissen, wen du hasst, dann funktioniert alles.“ (26. Minute)

Als der tödlich verstrahlte Doktor Leitzig in einem Bremer Spital aufgenommen wird, will Benin ihn ermorden lassen und tätigt dabei folgenden Ausspruch: *„Gefreiter Kuznecov, Sie werden einen weiteren Beitrag zur sowjetischen Geschichte“* (30. Minute). Als Benins „Maulwurf“ enttarnt und erschossen wird und Tierney in Bedrängnis gerät, erstellt Benin

einen „Rechenschaftsbericht“ in Form einer Videobotschaft, in welcher er unter anderem seine Motive erklärt:

„Mein größter Wunsch war die Wiederherstellung der Sowjetunion. Als der letzte Coup fehlschlug [= wahrscheinlich der Putschversuch von 1991], verlor man die Nerven, aber wenn die Welt hört, dass eine nukleare Bombe in Händen irakischer Fanatiker ist, wird die russische Armee dazu gezwungen sein, einzugreifen und die Bombe zurückzuholen zu unserer Sicherheit und dann werden wir unsere Armee mobilisieren, und wir werden unsere Nerven nicht verlieren. Und dann gibt es eine neue Union, eine militärische Union“ (73. Minute).

Doch Benins abstruser „Traum“ bleibt eine Illusion, da mehrere seiner Unternehmungen scheitern: Leitzig kann vor seiner Ermordung bewahrt werden und entschließt sich, mit den Behörden zu kooperieren, außerdem wird der „Todeszug“ durch eine List im Handstreich genommen, wobei Tierney und seine Leute erschossen werden. Als Benin per Fernsteuerung versucht, die Bombe im Zug dennoch zu sprengen, kann Graham mithilfe einer Telefonverbindung zu Leitzig den Sprengkörper entschärfen (81. Minute). Gegen Ende des Films wird auch Benins Unterschlupf in München aufgespürt. Er kann gerade noch rechtzeitig mit der Bombe und einigen Getreuen zu einem Privatflughafen fliehen, doch dort stellen und erschießen ihn die eben eingetroffenen Agenten Graham und Carver, die am Ende des Films ihren privaten Konflikt überwunden haben. Der sterbende Benin kann die Bombe zwar aktivieren, doch Leitzig hatte sie sabotiert, sodass statt einer Explosion folgende Tonbandbotschaft zu hören ist: *„Wer auch immer das hört, ich schenke dir den Rest deines Lebens“* (91. Minute). Die letzten eineinhalb Minuten des Films nimmt der Abspann ein.

5.1.b) Der Kinofilm AIRFORCE ONE (USA 1995)²³²

In den ersten zweieinhalb Minuten des Films laufen die (blauen) Credits vor schwarzem Hintergrund und unter Marschmusik ab, danach folgt eine dreiminütige Sequenz, in welcher amerikanisch-russische Spezialeinheiten per Fallschirm und Helikopter nachts den Präsidentenpalast Kasachstans stürmen und in einer perfekt konzertierten Aktion den kommunistischen Präsidenten Ivan Radek (Jürgen Prochnow) gefangen nehmen. Während

²³² AIRFORCE ONE (USA 1997) Regie: Wolfgang Petersen; Drehbuch: Andrew W. Marlowe; Kamera: Michael Ballhaus; Musik: Jerry Goldsmith; Produktion: Columbia Pictures Corporation, Beacon Communications, Radiant Productions; Darsteller: Harrison Ford, Gary Oldman, Glenn Close, Wendy Crewson, Liesel Matthews, Paul Guilfoyle, Xander Berkeley, William H. Macy, Dean Stockwell, Tom Everett. Quelle: DVD „Air Force One. Special Edition“, Touchstone Home Entertainment 100248 (2003, englische Fassung, 120 Minuten).

dieser Sequenz sind die Wachen des Präsidenten so gekleidet, wie Sowjetsoldaten an den Höhepunkten des Kalten Krieges. In den folgenden drei Minuten, während einer Pressekonferenz in Moskau, erklärt der US-Präsident Marshall (Harrison Ford) die Ursachen der Aktion: Radek ließ 200.000 Menschen töten und bedrohte die Welt mit Atomwaffen. Um solche Tragödien zu vermeiden, werde Amerika in Zukunft weder Terrorregimes dulden, noch mit ihnen verhandeln. Für diese Feststellungen erntet Marshall reichen Beifall.

Als Airforce One für den Rückflug bereitgemacht wird, steigt ein Team russischer Journalisten unter Egor Korshunov (Gary Oldman) an Bord, die in Wirklichkeit Radek-Sympathisanten sind. Nach dem Abflug der Präsidentenmaschine mit dem Präsidenten samt Familie (Ehefrau, Tochter) an Bord scheint der Flug relativ ruhig zu verlaufen, doch in der 20. Minute gelingt es den Schergen Radeks mit Hilfe eines Maulwurfs im Secret Service das Flugzeug in einem dreiminütigen Feuergefecht zu übernehmen, doch der Präsident bleibt zunächst unentdeckt, da er sich versteckt. Als Korshunov der First Lady gegenüber steht, entgegnet sie ihm, dass er nicht verhandeln wird, woraufhin er sie bedroht und feststellt: „*Really? His wife, his daughter. A man could not live with himself. And it would be such bad politics*“ (32. Minute). Bei Verhandlungen mit der US-Vizepräsidentin (Glenn Close) zeigt sich seine Gesinnung als brutaler „Kalter Krieger“ und Nationalkommunist:

“When Mother Russia becomes one great nation again, when the capitalists are dragged from the Kremlin and shot in the streets, when our enemies run at the mention of our name and America begs our forgiveness, on that great day of deliverance you will know what I want.” (36. Minute)

Er verlangt die Freilassung Radeks und droht mit der Erschießung aller Geiseln, was die Berater im Weißen Haus zum Kochen bringt: „*Bring back the Soviet empire under a flag of genocide? Radek with a nuclear arsenal?*“ (41. Minute). Doch der Präsident selbst, ein Vietnamveteran, versucht inzwischen im Alleingang die Geiseln zu befreien, doch seine Aktionen und ein Verstreichen von Korshunovs Ultimatum an Washington führen zur Erschießung zweier Geiseln. In einem Gespräch mit Marshalls Tochter wird nochmals der moralische Unterschied zwischen Korshunov und dem Präsidenten deutlich:

„When I shoot this man in that instance how deep was my belief that that I would turn my back on God Himself for Mother Russia [...] You know, your father has also killed? Is he a bad man? - [...] You are a monster and my father is a great man. Your nothing like my father.“ (52. Minute)

Marshall kann mit einem Handy Kontakt zum Weißen Haus aufnehmen und versucht durch Sabotage der Treibstoffleitungen eine Luftbetankung zu erzwingen, währenddessen er die

Geiseln mit einem Generalschlüssel befreien und per Fallschirm abspringen lassen will. Dies misslingt aber, er wird gefangen genommen und von Korshunov gedemütigt, der ihn verhöhnt, beschimpft und bespuckt. Als Korshunov Marshalls Tochter bedroht, erklärt sich der Präsident bereit, in Moskau für General Radeks Freilassung anzurufen. Radek wird freigelassen und in einer gespenstischen Szene durchschreitet er die Hallen des Gefängnisses, während die Gefangenen die Internationale anstimmen (91. Minute).

Doch der Triumph des Bösen ist von kurzer Dauer, da Marshall und seine Mitgefangenen die Terroristen töten können und dies nach Moskau weitergeben, wo Radek auf der Flucht erschossen wird. Doch die Gefahr ist noch nicht vorüber: seit das Flugzeug entführt wurde, flog es Richtung Kasachstan und befindet sich nun dort auf Kollisionskurs mit kommunistischen MiG-29. Diese unterliegen aber in einem spektakulären Luftkampf der Jagdflieger-Eskorte von Airforce One, die den Jet den ganzen Film über begleitete. Dabei opfert sich ein Jagdflieger um die angeschlagene Präsidentenmaschine vor einer Rakete zu retten (103. Minute). Als der Präsident aus dem durch den Luftkampf schwer beschädigten Flugzeug gerettet werden kann, versucht ihn der Secret Service-Maulwurf zu töten, stattdessen stürzt er aber selber ab und stirbt wie der Maulwurf im vorher analysierten Film. Am Ende des Films fliegt die Präsidentenstaffel im Sonnenuntergang nachhause, bevor der sechsminütige Abspann beginnt, in dem mehreren US-Behörden, darunter Airforce, Army und der Nationalgarde gedankt wird.

Die Anspielung auf einen Western am Ende passt zum hurrapatriotischen Tenor des Films, bei dem ein „Marshall“ für Ordnung sorgt und die Pläne eines „roten Ivans“ vereiteln kann, sowie amerikanische Technik (wie gewohnt) jedem Feind überlegen scheint.

5.1.c) Der Fernsehfilm DER DRITTE WELTKRIEG (D 1998)²³³

Das Dokudrama beginnt mit einem Prolog von weniger als 30 Sekunden Länge, welcher darauf hinweist, dass der Inhalt frei erfunden ist, aber auf Planspielen basiert. Dabei liest ein Kommentator aus dem off einen weißen Text vor, der sich auf schwarzem Hintergrund von unten nach oben bewegt. Danach ist in rot-schwarzen Buchstaben das Titelbild zu sehen, die Credits scheinen auf, während Aufnahmen des amerikanischen

²³³ DER DRITTE WELTKRIEG (D 1998) Regie: Robert Stone; Drehbuch: Ingo Helm, Robert Stone; Kamera: Matthias Haedecke; Musik: John Kusiak, Caleb Sampson; Produktion: CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbh, ZDF; Darsteller: Boris Leskin, Klaus Schleif, Boris Sichkin, Gunter Walch, Christopher Wynkoop. Quelle: online unter <http://video.google.com/videoplay?docid=5019344230626951787#>> (01.05.2011 22:23) (deutsche Fassung, 88 Minuten).

Militärstützpunkts „Cheyenne Mountain“ zu sehen sind. Bis zur vierten Minute ist das Schreckensszenario des Kalten Krieges schlechthin zu sehen: auf den Monitoren der Basis erscheinen sowjetische Atomraketen, die Kurs auf Amerika nehmen, daraufhin starten Bomber von der Basis in Omaha, Nebraska, die im Film *THE DAY AFTER* (1983) vorkommt. Am Ende der Sequenz wird Washington von einer Atomexplosion ausradiert, dann erscheint die Schrift „*Neun Monate Vorher*“.

In den nächsten fünf Minuten wird wie in einem konventionellen Kompilationsfilm die katastrophale Situation des Ostblocks im späten Jahr 1989 geschildert, wobei das Augenmerk auf Gorbačëv liegt. Dann beginnt das fiktive Szenario mit dem Hinweis, dass der sowjetische Staatschef verschwindet und Hardliner nach einem kurzen Gefecht in Moskau die Macht übernehmen, was vom Westen heftig kritisiert wird. Nach weiteren drei Minuten hält der neue Staatschef, General Soschkin (Boris Sichkin), eine im gewohnten Stil der totalitären Sprache gehaltene Rede, in der die Schuld für die Ausschreitungen und Opfer den „*Revisionisten und Verrätern*“ sowie der „*Subversion des imperialistischen Auslands*“ zugeschoben wird. Ebenso spricht Soschkin in Bezug auf die Bruderländer Maßnahmen „*um Friede und Ruhe wiederherzustellen*“ an. Diese harten Maßnahmen, denen in den Bruderstaaten Reformer und Dissidenten zum Opfer fallen, lassen nicht lange auf sich warten.

Während der gesamten fiktiven Dokumentation kommen gestellte „Zeitzeugen“ vor, darunter ein sowjetische Außenminister, ein NVA-Oberst und ein Berater des US-Präsidenten, die jeweils genehme, stereotype Aussagen machen. So entschuldigt der Außenminister Jurij Rubanow (Boris Leskin) die Repressionen im Osten (19. Minute). Der US-Berater Martin Jacobs (Christopher Wynkoop) wiederum gibt ein Psychogramm von Soschkin ab, das den dunkelsten Stereotypen und Vorurteilen des Kalten Krieges entspricht: er nahm am Sturm des Reichstags sowie den Niederschlagungen der „Aufstände“ von 1953 und 1968 teil, stieg unter Brežnev ins Politbüro auf und leidet unter Paranoia und Wahnvorstellungen (14. Minute).

Die verstärkte Repression in der DDR fordert Opfer in Ost- und Westberlin und eine Verschärfung des internationalen Klimas. Als dann noch der Oberbefehlshaber der Sowjettruppen in der DDR bei Gesprächen in Westberlin einem Nazianschlag zum Opfer fällt, hält Soschkin eine zweiminütige Rede, in der er auf das „Problem“ Westberlin und aufstrebende faschistische Tendenzen in der BRD zu Sprechen kommt, die Stabilität und Frieden gefährden, aber bald gelöst werden (30. Minute)! Wie in den amerikanischen und britischen Antiatomkriegsfilmen der 1980er beginnt mit beiderseitigen Mobilisierungen eine Spirale des Verderbens, die wie in einem Technothriller in einer sowjetischen Aggression

mündet. Mit einer neuen „Berlin-Blockade“ wiederholt sich einer der großen Mythen des frühen Kalten Krieges (37. Minute). Als der Westen seine Truppen weiter verstärkt und ein amerikanischer Convoy Kurs Richtung Europa nimmt, richten die Sowjets eine Seeblockade ein, „um Frieden und Stabilität in Europa zu sichern“ (42. Minute), wie der lächerlich klein wirkende sowjetische Außenminister vor dem Hintergrund einer riesigen Weltkarte verkündet. Doch dieses östliche Gegenstück zur Blockade Kubas aus den 1960ern hält nicht, da die NATO nicht nachgeben wird, wie die Großmächte in den 1930er Jahren („*We're dealing with Hitler revisited*“ 44. Minute). In einer dreiminütigen Seeschlacht-Sequenz, deren Bilder amerikanischer/westlicher Überlegenheit stark an Filme wie TOP GUN (1986) oder die Propagandavideos von „Operation Desert Storm“ erinnern, bricht der Westen unter schweren Verlusten die Blockade. Proteste und Schlichtungsangebote des Westens lehnen die Sowjets ab und weisen auf ihre militärische Stärke hin. Der beiderseitige Aufmarsch von Verstärkungen und Kriegsvorbereitungen gehen weiter, wiederum sind es die „hinterlistigen“ Sowjets, die zuschlagen. Mit einem sowjetisch-ostdeutschen Landemanöver an der Ostsee wird vom sowjetischen Hauptschlag bei Fulda abgelenkt. In diesem Zusammenhang wird das schon bei Tom Clancy verwendete Wort „maskirovka“ genannt (63. Minute).

Die Sowjets und ihre Verbündeten können zwar Gebietsgewinne erzielen, doch wie in der Seeschlacht, so bringt auch zu Lande die westliche Technik die Wende. Nachdem ein westlicher Luftangriff einen sowjetischen Kommandobunker in Legnica zerstört (71. Minute), können die NATO-Kräfte die Front der Warschauer Pakt-Truppen aufrollen, die zusätzlich durch versagende Technik, eine zusammenbrechende Wirtschaft und Aufstände im Hinterland geschwächt sind. Die Zerstörung des Bunkers wiederholt das bei Clancy und Hackett verwendete Bild des stupiden, initiativlosen „Russen“, der ohne Befehle verloren ist. Angesichts der totalen Niederlage lässt Soschkin, wie die Sowjets in THE THIRD WORLD WAR (1978), eine Atombombe zünden, die zu einem sowjetischen Erst- und einem westlichen Gegenschlag führt (80. Minute). Die Welt scheint der Vernichtung geweiht, außerdem wirkt das Überleben der falschen Zeitzeugen, die rückblickend Interviews geben, geradezu absurd. Doch in Minute 96 dreht sich die Zeit im Schnelllauf zurück, mit triumphaler Musik wird der Mauerfall gezeigt und der Kommentator stellt zufrieden fest, „*die Geschichte hat einen anderen Verlauf genommen*“. Dann beginnt der einminütige Abspann, in dem fast ausschließlich westliche Militärberater aufgezählt werden.

Entgegen seiner im Spiegel geäußerten Intention zeigte der Leiter des Films²³⁴, der Historiker Guido Knopp, nicht DIE Alternative zur tatsächlichen Geschichte, was mit

²³⁴ „Realistisches Szenario“, in: Der Spiegel Nr. 45 (02.11.1998) 126, online unter

Deutschland in einem Weltkrieg passiert wäre, sondern wiederholte einfach die bekannten Stereotypen des Kalten Krieges und vermischte sie mit dem Technikmythos des Golfkriegs. So suchte er die Zwangsläufigkeit des realen Geschichtsverlaufs zu zementieren.

5.1.d) Der Roman NIGHT OF THE HAWK (USA 1992)²³⁵

Die Handlung des Prologs findet in der Sowjetunion des Jahres 1988 statt und nimmt Bezug auf das Erstlingswerk des Autors, FLIGHT OF THE OLD DOG (1989), in dem die Besatzung eines gleichnamigen Bombers einen sowjetischen Laser zerstört.²³⁶ Im Prolog landet der Bomber auf dem Rückflug auf einem verlassenen Sowjetflugplatz, um aufzutanken, bei einem Gefecht gerät aber ein Besatzungsmitglied in die Hände des herangeeilten KGB. Dieses Mitglied, Dave Luger, wird in weiterer Folge vom KGB-Offizier Gabowitsch gefoltert und für eine Gehirnwäsche vorgesehen (S. 9-32), analog zu den in den frühen 1980er Jahren vorherrschenden antisowjetischen Feindbildern. Die eigentliche Handlung des Technothrillers findet nach dem Zerfall der Sowjetunion in der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten (fortan GUS) statt. Gabowitsch leitet ein geheimes GUS-Forschungsinstitut in Litauen, dort setzt er den gefangenen Amerikaner, der noch immer regelmäßig einer Gehirnwäsche unterzogen wird, bei der Konstruktion eines Stealth-Flugzeugs ein (S. 89-96). Außerdem intrigiert er mit dem weißrussischen General Woschtschanka, um mit einem Überfall auf Litauen eine neue Sowjetunion zu begründen (S. 148-150, 220-223). Gleichzeitig erfahren die Amerikaner durch einen Spion, dass Luger nicht in der Sowjetunion starb, sondern in der GUS-Forschungseinrichtung „Fisikus“ arbeitet. Amerikanische Geheimdienstler und Bürokraten gehen von einem Verrat Lugers aus, doch seine ehemaligen Kameraden, darunter die Besatzungsmitglieder Brad Elliot und Patrick McLanahan, bestreiten dies aufs schärfste. Sie können sich mit ihren Ansichten durchsetzen und erwirken eine Rettungsaktion (S. 155-165).

Neben der klassischen Konstellation Amerikaner-Kommunisten gibt es noch eine dritte Kraft, die sich in dem sich anbahnenden Konflikt involvieren wird: litauische nationalistische Soldaten/Freiheitskämpfer, die sich auf das mittelalterliche litauische Großfürstentum berufen und eine ebenso feudale Einführungszeremonie haben. Dabei werden die Mitglieder ausgepeitscht (S. 167-173). Nach einem Massaker weißrussischer Truppen an litauischen Demonstranten, die gegen einen Reaktor innerhalb der Fisikus-Forschungseinheit

<<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8028114.html>> (01.05.2011 22:24).

²³⁵ Dale Brown, *Nachtflug zur Hölle*, (=Blanvalet 35293, München 2000).

²³⁶ Gibson, *Redeeming Vietnam*, 201.

demonstriert hatten, und verdächtigen Truppenbewegungen, entschließt sich der litauische General Palcikas, loszuschlagen (S. 241-247). Die litauischen Kämpfer greifen wie auch die Amerikaner die Einrichtung „Fiskus“ an und beide Streitkräfte koordinieren nach der Befreiung Lugers ihre Aktionen gegen Weißrussland (S. 340-341, 384-390). Die amerikanisch-litauische Militärmaschinerie bringt die weißrussischen Invasoren in die Knie, besonders die amerikanische Bomberbesatzung unter Elliot und McLanahan, die den in Fiskus erbeuteten Prototyp eines Stealth-Flugzeugs einsetzen. Als Woschtschanka seinem Untergang entgegensieht, befiehlt er den Einsatz von Atomraketen, die ihm Gabowitsch geliefert hatte, doch alle werden von den Amerikanern abgeschossen. Gabowitsch selbst wird von einem Mitverschwörer ermordet, der seinerseits einer CIA-Agentin zum Opfer fällt, die er vergewaltigen will, Woschtschanka wird von russischen Truppen erschossen (S. 469-478, 498-518).

Neben den „klassischen“ Stereotypen, die den Kommunisten zugeschrieben werden (Folterknechte, Sadisten, Vergewaltiger) wird das in diesem Roman betroffene Weißrussland mit einem neuen „Todfeind“ gleichgesetzt, dem Irak unter Saddam Hussein (S. 45).

5.2) Das Feindbild „Nordkorea“ im amerikanischen Kino

Wie schon erwähnt war das amerikanische Kino durch den Zerfall des sozialistischen Lagers und den Wegfall der Bedrohung durch die Sowjetunion auf der Suche nach neuen Feinden. Eines dieser Feindbilder, Nordkorea, wurde eigentlich schon in den 1950er Jahren verwendet. In den 1990er Jahren erwies sich die Demokratische Volksrepublik Korea (fortan DVRK) in zwei Filmen als Feindbild: FIRE BIRDS (1990)²³⁷ und MURDER AT 1600 (1997)²³⁸. Der erste Film handelt vom Kampf des US-Militärs, vor allem der Kampfhubschrauberpiloten, gegen ein von Kubanern unterstütztes südamerikanisches Drogenkartell, dessen Spitzenpilot unter anderem in Nordkorea seine Ausbildung erhalten hatte. Im zweiten Film geht die Rolle der Nordkoreaner über eine bloße Erwähnung hinaus, sie halten nämlich die Besatzung eines abgeschossenen AWACS-Aufklärungsflugzeugs in

²³⁷ FIRE BIRDS (USA 1990) Regie: David Green; Drehbuch: Nick Thiel; Paul Edwards; Kamera: Tony Imi; Musik: David Newman; Produktion: Nova International Films, Touchstone Pictures; Darsteller: Nicolas Cage, Tommy Lee Jones, Sean Young, Bryan Kestner, Illana Diamant, Dale Dye, Mary Ellen Trainor, Peter Onorati, Charles Lanyer, Marshall Teague.

²³⁸ MURDER AT 1600 (USA 1997) Regie: Dwight Little; Drehbuch: Wayne Beach David Hodgins; Kamera: Steven Bernstein; Musik: Christopher Young; Produktion: Warner Brothers Pictures, Regency Enterprises; Darsteller: Wesley Snipes, Diane Lane, Daniel Benzali, Dennis Miller, Alan Alda, Ronny Cox, Diane Baker, Tate Donovan, Harris Yulin, Tom Wright.

Geiselnhaft, wodurch der amerikanische Präsident in eine innenpolitische Krise stürzt. Er entscheidet sich jedoch gegen die Mehrheit seines Stabes nicht für ein gewaltsames Vorgehen, weswegen die Hardliner in der Regierung eine im Endeffekt erfolglose Intrige gegen ihn spinnen, die auch Mord und Nötigung einschließt.

Sowohl in der amerikanischen Öffentlichkeit als auch im Kino begann Nordkorea nach der Jahrtausendwende größere Aufmerksamkeit zu erhalten, nicht zuletzt durch die Rede von George W. Bush, welcher die DVRK als Teil einer „Achse des Bösen“ („axis of evil“) brandmarkte, und durch das koreanische Atomwaffenprogramm, welches bis zum heutigen Tage die Welt beschäftigt. Im Jahre 2001 entstand der Film DANGER BENEATH THE SEA²³⁹, in welchem ein amerikanisches Atom-U-Boot Aktivitäten an der Ost-Küste Nordkoreas überwachen muss. Nach einem katastrophalen Atomversuch des kommunistischen Landes, welcher alle elektronischen und elektrischen Systeme in Ostasien zerstört, sind auch die Kommunikationsmittel des U-Boots unbrauchbar. Zusätzlich entbrennt ein Machtkampf zwischen dem mental im Kalten Krieg verharren ersten Offizier, welcher unbedingt die an Bord befindlichen Atomwaffen einsetzen will, und dem U-Boot-Skipper, welcher ohne ausdrücklichen Befehl nur abwarten will. Nach zwei Meutereien mit Schusswaffengebrauch können sich aber wie in MURDER AT 1600 die „Tauben“ gegen die „Falken“ durchsetzen. Im Jahr nach DANGER BENEATH THE SEA kam der James Bond-Film DIE ANOTHER DAY (2002)²⁴⁰ heraus, wobei diesmal der „Unhold“ der Sohn eines nordkoreanischen Marschalls ist, welcher Diamanten schmuggelt und nach der Vortäuschung seines Todes sowie einer Gentherapie in einem kubanischen Krankenhaus in die Rolle eines Millionärs schlüpft. So sucht er High-Tech-Waffen zu entwickeln, um der nordkoreanischen Armee den Weg nach Süden zu öffnen, doch im letzten Moment wird er von Bond und einer amerikanischen Agentin gestoppt. Auch in diesem Film werden die Nordkoreaner als brutale Folterer dargestellt, als im Vorspann ein kurzfristig gefangen genommener James Bond unter anderem auf ihn angesetzte Skorpione aushalten muss. Im Puppenfilm (!) TEAM AMERICA (2004), der vor Fäkalsprache strotzt, bewahrt eine gleichnamige Antiterrorereinheit die Welt vor einer Verschwörung aus Terroristen und pazifistischen Schauspielern, die von Kim Jong-Il

²³⁹ DANGER BENEATH THE SEA (USA 2001) Regie: Jon Cassar; Drehbuch: Lucian Truscott IV; Kamera: Derick Unterschultz; Musik: Norman Orenstein; Produktion: Carlton America Tele München Fernseh Produktionsgesellschaft; Darsteller: Casper Van Dien, Gerald McRaney, Stewart Isbell, Ron White, Vince Corazza, Paul Essiembre, Dominic Zamprogna, Michael Mc Lachlan, Jim Thorburn, Justin Peroff.

²⁴⁰ DIE ANOTHER DAY (GB/USA 2002) Regie: Lee Tamahori; Drehbuch: Neal Purvis, Robert Wade; Kamera: David Tattersall; Musik: David Arnold; Produktion: Eon Productions, Danjaq, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists; Darsteller: Pierce Brosnan, Halle Berry, Toby Stephens, Rosamund Pike, Rick Yune, Judi Dench, John Cleese, Michael Madsen, Will Yun Lee, Kenneth Tsang.

persönlich angeführt wird.²⁴¹ Das Jahr 2005 sah zwei amerikanische Filme, die gegen Nordkorea gerichtet waren. Im Film TIDES OF WAR²⁴² wird während einer ernsten Krise ein amerikanisches Atom-U-Boot von einem nordkoreanischen Phantom-U-Boot in nordkoreanischen Gewässern beschädigt, doch dem Kapitän glaubt niemand. Als er zum zweiten Mal ein U-Boot in diese Gewässer steuern muss, dabei aber unter Befehl eines anderen Kommandanten steht, kann er sich dennoch aufgrund seiner Autorität durchsetzen und versenkt das nordkoreanische U-Boot, welches inzwischen ein japanisches U-Boot zerstörte, sowie zwei Fregatten. Ganz anders läuft das Szenario des Films STEALTH ab, in dem eine amerikanische Elitestaffel in naher Zukunft potentielle Bedrohungen für die US-Außenpolitik „wegbombt“. Als ein unbemannter Versuchsträger im Rahmen der Staffel erprobt wird, kommt es zu einer Fehlfunktion und mehreren Zwischenfällen, wobei eine Pilotin über Nordkorea abspringen muss und dort von Soldaten gejagt wird. Doch sie wird am Ende nach einem Gefecht durch US-Truppen gerettet, wobei sich das reparierte Versuchsflugzeug opfert.²⁴³ Eine Steigerung erfährt diese gegen Nordkorea gerichtete „Welle“ von Filmen durch die Produktion BEHIND ENEMY LINES II - AXIS OF EVIL (!) aus dem Jahre 2006²⁴⁴. Hier entdeckt ein amerikanischer Spionagesatellit in Nordkorea eine nuklear bestückte Interkontinentalrakete und im amerikanischen Stab stellt sich nur mehr die Frage, ob dagegen eine Spezialeinheit entsandt werden, oder ein umfassender Angriff mit mehreren hunderttausend toten Nordkoreanern das kommunistische Land gänzlich entwaffnen soll. Auf Befehl des US-Präsidenten wird eine Navy-Seals-Einheit in Marsch gesetzt, doch während des Einsickerns wird der Befehl zurückgenommen und vier Amerikaner sind in Nordkorea gestrandet. Nach einem Gefecht mit einer nordkoreanischen Einheit fällt die eine Hälfte des Teams, die andere Hälfte wird gefangen genommen. Auch in diesem Film foltern die Nordkoreaner ihre Gefangenen, es wird sogar auf das Martyrium Christi angespielt als einem Amerikaner während eines Verhörs ein Nagel in die Hand geschlagen wird. Doch ein

²⁴¹ TEAM AMERICA (USA 2004) Regie: Trey Parker; Drehbuch: Trey Parker Matt Stone, Pam Brady; Kamera: Bill Pope; Musik: Harry Gregson-Williams; Produktion: Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Munich Movie Development & Production GmbH & Co. Project KG.

²⁴² TIDES OF WAR (USA 2005) Regie: Brian Trenchard-Smith; Drehbuch: Stephen Jarchow, Mark Anderson; Kamera: Paul Atkins; Musik: David Reynolds; Produktion: Pacific Films; Darsteller: Adrian Paul, Catherine Dent, Kent McCord, Mike Doyle, Matt Battaglia, Mark Deklin, Eitan Kramer, Eyal Podell, Todd Babcock, Larry Wegger.

²⁴³ STEALTH (USA 2005) Regie: Rob Cohen; Drehbuch: W.D. Richter; Kamera: Dean Semler; Musik: BT; Produktion: Columbia Pictures Corporation, Original Film, Phoenix Pictures, Laura Ziskin Productions, AFG Talons Productions; Darsteller: Josh Lucas, Jessica Biel, Jamie Foxx, Sam Shepard, Richard Roxburgh, Joe Morton, Ian Bliss, Ebon Moss-Bachrach, Michael Denkha, Rocky Helton.

²⁴⁴ BEHIND ENEMY LINES II: AXIS OF EVIL (USA 2006) Regie, Drehbuch: James Dodson; Kamera: Lorenzo Senatore; Musik: Pinar Toprak; Produktion: Twentieth Century Fox Film Corporation; Darsteller: Nicholas Gonzalez, Matt Bushell, Keith David, Denis Arndt, Ben Cross, Bruce McGill, Peter Coyote, April Grace, Shane Edelman, Glenn Morshower.

nordkoreanischer Deserteur und eine südkoreanische Spezialeinheit bringen den Amerikanern die Freiheit, die sie nutzen, um die Rakete allen Regeln und Widrigkeiten zum Trotz doch zu sprengen.

5.3) Das Feindbild „China“ im amerikanischen Film und Literatur

In den 1980er Jahren wurde China als (potentieller) Verbündeter der Amerikaner gegen die Sowjets gezeigt, so in RED DAWN (1984) und BY DAWN'S EARLY LIGHT (1990). Im Gegensatz zu antinordkoreanischen Filmen ist die Anzahl antichinesischer Produktionen in der Zeit nach dem Kalten Krieg beschränkt. So sind im Bond-Film TOMORROW NEVER DIES (1997)²⁴⁵ die „Unholde“ korrupte Generäle, die im Auftrag eines britischen Medienmoguls handeln und nicht das chinesische Volk. Bond arbeitet sogar mit einer chinesischen Agentin zusammen. Im schon erwähnten Film DIE ANOTHER DAY erhält Bond ebenfalls aus China Hilfe. Zweifellos antichinesisch sind die Filme RED CORNER²⁴⁶ und SEVEN YEARS IN TIBET²⁴⁷ aus dem Jahr 1997. Der erste Film, mit dem Pro-Tibet-Aktivisten Richard Gere, zeigt einen amerikanischen Geschäftsmann, der durch eine Intrige in die Fänge des brutalen chinesischen Unrechtssystems kommt. Der zweite Film erzählt einen Teil des Lebens des Tibet-Freunds Harrer, wobei die wehrlose tibetanische Idylle von einem brutalen Rotchina unterjocht wird, dessen Funktionäre arrogant und mit versteinerten Mienen dargestellt werden. SPY GAMES (2001)²⁴⁸ handelt von der Geschichte zweier CIA-Agenten und deren „schmutzigem Geschäft“ und stellt sowohl den US-Geheimdienst als auch China als verlogen und verbrecherisch dar.

²⁴⁵ TOMORROW NEVER DIES (GB/USA 1997) Regie: Robert Spottiswoode; Drehbuch: Bruce Feirstein; Kamera: Robert Elswit; Musik: David Arnold; Produktion: Danjaq, Eon Productions, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists; Darsteller: Pierce Brosnan, Jonathan Pryce, Michelle Yeoh, Teri Hatcher, Ricky Jay, Götz Otto, Joe Don Baker, Vincent Schiavelli, Judi Dench, Desmond Llewelyn.

²⁴⁶ RED CORNER (USA 1997) Regie: Jon Avnet; Drehbuch: Robert King; Kamera: Karl Walter Lindenlaub; Musik: Thomas Newman; Produktion Avnet/Kerner Productions, Metro-Goldwyn-Mayer; Darsteller: Richard Gere, Ling Bai, Bradley Whitford, Byron Mann, Peter Donat, Robert Stanton, Tsai Chin, James Hong, Tzi Ma, Ulrich Matschoss.

²⁴⁷ SEVEN YEARS IN TIBET (USA/GB 1997) Regisseur: Jean-Jaques Annaud; Drehbuch: Becky Johnston; Kamera: Robert Fraisse; Musik: John Williams; Produktion: Mandalay Entertainment, Reperage & Vanguard Films, Applecross; Darsteller: Brad Pitt, David Thewlis, B.D. Wong, Mako, Danny Denzongpa, Victor Wong, Ingeborga Dapkunaite, Jamyang Jamtsho Wangchuk, Lhakpa Tsamchoe, Jetsun Pema.

²⁴⁸ SPY GAMES (USA 2001) Regie: Tony Scott; Drehbuch: Michael Beckner, David Arata; Kamera: Daniel Mindel; Musik: Harry Gregson-Williams; Produktion: Universal Pictures, Beacon Communications, Kalima Productions GmbH & Co. KG, Metropolitan Filmexport, Red Wagon Productions, Toho-Towa; Darsteller: Robert Redford, Brad Pitt, Catherine McCormack, Stephen Dillane, Larry Bryggman, Marianne Jean-Baptiste, Matthes Marsh, Todd Boyce, Michael Paul Chan, Garrick Hagon.

Ein wichtiger Grund dafür, dass nur eine verschwindend geringe Zahl an Hollywoodfilmen China verteuflert, liegt an der ökonomischen Bedeutung des chinesischen Filmmarkts für amerikanische Firmen. Nach dem Erscheinen der Filme RED CORNER und SEVEN YEARS IN TIBET wurde den daran beteiligten Unternehmen zeitweise der Zugang zum chinesischen Filmmarkt verwehrt. Aus Furcht vor ähnlichen chinesischen Maßnahmen ließ die Produktionsfirma Metro Goldwyn Mayer sogar einen fertigen Film digital bearbeiten. In einer Wiederverfilmung von RED DAWN (1984) sollten nicht die Sowjets, Kubaner und Nikaraguaner, sondern die Chinesen und Russen über die Vereinigten Staaten herfallen. Der Film wurde im Jahre 2009 gefilmt, doch die Furcht vor der Verwehrung des Zugangs zum chinesischen Markt veranlasste Metro Goldwyn Mayer zu einer digitalen Nachbearbeitung des Films: möglichst viele chinesische Symbole sollen durch nordkoreanische ersetzt werden, Nordkorea ist nun der Hauptfeind im Film!²⁴⁹

Im Gegensatz zu den filmischen Feindbildern Chinas sind die Darstellungen des „Reiches der Mitte“ in Technothrillern gegen Ende der 1990er Jahre nicht zimperlich. Dies soll im Anschluss durch die Analyse der Romane FATAL TERRAIN von Dale Brown und THE BEAR AND THE DRAGON von Tom Clancy bewiesen werden. Die Werke dieser beiden Autoren wurden ausgewählt, da sie zusammen mit den schon analysierten Technothrillern zeigen, wie sich zwar die Feindbilder verändern, die den Feinden zugesprochenen Eigenschaften aber kaum. Beide Werke behandeln militärische Konflikte zwischen den USA und China, die sehr stark an die antisowjetischen Romane der frühen 1980er Jahre erinnern.

5.3.a) Der Roman FATAL TERRAIN (USA 1997)²⁵⁰

Am Beginn des Prologs des Technothrillers ruft Taiwan seine Unabhängigkeit von China aus und zieht damit den Zorn der chinesischen Kommunisten auf sich (S. 15-18). Doch nicht nur Taiwan wird von der rotchinesischen Führung als Bedrohung empfunden. In diesem Zusammenhang äußert sich der Staatschef der Volksrepublik, Jiang Zemin (!), wie folgt:

„Ich kann Ihnen mitteilen, dass Partei und Regierung sich selbst und die Lage unseres Volkes und unserer Lebensweise sehr genau analysiert und festgestellt haben, dass unsere Nation Stück für Stück demontiert wird. Es wird Zeit, diese Vergewaltigung unserer Nation, unseres Volkes und unserer Lebensart zu beenden. Wie überall auf der

²⁴⁹ Ben Fritz, John Horn, Reel China: Hollywood tries to stay on China's good side, in: Los Angeles Times (16.03.2011) online unter <http://www.latimes.com/entertainment/news/la-et-china-red-dawn-20110316.0.995726.story> (01.05.2011 22:09).

²⁵⁰ Dale Brown, Der Schattenpilot (= Blanvalet 35991, München 2003).

Welt muss die Regierung eines Landes die Regierungsgewalt ausüben, das ist der Wille und das Ziel der Partei.“ (S. 74)

Eine „Lösung“ für dieses Problem hat die chinesische Militärführung bereit, allen voran der junge Admiral Sun Ji Guoming. Dieser durch die Lehren des chinesischen Feldherrn Sun Tsu inspirierte Offizier schlägt vor, durch Anwendung einer listreichen Strategie Taiwan zu erobern und den Einfluss der Amerikaner in Asien auszuschalten. Dabei würden auch, soweit nötig, Kernwaffen eingesetzt werden (S. 77-85). Auf der anderen Seite des Pazifiks wollen die Amerikaner die Situation beobachten und entsenden dafür mehrere (fiktive) Spezialbomber zu Aufklärungszwecken in diese Region. Unter den Besatzungen befindet sich auch das aus dem Roman NIGHT OF THE HAWK bekannte Team unter Brad Elliot und Patrick McLanahan, die inzwischen aus der Luftwaffe ausgeschieden sind und als Privatfirma für die US-Regierung arbeiten (S. 129-132).

Die Rotchinesen inszenieren mehrere bewaffnete Vorfälle mit den Taiwanesen und Amerikanern, bei denen sie jegliche Schuld von sich weisen können. Ein gutes Beispiel für die „Hinterlistigkeit“ der Kommunisten ist ein Vorfall, bei dem zwei amerikanische Schiffe aus einem Hinterhalt beschossen werden und das Flugzeug von Elliot und McLanahan als Vergeltung ein chinesisches Schiff versenken. Das Schiff stellt sich nämlich als zivile Fähre heraus, die durch Störsender auf dem US-Radar wie ein Kriegsschiff aussah (277-290). Diese Täuschung ist den US-Behörden aber nicht ersichtlich, sodass die Bomberbesatzung auf dem Stützpunkt Guam festgesetzt wird und einer strengen Gerichtsverhandlung entgegensieht (296-298). Durch einen weiteren Vorfall, ein amerikanischer Flugzeugträger fällt einer Atomexplosion zum Opfer, wenden sich die pazifischen Alliierten von den USA ab. Die amerikanische Staatsführung vermutet zu Recht die Chinesen als Urheber des Anschlags und will gegen Rotchina einen Atomkrieg beginnen. Zusätzlich starten die Chinesen die groß angelegte Invasion Taiwans (S. 352-354, 385-389).

Doch ebenso wie im Roman NIGHT OF THE HAWK, so kann die Bomberbesatzung um Elliot um McLanahan auch in diesem Technothriller die Situation retten. Als die Piloten auf Guam von Freunden befreit werden und auf eigene Faust gegen Rotchina kämpfen wollen, begründet dies McLanahan mit folgenden Worten: *„Ich weiß, dass keiner von uns danach strebt, von irgendjemanden Dank zu ernten, sondern wir fliegen für unser Land - und um unsere Freiheit zu verteidigen, auch wenn die Führungsspitze unseres Landes damit nicht einverstanden ist“* (S. 415). In diesem Absatz drückt sich die moralische Stärke der für Freiheit kämpfenden amerikanischen Patrioten aus, die es besser als die Bürokraten verstehen, ihre Heimat zu schützen. Gemäß der moralischen Überhöhung der Bomberbesatzung wurden

sie schon vorher von den Taiwanern als „*Flying Tigers*“ bezeichnet (S. 247). Dies war ein amerikanischer Freiwilligenverband, der im China der späten 1930er Jahre gegen die japanischen Invasoren kämpfte. Wie in vielen anderen Technothrillern verschwimmen auch in diesem Werk die Grenzen zwischen Kommunismus, Imperialismus und Faschismus.

Der Konflikt eskaliert weiter, nicht nur Taiwan, sondern auch der US-Stützpunkt Guam werden von chinesischen Atomwaffen getroffen. Währenddessen fliegt die Besatzung des Spezialbombers von Taiwan aus Einsätze gegen China und beeindruckt damit ihre Regierung (S. 501-507). Mit der Zustimmung des US-Präsidenten beenden Elliot und McLanahan den Krieg, indem sie eine amerikanische Bomberflotte nach China anführen und das Rückrat der chinesischen Nuklearstreitkräfte brechen. Dabei stirbt Elliot den Heldentod, er stürzt sich mit seinem schwer beschädigten Flugzeug auf die letzte chinesische Nuklearstellung (S. 530-532).

5.3.b) Der Roman THE BEAR AND THE DRAGON (USA 2000)²⁵¹

Im Gegensatz zum vorherigen Roman stehen sich in THE BEAR AND THE DRAGON nicht nur die Amerikaner und die Chinesen gegenüber, die Amerikaner sind außerdem mit den Russen verbündet. Diese werden schon im Prolog Ziel einer chinesischen Geheimoperation: von Peking gedungene Attentäter führen ein Attentat auf den russischen Geheimdienstchef aus, der aber dank einer Verwechslung überlebt (S. 7-10, 473-474). Der eigentliche Konflikt des Romans aber liegt bei den chinesischen (Wirtschafts-)Beziehungen zu Amerika. Die Volksrepublik und die Vereinigten Staaten befinden sich in einem Handelsstreit, ausgelöst durch die „unfairen“ Geschäfts- und Handelspraktiken chinesischer Unternehmen am Weltmarkt. Amerikanisch-chinesische Verhandlungen zu diesem Thema sind von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da die chinesische Seite keinerlei Kompromisse eingehen will. Außerdem empört sich die rotchinesische Führung über die Anerkennung Taiwans durch die amerikanische Regierung (S. 338-349).

Eine weitere Erschwerung der internationalen Situation ergibt sich durch einen folgenschweren Zwischenfall: als eine schwangere chinesische Christin in ein Krankenhaus gebracht wird, wird dort festgestellt, dass sie mit ihrer zweiten Schwangerschaft gegen die Ein-Kind-Politik Chinas verstößt. Die chinesischen Ärzte wollen den Fötus während des Geburtvorgangs töten, werden aber von Geistlichen abgehalten, die vom Ehemann der Gebährenden herbeigeholt worden waren. Einer von ihnen ist der päpstliche Nuntius, der von

²⁵¹ Tom Clancy, Im Zeichen des Drachen (München 2001).

einem amerikanischen Fernsehteam begleitet wird. Das Kind wird gerettet, doch in der chaotischen Situation werden zwei Kleriker, darunter der Nuntius, von der chinesischen Polizei vor laufender Kamera getötet (S. 374-394). Die chinesische Ein-Kind-Politik war schon an mehreren anderen Stellen scharf angegriffen und als „Genozid“ (S. 113) oder „vorsätzliche[r], blanke[r] Mord“ (S. 305) geißelt worden. Diese Darstellung der Chinesen als Kindermörder passt zu anderen Beschreibungen innerhalb des Romans. Ähnlich wie die sowjetischen Funktionäre in RED STORM RISING so werden auch die chinesischen Kommunisten als privilegierte und perverse Despoten dargestellt. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Schilderung der Lebensumstände eines Politbüromitglieds: neben einer Luxuswohnung und dem Genuss dementsprechender Speisen und Getränke konsumiert er Pornographie und verlangt von seinen Sekretärinnen, ihm willens zu sein (S. 161). Eine dieser Sekretärinnen beschreibt die Minister so: *„Ihr Wort ist in diesem Land Gesetz, und alles, was andere von ihnen und ihren Eigenarten halten, ist ihnen völlig einerlei. Sie sind noch korrupter als die alten Kaiser, geben sich aber als Hüter des einfachen Volkes, behaupten sogar, Arbeiter und Bauern zu lieben“* (S. 201). Doch nicht nur die kommunistischen Funktionäre, auch die chinesische Gesellschaft selbst wird in den dunkelsten Tönen gezeichnet: *„Grausamkeit war kein typisches Merkmal der Volksrepublik, sondern schon lange Bestandteil der chinesischen Kultur“* (S. 229); *„Während in der jüdisch-christlichen Tradition des Abendlandes Wert auf die transzendente Unterscheidung von gut und böse gelegt wurde, woraus sich die Menschenrechte entwickelten, galt in China seit jeher nicht Gott sondern die Gesellschaft als höchste Autorität“* (S. 230).

Da die Chinesen sich weder für den Vorfall entschuldigen, noch in Handelsfragen von ihrem Standpunkt abrücken, beschließt der amerikanische Präsident Wirtschaftssanktionen gegen die Volksrepublik. Diese würden China hart treffen, da sie - ähnlich der Sowjetunion - ihre ganzen Devisen für die Rüstung verbraucht hatten (S. 572-573, 581-583). Daher beschließt die chinesische Führung, das rohstoffreiche Sibirien gewaltsam an sich zu reißen, um nicht von Importen abhängig zu sein, außerdem zur Gewinnung von Lebensraum (!) (S. 636-646). Bei einer der Planungsbesprechungen für dieses Unternehmen kommt erneut die Brutalität der Chinesen zum Vorschein, als ein Politbüromitglied mit folgenden Worten zum Handeln auffordert: *„Ein Mann kann abwarten, bis das Schicksal für ihn entscheidet, oder er kann das schnöde Weibstück an der Gurgel packen und mit Gewalt nehmen - wie wir das einmal alle getan haben“* (S. 689). Doch die Amerikaner kennen durch Spionage die chinesischen Kriegspläne und helfen den Russen, die inzwischen NATO-Mitglied sind. Bei

einem russisch-amerikanischem Gespräch wird Rotchina sogar mit Hitler gleichgesetzt (S. 696).

Die Kriegshandlungen selbst laufen nach bekannten Muster aller Technothriller ab: die angegriffene Seite, die Russen, müssen sich vor den anstürmenden Massen zurückziehen, doch überlegene Technik (die Hilfe der Amerikaner) zwingt die Chinesen in die Knie. Beispielhaft dafür ist die Schilderung eines Luftkampfes, bei welchem die Amerikaner den Chinesen mühelos schwerste Verluste zufügen, ohne nur ein Flugzeug zu verlieren. Außerdem wird hier mehrmals die rassistische Bezeichnung „(Joe) Schlitzauge“ verwendet (S. 857-864). Die Überlegenheit amerikanischer Technik stellt im Roman alles bisher da Gewesene in den Schatten, die US-Führung kann mithilfe von ferngesteuerten Flugzeugen sogar das Schlachtfeld selbst in Echtzeit beobachten, was der US-Präsident mit diesen Worten kommentiert: „*Das ist ja fast so wie ein verdammtes Videospiele. Seit wann haben wir denn diese Möglichkeiten?*“ (S. 985). Diese Aufnahmen sind aber auch über Internet der Weltöffentlichkeit zugänglich, insbesondere chinesischen Dissidenten, die nach einem fehlgeschlagenen chinesischen Atomangriff auf die USA das kommunistische Regime stürzen (S. 1103-1108, 1112).

5.4) Zusammenfassung

Obwohl mit dem Ende des sozialistischen Lagers und der Sowjetunion der Kalte Krieg spätestens zu Beginn der 1990er Jahre sein Ende fand, so bedeutete dies nicht automatisch das Ende dieses Feindbildes. Zwar fanden sich im amerikanischen, britischen und russischen Kino viele andere (neue) Feinde ein, vor allem Terroristen, doch eine kleine Gruppe von Filmen blieb der „Tradition“ treu. Sowohl in DEATH TRAIN als auch in AIRFORCE ONE versuchen ewiggestrige kommunistische Betonköpfe das Rad der Geschichte zurückzudrehen und das Sowjetreich zu restaurieren, in beiden Filmen kommen auch Terroristen und Atomwaffen vor. Im Film DEATH TRAIN will ein Komplott aus KGB-Schergen und US-Terroristen mit einer Atomwaffenlieferung an den Irak eine neue Sowjetunion begründen. Genauso brutal und hinterlistig sind (national-)kommunistische Terroristen in AIRFORCE ONE, die in Mittelasien mit einer atomar bewaffneten Militärdiktatur den Grundstein für ein „rotes“ Russland legen wollen. Auch im Roman NIGHT OF THE HAWK findet sich die Kombination einer Restauration der Sowjetunion mit KGB-Seilschaften und Atomwaffen. In allen diesen Werken, welche die gleichen Stereotypen der US-Propagandafilme der frühen 1980er Jahre

verwenden, können die moralisch und technisch überlegenen westlichen Kräfte, vor allem die Amerikaner, die brutalen und hinterlistigen Kommunisten besiegen. Einen Sonderfall stellt die fiktive Dokumentation DER DRITTE WELTKRIEG dar, deren Handlung nach den Gesetzen eines Technothrillers abläuft. Das Dokumentarspiel ist nichts anderes als eine Wiederholung und Zementierung alter Stereotypen: eine paranoide, vergreiste sowjetische Führung, die gesichtslose Horden nach Westen marschieren lässt, nur um von der westlichen Technik besiegt zu werden. Außerdem wird wieder einmal der Kommunismus mit Faschismus gleichgesetzt.

Das Feindbild Nordkorea wurde im amerikanischen Kino seit den 1990er Jahren viel häufiger dargestellt als die Gefahr einer wiederauferstehenden Sowjetunion. Hier ist eine Korrelation zwischen amerikanischer Außenpolitik und antinordkoreanischen Produktionen klar abzulesen: je mehr Nordkorea ins Visier der US-Regierung geriet, desto häufiger und heftiger fielen entsprechende Darstellungen im Kino aus. Obwohl die Bedrohung, die angeblich von der DVRK ausgeht, nie an die alten sowjetischen Bedrohungsszenarien der 1980er Jahre heranreicht, so wiederholen sich Darstellungen der Brutalität, Folter und Verschlagenheit.

Im Gegensatz zu Nordkorea sind negative Darstellungen der Volksrepublik China, die zu Amerikas wichtigsten Handelspartnern zählt, geringer und weniger intensiv. Nur wenige Filme zeigen China als unterdrückerische Diktatur und Unrechtsstaat, meistens ist dies mit der Tibetfrage verbunden. Ganz anders verhält es sich aber mit den analysierten Technothrillern. Hier tritt die Volksrepublik China direkt in die Fußstapfen der Sowjetunion. So kombiniert Dale Brown das rassistische Vorurteil der asiatischen Verschlagenheit mit kommunistischer Berechenbarkeit und Brutalität, die aber den amerikanischen Freiheitsidealen nichts entgegensetzen können. Auch wenn die Kommunisten in diesem Roman noch so verschlagene Pläne verfolgen, so werden amerikanische Technik und amerikanischer Heldenmut immer den Sieg erringen. Clancys Roman geht einen Schritt weiter als Dale Brown und greift auf noch mehr alte, rassistische Ressentiments zurück. Nicht nur die chinesischen Kommunisten allein, sondern auch die chinesische Kultur insgesamt sollen von Natur aus grausam sein. Zu den schon von Brown verwendeten Stereotypen der Verschlagenheit und Brutalität kommt noch eine den chinesischen Funktionären unterstellte Perversion hinzu. Überhaupt stellt THE BEAR AND THE DRAGON eine gewissermaßen „aktualisierte“ Version von RED STORM RISING dar: die Sowjets töten ihre Kinder mit einem Bombenanschlag, die Chinesen erledigen dies mit der Ein-Kind-Politik. Während die Sowjets wehrlose Isländerinnen vergewaltigen, vergreifen sich chinesische Funktionäre an ihren

Sekretärinnen. In beiden Romanen wird die kommunistische Führung mit Hitler gleichgesetzt, die über ein westlich gesinntes Land herfällt und nach einer Niederlage einem Umsturz zum Opfer fällt. Allgegenwärtig ist auch die Vision der Unfehlbarkeit amerikanischer Technik.

Angesichts des „Überlebens“ des Feindbildes „Sowjetunion“ im amerikanischen Kino und der fast vollständigen Übereinstimmung dieses Feindbildes mit den analysierten antichinesischen und antinordkoreanischen Produktionen und Romanen, scheint es berechtigt, von der Entstehung eines eigenen Genres zu sprechen. Das Grundmuster der amerikanischen hurrapatriotischen Filme und Technothriller der 1980er Jahre wiederholt sich in diesen „Kalte-Kriegs-Filmen“ und passt sich gleichzeitig an die jeweilige aktuelle politische Lage an.²⁵²

²⁵² Zum Genre-Begriff siehe Stephen Neale, *Genre* (London 1992).

6) Resümee

Obwohl sich die fünf untersuchten nationalen Kinos teilweise grundlegend voneinander unterscheiden, so ist dennoch eine eindeutige Korrelation zwischen politischen Veränderungen im Ost-West-Konflikt und unterschiedlichen Feindbildern in den Kinos zu verzeichnen. Alle untersuchten Kinos produzierten kompromisslose Propagandafilme von den späten 1940er bis in die 1950er Jahre, in denen der jeweils andere als hinterlistiger und brutaler Feind dargestellt wird, den es gnadenlos zu bekämpfen gilt: auf beiden Seiten des „Eisernen Vorhangs“ füllten sich die Kinoleinwände mit (wahnsinnigen) Spionen und der Bedrohung einer Unterwanderung. Sowohl in den USA (McCarthyismus), als auch in der Sowjetunion (Ždanovščina) übte die jeweilige Staatsmacht starken politischen Druck auf die Kinoindustrie aus, Filme mit der „richtigen“ Aussage zu schaffen. In Großbritannien war ein solcher Druck zwar nicht gegeben, eine enge Kooperation zwischen dem Staat und den Kinostudios gab es trotzdem. In den beiden besetzten Ländern gab es Entwicklungen, die analog zur Führungsmacht waren: Stalinisierung und Sowjetisierung in der DDR und „Säuberungen“ in der japanischen Kinoindustrie. Das Thema der nuklearen Bedrohung wurde in der ersten Phase des Kalten Krieges wenn, dann nur allegorisch in westlichen Science-Fiction-Produktionen behandelt.

Kaum änderte sich die weltpolitische Lage nach dem sowjetischen Tauwetter und einer versöhnlicheren internationalen Stimmung in den 1960er Jahren, so schlugen auch die jeweiligen Kinos versöhnlichere Töne an. Nun wurde im Westen vor allem die atomare Bedrohung geißelt, die Sowjets gerieten im Gegensatz zu den Chinesen in den Hintergrund. In der Sowjetunion sank die Anzahl antiwestlicher Produktionen, während das japanische Kino Atomwaffen in Ost und West verteuflte. Die 1970er Jahre brachten in allen untersuchten Ländern außer der DDR ein weiteres Sinken der Anzahl an „unversöhnlichen“ Produktionen, die Entspannung führte ja in diesem Jahrzehnt zu einem „Näherrücken“ und einer gefestigten „friedlichen Koexistenz“ beider politischer Lager. Nur im Fernsehen und Kino der DDR wurden, wie auch in den 1960er Jahren, dem Westen aggressive, imperialistische Absichten und die Komplizenschaft mit Faschisten vorgeworfen.

In den 1980er Jahren folgten die jeweiligen nationalen Kinos wieder zunächst einer Eskalation in der ersten Hälfte des Jahrzehnts („Zweiter Kalter Krieg“), gefolgt von einer Deeskalation in der zweiten Hälfte. Im der ersten Hälfte des Jahrzehnts schaukelten sich amerikanische und sowjetische Propagandafilme gegenseitig hoch, was in der Entstehung

eines „sowjetischen Rambofilms“ gipfelte. Die Feindbilder der 1950er Jahre hatten in einer, vor allem in den USA, verstärkten Form wieder Konjunktur: im Sowjetkino wie auch in Hollywood wurde wieder die Gefahr einer imperialistischen/kommunistischen Bedrohung von außen dargestellt, vor allem Militärfilme und „Technothriller“ bedienten solche Ängste. Durch die Eskalation des Ost-West-Konfliktes kam es auch in den drei analysierten westlichen Ländern zu einer verstärkten Produktion von Antiatomfilmen. Dennoch entstanden in den kleineren Ländern (Großbritannien, Japan, DDR) in den 1980er Jahre insgesamt weniger Filme zum „Zweiten Kalten Krieg“ als bei den beiden Supermächten. Gegen Ende der 1980er Jahre bewirkte die starke Annäherung zwischen Ost und West erneut eine Änderung des Feindbildgefüges in den Filmen der Supermächte. Sowohl auf der Leinwand, als auch in der Filmproduktion arbeiteten die Supermächte zusammen.

Nach Ende des Ost-West-Gegensatzes konnten noch einige antisowjetische Produktionen in fast unveränderter Form überleben, hier entwickelte sich die Verbindung Kommunismus-Terrorismus-Atombomben. Wenn dazu noch die antinordkoreanischen und -chinesischen Filme, bzw. Bücher gerechnet werden, dann ist es sogar berechtigt, von der Entstehung eines eigenen Genres auszugehen. Dieses passt sich an den jeweiligen „aktuellen“ Feind an, wobei sich aber diese „Russen“, „Chinesen“ oder „Nordkoreaner“ nur durch ihre Uniformen, bzw. ihr Aussehen unterscheiden, denn die ihnen zugeschriebenen Wesenszüge und Motive sind immer dieselben.

Die in den analysierten Filmen verwendeten Stereotypen, seien es „imperialistische Tendenzen“, „Brutalität“, „Sadismus“, „Hinterlistigkeit“ oder „Unterwanderung“, waren nicht auf ein spezielles Land beschränkt, sie fanden sich in Produktionen aller untersuchter nationaler Kinos. Wirkliche Unterschiede sind nur in Form von Nuancen erkennbar: sowjetische, bzw. ostdeutsche Produktionen gingen nie so weit, alle Menschen im Westen zu verteufeln, während in westlichen Werken die Feinde häufig als „gesichtslose rote Horden“ dargestellt wurden. Besonders amerikanische Produktionen wie RED DAWN (1984) und vor allem die Romane des Technothriller-Genres waren viel drastischer und brutaler in ihren Darstellungen als ihre sowjetischen Gegenstücke. Sowjetische Filme zeichneten auch niemals das Schreckensgespenst der vollendeten nuklearen Zerstörung oder einer westlichen Invasion. Dem läge ja ein Versagen der so oft propagierten Bereitschaft und Absicht der Sowjetmacht, den „Weltfrieden“ zu schützen, zugrunde. Abschließend ist dennoch zu bekräftigen, dass sich alle Kinos an ähnlichen Trends und Tendenzen orientierten und auch annähernd gleiche Feindbilder anwandten. Dies alles wiederum war abhängig von der jeweiligen nationalen und

internationalen politischen Stimmungslage, eingebettet in den wechselhaften Verlauf des Ost-West-Konfliktes.

7) Bibliografie und Filmografie

7.1.) Bibliografie

Allzeit Bereit, in: Der Spiegel Nr. 32 (4.8.1986) 141 <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13518411.html>> (24.11.2010).

Seán Allan, DEFA: An Historical Overview, in: Seán Allan, John Sandford (Hg.) DEFA. East German Cinema, 1946-1992 (New York/Oxford 1999) 1-21.

Seán Allan, John Sandford (Hg.) DEFA. East German Cinema, 1946-1992 (New York/Oxford 1999).

Ruth Barton, When the Chickens Came home to Roost: British Thrillers of the 1970s, in: Robert Shail (Hg.) Seventies British Cinema (Basingstoke 2008) 46-55.

Birgit Beumers, Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?, in: Slavic Review 62, H. 3 (2003) 441-454.

Alice Bienk, Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse (Marburg 2008).

Eva Binder, Der Film der Perestrojka, in: Christine Engel (Hg.), Geschichte des sowjetischen und russischen Films (Stuttgart/Weimar 1999) 256-307.

Eva Binder, Christine Engel (Hg.), Eisensteins Erben: Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953-1991) (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Slavica Aenipontana Bd. 8, Innsbruck 2002).

Larry Bond, Harpoon. Modern Naval Wargame Rules. Game Rules. Introduction by Tom Clancy (Blomington ³1987).

David Bordwell, Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte (Frankfurt a.M. 2001).

David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960 (London 1994).

Justin Bower (Hg.), The Cinema of Japan and Korea (London 2004)

Mick Broderick (Hg.), Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film (London 1996).

Dale Brown, Nachtflug zur Hölle, (=Blanvalet 35293, München 2000).

Dale Brown, Der Schattenpilot (= Blanvalet 35991, München ²2003).

Ingrid Brück, Andrea Guder, Reinhold Viehoff, Karin Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute (Stuttgart/Weimar 2003).

Franz-Josef *Brüggemeier*, Geschichte Großbritanniens im 20. Jahrhundert (München 2010).

L.M. *Budjak* u.a., Istorija otečestvennogo kino (Moskva 2005).

Oksana *Bulgakova*, Der neue Konservatismus, in: Christine Engel (Hg.), Geschichte des sowjetischen und russischen Films (Stuttgart/Weimar 1999) 182-255.

Vladimir *Bure*, Geroika prošlogo in nastojaščego, in: Iskusstvo Kino (1980), H. 7, 4-5.

James *Chapman*, The BBC and the Censorship of The War Game (1965), in: Journal of Contemporary History 41, H.1 (2006), 75-94.

James *Chapman*, The War Game Controversy - Again, in: Journal of Contemporary History 43, H.1 (2008), 105-112.

Bernhard *Chiari*, Matthias *Rogg*, Wolfgang *Schmidt* (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (=Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003).

Tom *Clancy*, Im Zeichen des Drachen (München 2001).

Tom *Clancy*, Red Storm Rising (London ¹²1993).

Tom *Clancy*, The Sum of all Fears. Film tie-in edition (London 2002).

Jonathan *Clements*, Helen *McCarthy*, The Anime Encyclopedia. A Guide to Japanese Animation since 1917 (Berkeley ²2006).

Ben *Crawford*, Emperor Tomato-Ketchup: Cartoon-Properties From Japan, in: Mick Broderick (Hg.), Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film (London 1996) 75-90.

Sylvia *Dietl*, Vorwärts und nicht vergessen ... Die Propagandafilme der DEFA, in: Filmarchiv Austria (Hg.), Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Ein Gemeinschaftsprojekt von Filmarchiv Austria Wien, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin und DEFA-Stiftung Berlin, Bd. 2, Essays zu Geschichte der DEFA und Filmographien von 61 DEFA-RegisseurInnen (Wien 2001) 133-148.

Der Dritte Weltkrieg - Makabre Warnung, in: Der Spiegel Nr. 44 (30.10.1978) 163-164, online unter <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40605780.html>> (23.03.2011 23:57).

Evgeny *Dobrenko*, Late Stalinist Cinema and the Cold War: An Equation without Unknowns, in: Modern Language Review 98, H. 4 (2003) 929-944.

Tony *Doherty*, Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II (New York 1993).

Guy *Doly*, Wenn die Russen angreifen (Stuttgart 1980).

John *Dorsey*, Naomi *Matsuoka*, Narrative Strategies of Understatement in Black Rain as a Novel and a Film, in: Mick Broderick (Hg.), Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film (London 1996) 203-222.

Christophe *Dupin*, The BFI and British Independent Cinema in the 1970s, in: Robert Shail (Hg.) *Seventies British Cinema* (Basingstoke 2008) 159-174.

Linda *Ehrlich*, The Extremes of Innocence: Kurosawa's Dreams and Rhapsodies, in: Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film* (London 1996) 160-177.

Christine *Engel* (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (Stuttgart/Weimar 1999).

Gali *Ermakova*, Utverđenje čelovečnosti (Zametki o kinoiskusstve), in: *Zvezda* (1979), H. 1, 199-214.

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

Filmarchiv Austria (Hg.), *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Ein Gemeinschaftsprojekt von Filmarchiv Austria Wien, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin und DEFA-Stiftung Berlin, Bd. 2, Essays zu Geschichte der DEFA und Filmographien von 61 DEFA-RegisseurInnen* (Wien 2001).

Vladimir *Fomin*, *Kino i vlast'. Sovetskoe kino: 1965-1985 gody. Dokumenty, Svidetel'stva, razmyšlenija* (Moskva 1996).

Freda *Freiberg*, Akira and the Postnuclear Sublime, in: Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film* (London 1996) 91-102.

Ben *Fritz*, John *Horn*, Reel China: Hollywood tries to stay on China's good side, in: *Los Angeles Times* (16.03.2011), online unter <http://www.latimes.com/entertainment/news/la-et-china-red-dawn-20110316_0,995726.story> (01.05.2011 22:09).

Stuart *Gailbraith*, *Paul Duncan, Japanese Cinema* (Köln 2009).

Gerd *Gemunden*, Between Karl May and Karl Marx. The DEFA Indianerfilme (1965-1983), in: *Film History* 10 (1998) 399-407.

S. *Gerasimov*, Geroj i sovremennost': socialističeskij obraz žizni na èkrane kino i televidenija, in: *Iskusstvo Kino* (1981), H. 4, 19-34.

J. *Gibson*, Redeeming Vietnam: Techno-Thriller Novels of the 1980s, in: *Cultural Critique* 19 (1991) 179-202.

David *Gillespie*, Identity and the Past in recent Russian Cinema, in: Kathryn Fowler (Hg.) *The European Cinema Reader* (London/New York 2002) 142-152.

David *Gillespie*, *Russian Cinema* (Harlow 2003).

Andrew *Godefroy*, Fictional Writing and the Canadian Army of the Future, in: *Canadian Army Journal* 8, H. 1 (2005) 93-98, online unter

<http://www.army.forces.gc.ca/caj/documents/vol_08/iss_1/CAJ_vol8.1_13_e.pdf>

(24.03.2011 00:07).

Valerij *Golovskoj*, *Meždu ottepel'ju i glasnost'ju*. Kinematograf 70-ch (Moskva 2004).

Val *Golovskoy*, *Art and Propaganda in the Soviet Union, 1980-85*, in: Lawton, *The Red Screen*, 264-274.

James *Goodwin*, *Akira Kurosawa and the Atomic Age*, in: Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film* (London 1996) 178-203.

V. *Grammatikov*, *Vortrag bei der IV. Allunionssitzung der Kinematografisten, Iskusstvo Kino* (1981), H. 10, 68-73.

Chris *Gray*, „There Will Be War!“, *Future War Fantasies and Militaristic Science Fiction in the 1980s*, in: *Science Fiction Studies* 21 (1994) 315-336.

Leger *Grindon*, *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film* (Philadelphia 1994).

John *Hackett*, *Der Dritte Weltkrieg. Hauptschauplatz Deutschland. Mit e. Vorwort v. Gen. Johann Kielmansegg* (München 1978).

John *Hackett*, *Why the general is refighting World War III*, in: *The Times* Nr. 61264 (19.06.1982) 10.

Gernot *Heiss*, *Österreich als Schauplatz des Kalten Krieges im Film*, in: István Majoros, Zoltán Marusza, Oliver Rathkolb (Red.), *Österreich und Ungarn im Kalten Krieg* (Wien/Budapest 2010) 67-82.

Jörg *Helbig*, *Geschichte des britischen Films* (Stuttgart/Weimar 1999).

John *Hill*, *British Cinema in the 1980s* (Oxford 1999).

Kyoto *Hirano*, *Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under American Occupation, 1945-1952* (Washington 1992).

Walter *Hixon*, „Red Storm Rising“: Tom Clancy Novels and the Cult of National Security, in: *Diplomatic History* 17, H. 4 (1993) 599-613.

Peter *Hoff*, Wolfgang *Mühl-Benninghaus*, *Depictions of America in GDR Television Films and Plays, 1955–1965*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004), H. 3, 403-410.

Peter *Hübner*, *Literaturpolitik*, in: Oskar Anweiler, Karl-Heinz Ruffmann (Hg.), *Kulturpolitik der Sowjetunion* (Kröners Taschenbuchausgabe 429, Stuttgart 1973) 190-249.

Ist der Westen stark genug?, in: *Der Spiegel* Nr. 34 (16.08.1976) 72-78, online unter <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41147322.html>> (23.03.2011 23:50).

- Peter *Kenez*, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953* (Cambridge 1992).
- Katja *Kochanowski*, Sascha *Trülitzsch*, *Der Kalte Krieg hautnah: Die propagandistische Einflussnahme auf DDR-Unterhaltungsserien am Beispiel von *Treffpunkt Flughafen**, in: Claudia Böttcher (Hg.) *Heimat und Fremde. Selbst-, Fremd- und Leitbilder in Film und Fernsehen* (=Medien Rausch 1, München 2009) 111-130.
- Aleksandra *Kolesnikova*, *Obraz vruga perioda cholodnoj vojny v sovetskom igrovom kino 1960-1970-ch godov*, in: *Otečestvennaja istorija* (2007), H.5, 162-168.
- Helmut *Korte*, Peter *Drexler* (Hg.), *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch* (3. überarb. u. erw. Aufl. Berlin 2004).
- Karl *Lars* (Hg.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost* (Berlin 2007).
- Susan *Larsen*, *National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov*, in: *Slavic Review* 62, H. 3 (2003) 491-511.
- Anna *Lawton* (Hg.), *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet cinema* (London 1992).
- Aleksandr *Margelov*, *Vasilij Margelov, DESANTNIK No.1 general armii Margelov* (Moskva 2003).
- Armen *Medvedev*, *Zona osobogo vnimanija. Dva fil'ma o soldatskoj žizni*; in: *Izvestija* Nr. 296 (20.12.1978) 4.
- Hiromi *Mizuno*, *When Pacifist Japan Fights: Historicizing Desires in Anime*, in: *Mechademia* 2 (2007), 104-123.
- James *Monaco*, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien* (=rororo Sachbuch 60657, 9. überarb. u. erw. Aufl. Reinbeck 2007).
- Stephen *Neale*, *Genre* (London⁴1992).
- Eberhard *Nembach*, *Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1928 bis 1938* (=Filmstudien 17, Sankt Augustin 2001).
- Olaf *Njølstad*, *The Collapse of Superpower Détente, 1975-1980*, in: Melvin Leffler, Odd Westad (Hg.) *The Cambridge History of the Cold War, Bd. 3 Endings* (Cambridge 2010) 135-155.
- Chon *Noriega*, *Godzilla and the Japanese Nightmare: When "Them!" Is U.S.*, in: *Cinema Journal* 27, H. 1 (1987) 63-77.
- John *O'Conner* (Hg.), *Guide to the Images as Artifact Video Compilation* (Washington 1988).
- William *Palmer*, *The Films of the Eighties. A Social History* (Illinois 1993).
- Michael *Paris*, *Red Menace! Russia and British Juvenile Fiction*, in: *Contemporary British History* 19, H. 2 (2005) 117–132.
- Boris *Pastuchov*, *Komsomol, moloděž, kino*, in: *Iskusstvo Kino* (1981), H. 3, 3-14

V. *Potapov*, Ostrova v okeane. O fil'me "Odinočnoe Plavanie", in: Sovetskaja kul'tura (9. Mai 1986) 4.

Leonard *Quart*, The Religion of the Market: Thatcherite Politics and the British Film of the 1980s, in: Lester Freidman (Hg.) Fires were started. British Cinema and Thatcherism (Minneapolis 1993) 15-34.

Robert *Ray*, A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980 (Princeton 1985).

„Realistisches Szenario“, in: Der Spiegel Nr. 45 (02.11.1998) 126, online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8028114.html> (23.03.2011 23:59).

Roger *Reese*, The Soviet Military Experience. A History of the Soviet Army, 1917-1991 (London 2000).

Erika *Richter*, die Verbotsfilme der DEFA, in: Filmarchiv Austria (Hg.), Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Ein Gemeinschaftsprojekt von Filmarchiv Austria Wien, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin und DEFA-Stiftung Berlin, Bd. 2, Essays zu Geschichte der DEFA und Filmographien von 61 DEFA-RegisseurInnen (Wien 2001) 49-62.

Vasilij *Samoilenko*, Grundlage des Kampfbündnisses. Der Internationalismus als Faktor der Verteidigungsmacht der sozialistischen Gemeinschaft (Berlin 1984).

Dagmar *Schittly*, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen (Berlin 2002).

Robert *Schultzinger*, Détente in the Nixon-Ford Years, 1969-1976, in: Melvin Leffler, Odd Westad (Hg.) The Cambridge History of the Cold War, Bd. 2 Crisis and Détente (Cambridge 2010) 373-394.

Robert *Shail*, 'More, Much More ... Roger Moore: A New Bond for a New Decade, in: Robert Shail (Hg.) Seventies British Cinema (Basingstoke 2008) 150-158.

Robert *Shail* (Hg.) Seventies British Cinema (Basingstoke 2008).

Jerome *Shapiro*, Atomic Bomb Cinema. The apocalyptic imagination on Film (London 2002).

Tony *Shaw*, British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus (London 2001).

Tony *Shaw*, Denise *Youngblood*, Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds (Kansas 2010).

Tony *Shaw*, 'From Liverpool to Russia, With Love: A letter to Brezhnev and Cold War Cinematic Dissent in 1980s Britain', in: Contemporary British History 19, H. 2 (2005) 243-262.

Tony *Shaw*, Hollywood's Cold War (Amherst 2007).

Tony *Shaw*, Martyrs, Miracles, and Martians. Religion and Cold War Cinematic Propaganda

in the 1950s, in: *Journal of Cold War Studies* 4, H. 2 (2002) 3–22.

Tony *Shaw*, The BBC, the State and Cold War Culture: The Case of Television's *The War Game* (1965), in: *English Historical Review* 121, H. 494 (2006) 1351-1384.

Ann *Sherif*, *Japan's Cold War. Media, Literature and the Law* (New York 2009).

Justin *Smith*, Glam, Spam and Uncle Sam: Funding Diversity in 1970s British Film Production, in: Robert Shail (Hg.) *Seventies British Cinema* (Basingstoke 2008) 67-81.

Eric *Smoodin*, Watching the Skies: Hollywood, the 1950s, and the Soviet Threat, in: *Journal of American Culture* 11, H. 3 (1988) 35-40.

Stefan *Soldovieri*, Socialists in outer space. East German film's Venusian adventure, in: *Film History* 10 (1998) 382-398.

Janet *Staiger*, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema* (New Jersey 1992).

Isolde *Standish*, *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film* (London/New York 2005).

Michael *Strada*, *Harold Troper, Friend or Foe? Russians in American Film and Foreign Policy, 1933-1991* (Lanham/London 1997).

Uchina *Tadashi*, Image of Armageddon. Japan's 1980s Theatre Culture, in: *The Drama Review* 44, H.1 (2000) 85-96.

Richard *Taylor*, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany* (London 1998).

Richard *Taylor*, *The politics of the Soviet cinema, 1917-1929* (Cambridge, London, Melbourne, New York 1979).

Graham *Thompson*, *American Culture in the 1980s (Twentieth-Century American Culture, Edinburgh 2007)*.

Carola *Tischler*, Kalter Krieg im Kino? Das Bild des Amerikaners in sowjetischen Spielfilmen, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (=Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003)* 223-236.

Robert *Torry*, *Apocalypse Then: Benefits of the Bomb in Fifties Science Fiction Films*, in: *Cinema Journal* 31, H. 1 (1991) 7-21.

Maya *Turovskaya*, Soviet films of the Cold War, in: Richard Taylor, Derek Spring (Hg.) *Stalinism and Soviet Cinema* (London/New York 1993) 131-141.

A. *Vlasova*, Mosfilm, in: *Iskusstvo Kino* (1986), H. 2, 66.

Gregory *Waller*, Re-Placing "The Day after", in: *Cinema Journal* 26, H. 3 (1987) 3-20.

Mike *Wayne*, Failing the Public: The BBC, *The War Game* and Revisionist History. A Reply to James Chapman, in: *Journal of Contemporary History* 42, H.4 (2007) 627-637.

Norbert *Wehrstedt*, Das Genre-Kino der DEFA, in: *Filmarchiv Austria* (Hg.), *Der geteilte*

Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Ein Gemeinschaftsprojekt von Filmarchiv Austria Wien, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin und DEFA-Stiftung Berlin, Bd. 2, Essays zu Geschichte der DEFA und Filmographien von 61 DEFA-RegisseurInnen (Wien 2001) 91-105.

Rüdiger *Wenzke*, Die Nationale Volksarmee (1956-1990), in: Torsten Dietrich, Hans Ehlert, Rüdiger Wenzke (Hg.), Handbuch der bewaffneten Organe der DDR (Augsburg 2004, Erstauflage 1998 unter dem Titel „Im Dienste der Partei“) 423-535.

Gerhard *Wiechmann*, „Top Gun“ in der DDR? Der Kalte Krieg und die NVA im Spielfilm am Beispiel von „Anflug Alpha 1“, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts (=Beiträge zur Militärgeschichte 59, München 2003) S. 543-567.

Konstantin *Worobjow*, Die sowjetische Armee: Erziehungs- und Abhärtungsschule, in: Österreichische Militärische Zeitschrift 27, H. 4 (1980), 304-305.

7.2) Filmografie

AIRFORCE ONE (USA 1997) Regie: Wolfgang Petersen; Drehbuch: Andrew W. Marlowe; Kamera: Michael Ballhaus; Musik: Jerry Goldsmith; Produktion: Columbia Pictures Corporation, Beacon Communications, Radiant Productions; Darsteller: Harrison Ford, Gary Oldman, Glenn Close, Wendy Crewson, Liesel Matthews, Paul Guilfoyle, Xander Berkeley, William H. Macy, Dean Stockwell, Tom Everett. Quelle: DVD „Air Force One. Special Edition“, Touchstone Home Entertainment 100248 (2003, englische Fassung, 120 Minuten).

ARCHIV DES TODES (DDR 1980) Regie, Drehbuch: Rudi Kurz; Kamera: Günther Heimann; Musik: Wolfgang Hohensee; Produktion: DEFA, Deutscher Fernsehfunk; Darsteller: Jürgen Zartmann, Gojko Mitić, Leon Niemczyk, Krzysztof Strojnski, Alfred Struwe, Gert Blahuschek, Hannjo Hasse, Harald Warmbrunn, Joachim Tomaschewsky, Renate Blume.

AREA 88 (J 1984), Regie: Hisayuki Toriumi; Drehbuch: Akiyoshi Sakai; Musik: Ichiro Nitta; Animation: Toshiyasu Okada; Produktion: Studio Pierrot.

BEHIND ENEMY LINES II: AXIS OF EVIL (USA 2006) Regie, Drehbuch: James Dodson; Kamera: Lorenzo Senatore; Musik: Pinar Toprak; Produktion: Twentieth Century Fox Film Corporation; Darsteller: Nicholas Gonzalez, Matt Bushell, Keith David, Denis Arndt, Ben Cross, Bruce McGill, Peter Coyote, April Grace, Shane Edelman, Glenn Morshower.

BOJ POSLE POBEDY (SU 1973) Regie: Villen Azarov; Drehbuch: Vasilij Ardamatskij, Villen Azarov, Michail Blejman; Kamera: Mark Djatlov; Musik: Aleksandr Fljarkovskij; Produktion: Mosfil'm, TO Tovarišč; Darsteller: Michail Volkov, Georgij Žžënov, Evgenij Kuznecov, Aleksej Ėjboženko, Grigorij Gaj, Ljudmila Maksakova, Vladimir Gusev, Matti Klooren, Nikolaj Prokopovič, Ljudmila Šapošnikova.

BY DAWN'S EARLY LIGHT (USA 1990) Regie: Jack Sholder; Drehbuch: Bruce Gilbert; Kamera: Alexander Gruszynski; Musik: Trevor Jones; Produktion: Home Box Office, Paravision International S.A.; Darsteller: Powers Boothe, Rebecca De Mornay, James Earl Jones, Martin Landau, Darren McGavin, Rip Torn, Jeffrey De Munn, Peter MacNicol, Glenn Withrow, Ronald William Lawrence.

COUNTDOWN TO LOOKING GLASS (USA 1984) Regie: Fred Barzyk; Drehbuch: Albert Ruben; Kamera: Miklós Lente; Produktion: Home Box Office, L&B Productions, Primedia Productions; Darsteller: Scott Glenn, Michael Murphy, Helen Shaver, Matsu Anderson, Michael Beattie. Quelle: online unter <http://video.google.com/videoplay?docid=-8786950669565492785#> (01.05.2011 22:22) (englische Fassung, 87 Minuten).

DANGER BENEATH THE SEA (USA 2001) Regie: Jon Cassar; Drehbuch: Lucian Truscott IV; Kamera: Derick Unterschultz; Musik: Norman Orenstein; Produktion: Carlton America Tele München Fernseh Produktionsgesellschaft; Darsteller: Casper Van Dien, Gerald McRaney, Stewart Isbell, Ron White, Vince Corazza, Paul Essiembre, Dominic Zamprogna, Michael McLachlan, Jim Thorburn, Justin Peroff.

DAS UNSICHTBARE VISIER (DDR 1973-1979) Regie: Peter Hagen; Drehbuch: Otto Bonhoff, Herbert Schauer, Peter Hagen; Kamera: Peter Brandt, Jürgen Sasse, Wolfgang Pietsch; Musik: Walter Kubiczek; Produktion: DEFA, Deutscher Fernsehfunk; Darsteller: Armin Mueller-Stahl, Jessy Rameik, Alfred Struwe, Wilfried Ortmann, Helmut Schnellhardt, Siegfried Loyda, Peter Groeger, Helga Göring, Giso Weißbach, Günter Grabbert. Quelle: DVDs „Das unsichtbare Visier. Folge 01-08“, Studio Hamburg „Straßenfeger 12“ (2009; deutsche Fassung, 609 Minuten) und „Das unsichtbare Visier. Folge 09-16“, Studio Hamburg „Straßenfeger 26“ (2010; deutsche Fassung, 633 Minuten).

DEATH TRAIN (HR/GB/USA 1993) Regie und Drehbuch: David Jackson; Kamera: Timothy Eaton; Musik: Trevor Jones; Produktion: Yorkshire International Films Ltd., J&M Entertainment, British Lion Film Corporation, Jadran Film, USA Pictures; Darsteller: Pierce Brosnan, Patrick Stewart, Alexandra Paul, Ted Levine, John Abineri, Nic D'Avirro, Ron Berglas. Quelle: DVD „Death Train“, Alligator DVD 10429 (1999, deutsche Fassung, 95 Minuten).

DELAJ - RAZ! (SU 1990) Regie: Andrej Maljukov; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Aleksandr Rjabov; Musik: Mark Minkov; Produktion: Goskino, Mosfilm; Darsteller: Evgenij Mironov, Vladimir Maškov, Aleksandr Domogarov, Sergej Šentalinskij, Aleksej Burykin, Aleksandr Mironov, Dmitrij Orlov, Aleksandr Polkov, Vladimir Smirnov, Oleg Aleksandrov, Vladislav Byčkov, Jurij Kočnev.

DER DRITTE WELTKRIEG (D 1998) Regie: Robert Stone; Drehbuch: Ingo Helm, Robert Stone; Kamera: Matthias Haedecke; Musik: John Kusiak, Caleb Sampson; Produktion: CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbh, ZDF; Darsteller: Boris Leskin, Klaus Schleif, Boris Sichkin, Gunter Walch, Christopher Wynkoop. Quelle: online unter <http://video.google.com/videoplay?docid=5019344230626951787#> (01.05.2011 22:23) (deutsche Fassung, 88 Minuten).

DIE ANOTHER DAY (GB/USA 2002) Regie: Lee Tamahori; Drehbuch: Neal Purvis, Robert Wade; Kamera: David Tattersall; Musik: David Arnold; Produktion: Eon Productions, Danjaq, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists; Darsteller: Pierce Brosnan, Halle Berry, Toby Stephens, Rosamund Pike, Rick Yune, Judi Dench, John Cleese, Michael Madsen, Will Yun Lee, Kenneth Tsang.

FIRE BIRDS (USA 1990) Regie: David Green; Drehbuch: Nick Thiel; Paul Edwards; Kamera: Tony Imi; Musik: David Newman; Produktion: Nova International Films, Touchstone Pictures; Darsteller: Nicolas Cage, Tommy Lee Jones, Sean Young, Bryan Kestner, Illana Diamant, Dale Dye, Mary Ellen Trainor, Peter Onorati, Charles Lanyer, Marshall Teague.

FRONT OHNE GNADE (DDR 1984) Regie, Drehbuch: Rudi Kurz; Kamera: Günther Heinemann; Musik: Bernd Wefelmeyer; Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme; Darsteller: Jürgen Zartmann, Günther Naumann, Renate Blume-Reed, Alfred Struwe, Klaus-Peter Thiele, Hans Teuscher, Gojko Mitić, Gert Blahuschek.

FUKKATSU NO HI (J 1980) Regie: Kinji Fukasaku; Drehbuch: Koji Takada, Kinji Fukasaku, Gregory Knapp; Kamera: Daisaku Kimura; Musik: Kentaro Haneda, Teo Macero; Produktion: Haruki Kadokawa Produktions, Tokyo Broadcasting System; Darsteller: Masao Kusakari, Tsunehiko Watase, Isao Natsuyagi, Sonny Chiba, Kensaku Morita, Toshiyuki Nagashima, Haruki Kadokawa, Chu Takatsuki, Takeshige Hatanaka, Riki Gonoue.

FUTURE WAR 198XNEN (J 1982) Regie: Tomoharu Katsumata; Toshio Masuda; Drehbuch: Koji Takada; Musik: Nozomi Aoki; Animation: Joshinori Kanada; Produktion: Toei. Quelle: VHS-Kassette „Das Ende aller Tage. Der Dritte Weltkrieg hat begonnen“, Dynamic Film & Video 5038 (deutsche Fassung, 120 Minuten).

IRON EAGLE (USA/CDN 1986) Regie: Sidney Furie; Drehbuch: Kevin Elders, Sidney Furie; Kamera: Adam Greenberg; Musik: Basil Poledouris; Produktion: TriStar Pictures, Delphi Films, Falcon's Flight; Darsteller: Louis Gosset Jr., Jason Gedrick, David Suchet, Larry Scott, Caroline Lagerfelt, Jerry Levine, Robbie Rist, Michael Bowen, Robert Jayne, Melora Hardin.

IRON EAGLE II (ISR/CDN 1988) Regie: Sidney J. Furie; Drehbuch: Kevin Elders, Sidney J. Furie; Kamera: Alain Dostie; Musik: Amin Bhatia; Produktion: Carolco Pictures, Alliance Entertainment, Canadian Entertainment Investors Number One and Company Limited, Harkot Productions; Darsteller: Louis Gossett Jr., Mark Humphrey, Stuart Margolin, Alan Scarfe, Sharon Brandon, Maury Chaykin, Colm Feore, Clark Johnson, Jason Blicher, Jesse Collins. Quelle: DVD „Der stählerne Adler 2“, Studio Canal, Kinowelt 501014 (englische Fassung 96 Minuten).

MC HALE'S NAVY (USA 1997) Regie: Bryan Spicer; Drehbuch: Peter Crabbe, Andy Rose; Kamera: Buzz Feitshans; Musik: Dennis McCarthy; Produktion: The Bubble Factory, Sheinberg Productions; Darsteller: Tom Arnold, Dean Stockwell, Debra Messing, David Grier, Tim Curry, Ernest Borgnine, Bruce Campbell, French Stewart, Danton Stone, Brian Haley.

MURDER AT 1600 (USA 1997) Regie: Dwight Little; Drehbuch: Wayne Beach David Hodgin; Kamera: Steven Bernstein; Musik: Christopher Young; Produktion: Warner Brothers Pictures, Regency Enterprises; Darsteller: Wesley Snipes, Diane Lane, Daniel Benzali, Dennis Miller, Alan Alda, Ronny Cox, Diane Baker, Tate Donovan, Harris Yulin, Tom Wright.

NEJTAL'NYE VODY (SU 1969) Regie: Vladimir Berenštejn; Drehbuch: Valentin Bendelovskij, Vasilij Solov'ëv, Vladimir Berenštejn; Kamera: Andrej Kirillov, Michail Kirillov; Musik: Kirill Molčanov; Produktion: Kinostudija imeni Gor'kogo; Darsteller: Kirill Lavrov, Vladimir Četverikov, Gennadij Karnovič-Valua, Aleksandr Ušakov, Michail Janušvetič, Aleksej Pan'kin, Nina Popova, Antonina Piljus, Vladimir Samojlov, Valentin Rudovič.

ODINOČNOE PLAVANIE (SU 1985) Regie: Michail Tumanišvili; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Boris Bondarenko; Musik: Viktor Babuškin; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Michail Nožkin, Aleksandr Fatjušin, Sergej Nasibov, Nartaj Begalin, V. Zichora, Arnis Licitis, Oleg Golubickij. Quelle: DVD „Im Alleingang. Odinočnoe plavane“, MIG Filmgroup 239753 (2009; russische Fassung, 90 Minuten).

OTVETNYJ CHOD (SU 1981) Regie: Michail Tumanišvili; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Boris Bondarenko; Musik: Viktor Babuškin; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Boris Galkin, Michail Volontir, Vadim Spiridonov, Elena Glebova, Anatolij Kuznecov, Aleksandr

Pjatkov, Lajmonas Norejka. Quelle: online unter <http://video.mail.ru/mail/vildfail/2847/6880.html> (01.05.2011 22:21) (russische Fassung, 80 Minuten).

PROJEKT AL'FA (SU 1990) Regie, Drehbuch: Evgenij Šerstobistov; Kamera: Nokolaj Žuravlev; Musik: Igor' Mylenko; Produktion: KINEMATOGRAFIST; Darsteller: Igor' Maljarov, Svetlana Dirina, Sof'ja Gorškova, Boris Rudnev, Georgij Dvornikov, Anatolij Vedenkin, Nikolaj Malašenko, Ali Samedov, Aleksandr Žukovin, Anatolij Golik, Anatolij Luk'janenko, Viktor Čebotarev.

RAW DEAL (USA 1986) Regie: John Irvin; Drehbuch: Gary DeVore, Norman Wexler; Kamera: Alex Thompson; Musik: Tom Bähler, Chris Boardman, Albhy Galuten; Produktion: De Laurentiis Entertainment Group, Famous Films, International Film Corporation; Darsteller: Arnold Schwarzenegger, Kathryn Harrold, Darren McGavin, Sam Wanamaker, Paul Shenar, Steven Hill, Joe Regalbuto, Robert Davi, Ed Lauter, Mordecai Lawner.

RED CORNER (USA 1997) Regie: Jon Avnet; Drehbuch: Robert King; Kamera: Karl Walter Lindenlaub; Musik: Thomas Newman; Produktion: Avnet/Kerner Productions, Metro-Goldwyn-Mayer; Darsteller: Richard Gere, Ling Bai, Bradley Whitford, Byron Mann, Peter Donat, Robert Stanton, Tsai Chin, James Hong, Tzi Ma, Ulrich Matschoss.

RED DAWN (USA 1984) Regie: John Millius; Drehbuch: John Millius, Kevin Reynolds; Kamera: Ric Waite; Musik: Basil Poledouris; Produktion: Valkyrie Films, United Artists; Darsteller: Patrick Swayze, Christopher Thomas Howell, Lea Thompson, Charly Sheen, Darren Dalton, Jennifer Grey, Brad Savage, Doug Toby, Ben Johnson, Harry Dean Stanton. Quelle: DVD „Red Dawn“, Metro Goldwyn Mayer DVD DY 15892.1 (2006; englische Fassung 109 Minuten).

RED HEAT (USA 1988) Regie: Walter Hill; Drehbuch: Harry Kleiner, Walter Hill, Troy Kennedy-Martin; Kamera: Matthew F. Leonetti; Musik: James Horner; Produktion: Carolco Pictures, Lone Wolf Films, Oak Pictures; Darsteller: Arnold Schwarzenegger, James Belushi, Peter Boyle, Ed O'Ross, Laurence Fishburne, Gina Gershon, Richard Bright, Gretchen Palmer. Quelle: DVD „Red Heat. geschnittene Fassung“, Studio Canal, Kinowelt 501355 (2006; englische Fassung, 99 Minuten).

SEVEN YEARS IN TIBET (USA/GB 1997) Regisseur: Jean-Jaques Annaud; Drehbuch: Becky Johnston; Kamera: Robert Fraisse; Musik: John Williams; Produktion: Mandalay Entertainment, Reperage & Vanguard Films, Applecross; Darsteller: Brad Pitt, David Thewlis, B.D. Wong, Mako, Danny Denzongpa, Victor Wong, Ingeborga Dapkunaite, Jamyang Jamtsho Wangchuk, Lhakpa Tsamchoe, Jetsun Pema.

SLUČAJ V KVADRATE 36-80 (SU 1982) Regie: Michail Tumanišvili; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Boris Bondarenko; Musik: Viktor Babuškin; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Boris Ščerbakov, Michail Volontir, Anatolij Kuznecov, Vladimir Sedov, Omar Volmer, Paul Butkevič, Vitautas Tomkus, Ivar Kalnin's. Quelle: online unter <http://video.yandex.ru/users/vid4801/view/546/> (01.05.2011 22:22) (russische Fassung, 70 Minuten).

SLUŠAT' V OTSEKACH (SU 1985) Regie: Nikolaj Zaseev-Rudenko; Drehbuch: Michail Kanjuka, Vladimir Karasev; Kamera Nikolaj Žuravlev; Musik: Ivan Karabic; Produktion: Kinostudio imeni Dovzhenko; Darsteller: Boris Ščerbakov, Igor' Starygin, Kirill Lavrov, Georgij Martynok, Vitalij Konjaev, Stepan Starchikov, Vilorij Paščenko, Igor' Slobodskoj, Aleksandr Kostylev, Sergej Popovič.

SPY GAMES (USA 2001) Regie: Tony Scott; Drehbuch: Michael Beckner, David Arata; Kamera: Daniel Mindel; Musik: Harry Gregson-Williams; Produktion: Universal Pictures, Beacon Communications, Kalima Productions GmbH & Co. KG, Metropolitan Filmexport, Red Wagon Productions, Toho-Towa; Darsteller: Robert Redford, Brad Pitt, Catherine McCormack, Stephen Dillane, Larry Bryggman, Marianne Jean-Baptiste, Matthes Marsh, Todd Boyce, Michael Paul Chan, Garrick Hagon.

STEALTH (USA 2005) Regie: Rob Cohen; Drehbuch: W.D. Richter; Kamera: Dean Semler; Musik: BT; Produktion: Columbia Pictures Corporation, Original Film, Phoenix Pictures, Laura Ziskin Productions, AFG Talons Productions; Darsteller: Josh Lucas, Jessica Biel, Jamie Foxx, Sam Shepard, Richard Roxburgh, Joe Morton, Ian Bliss, Ebon Moss-Bachrach, Michael Denkha, Rocky Helton.

TEAM AMERICA (USA 2004) Regie: Trey Parker; Drehbuch: Trey Parker Matt Stone, Pam Brady; Kamera: Bill Pope; Musik: Harry Gregson-Williams; Produktion: Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Munich Movie Development & Production GmbH & Co. Project KG.

THE DAY AFTER (USA 1983) Regie: Nicholas Meyer; Drehbuch: Edward Hume; Kamera: Gayne Rescher; Musik: David Raksin; Produktion: ABC Circle Films; Darsteller: Jason Robards, JoBeth Williams, Steve Guttenberg, John Lithgow, Bibi Besch, Jeff East, Georgann Johnson. Quelle: DVD „The Day After. Der Tag danach. Special Uncut Edition“, Eurovideo 29605 (2007; deutsche Fassung, 122 Minuten).

THE SUM OF ALL FEARS (USA 2002) Regie: Phil Alden Robinson; Drehbuch: Paul Attanasio, Daniel Pyne, Tom Clancy; Kamera: John Lindley, Musik Jerry Goldsmith; Produktion: Paramount Pictures Corporation, Munich Film Partners GMBH & CO. AZL Productions KG;

Darsteller: Ben Affleck, Morgan Freeman, Bruce McGill, John Beasley, Russell Bobbitt, Marc Abraham, Arman Bernstein, Gail Katz, Peter Kohn, David V. Lester.

TIDES OF WAR (USA 2005) Regie: Brian Trenchard-Smith; Drehbuch: Stephen Jarchow, Mark Anderson; Kamera: Paul Atkins; Musik: David Reynolds; Produktion: Pacific Films; Darsteller: Adrian Paul, Catherine Dent, Kent McCord, Mike Doyle, Matt Battaglia, Mark Deklin, Eitan Kramer, Eyal Podell, Todd Babcock, Larry Wegger.

THREADS (GB 1984) Regie: Michael Jackson; Drehbuch: Barry Hines; Kamera: Andrew Dunn, Paul Morris; Produktion: BBC, Nine Network Australia, Western-World Television Inc.; Darsteller: Karen Meagher, Reece Dinsdale, David Brierly, Nicholas Lane, June Broughton, Sylvia Stoker, Harry Beety. Quelle: DVD „Threads“, BBC 2 Entertain CCTV 30217 (2005; englische Fassung, 113 Minuten).

TOČKA OTŠČĚTA (SU 1979) Regie: Viktor Turov; Drehbuch: Vladimir Akimov, Valentin Ežkov; Kamera Jurij Maruchin; Musik: Oleg Jančenko; Produktion: Belarusfilm; Darsteller: Nikolaj Kočegarov, Valerij Poletaev, Vasilij Petrenko, Jurij Demič, Lidija Konstantinovna, Pjotr Jurčenkov, Anatolij Romašin.

TOMORROW NEVER DIES (GB/USA 1997) Regie: Robert Spottiswoode; Drehbuch: Bruce Feirstein; Kamera: Robert Elswit; Musik: David Arnold; Produktion: Danjaq, Eon Productions, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists; Darsteller: Pierce Brosnan, Jonathan Pryce, Michelle Yeoh, Teri Hatcher, Ricky Jay, Götz Otto, Joe Don Baker, Vincent Schiavelli, Judi Dench, Desmond Llewelyn.

VISA FÜR OCANTROS (DDR 1974) Regie: Kurt Jung-Alsen; Drehbuch: Wolfgang Heldt; Kamera: Helmut Bergmann; Musik: Helmut Nier; Produktion: DEFA-Studio Spielfilme; Darsteller: Alfred Müller, Gojko Mitic, Barbara Brylska, Angel Stojanow, Wolfgang Dehler, John Rees, Marita Böhme, Alfred Struwe, Hanjo Hasse, Edwin Marian.

V ZONE OSOBOGO VNIMANIJA (SU 1977) Regie: Andrej Maljukov; Drehbuch: Evgenij Mesjacev; Kamera: Igor' Bogdanov; Musik: Mark Minkov; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Boris Galkin, Michail Volontir, Sergej Volkaš, Igor' Ivanov, Anatolij Kuznecov, Aleksandr Pjatkov, Ivan Agafonov, Oleg Golubickij, Elena Cyplakova, Jurij Černov. Quelle: online unter <<http://video.mail.ru/mail/yfnfhe/464/622.html>> (01.05.2011 22:20) (russische Fassung, 93 Minuten).

WORLD WAR III (USA 1982) Regie: David Greene, Boris Sagal; Drehbuch: Robert L. Joseph; Kamera: Stevan Lerner; Musik: Gil Melle; Produktion: David Greene Productions, Finnegan Associates, NBC; Darsteller: David Soul, Brian Keith, Cathy Lee Crosby, Jeroen Krabbé,

Robert Prosky, Rock Hudson, Harry Basch, Frank Dent. Quelle: DVD „World War III. Vision des Schreckens“, starmedia home entertainment 40017 (2005; deutsche Fassung 81 Minuten).

Anhang

Abstract

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem bisher wenig erforschten Gebiet innerhalb der Geschichte des Ost-West-Konflikts, das sich in den letzten Jahren aber immer größerer Beliebtheit erfreut: die Instrumentalisierung des Kinos, Fernsehens und der Literatur im Kalten Krieg. Der Schwerpunkt liegt dabei auf einer Untersuchung fünf nationaler Kinos (DDR, Großbritannien, Japan, UdSSR, USA) im Hinblick auf die sich ständig wechselnden Darstellungen von Konflikten und Feinden im Gesamtverlauf des Kalten Krieges. Zusätzlich werden innerhalb dieses Kontexts ausgewählte (Fernseh-)Filme, Serien und Romane untersucht, wobei den Kinoproduktionen das Hauptgewicht zukommt. Dabei werden aber keine ausführlichen Filmanalysen nach ästhetischen Gesichtspunkten durchgeführt, stattdessen liegt der Fokus auf dem jeweiligen Konfliktbild und der Darstellung der „Unholde“ und „Helden“, ihrer Eigenschaften und Gegensätze. Den Kern der Diplomarbeit machen die 1980er Jahre aus, hier gibt es neben den „Länderanalysen“ und den Film-, bzw. Romanbesprechungen zwei Sonderkapitel. Diese widmen sich zwei speziellen Genres, die im so genannten „Zweiten Kalten Krieg“ eine wichtige Propagandarolle erfüllten: der (amerikanische) „Technothriller“-Roman und der sowjetischen Militärfilm. Außer den Kapiteln, die sich der jeweiligen Jahrzehnte des Ost-West-Konflikts annehmen, beschäftigt sich ein Kapitel mit dem Nachhall des (kinematografischen) Kalten Krieges nach dem Ende des Ost-West-Konflikts. Auch hier werden ausgewählte Filme und Romane bezüglich der verwendeten neuen oder alten Feindbilder untersucht. Besonderes Augenmerk gilt der Darstellung der Volksrepublik Chinas und Nordkoreas, die den Kalten Krieg als sozialistische Staaten „überlebten“.

Die Untersuchungen der nationalen Kinos und der Quellen ergaben, dass sich alle analysierten Kinos zu einem bestimmten Grad am „Propagandakrieg“ beteiligten und sich an die jeweilige (inter-)nationale Situation anpassten. In Zeiten der größten Anspannung, bzw. Eskalation des Ost-West-Konfliktes (1950er Jahre, frühe 1980er Jahre) wurde der jeweils andere in den dunkelsten Farben und mit allen möglichen negativen Attributen versehen dargestellt. Verbesserten sich jedoch die internationalen Beziehungen, so schlug sich das auch im Kino nieder, beispielsweise in den Filmen der 1970er und der späten 1980er Jahre. Nach dem Ende des Kalten Krieges überlebten im amerikanischen Kino die alten Stereotypen als

ein eigenes Genre, das sich an den jeweiligen „aktuellen Gegner“ (Rotchina, Nordkorea) anpasst.

English Abstract

This master thesis explores a topic within the Cold War's historiography that has received rather little attention although a steadily growing number of books and articles have been written about it during the last years: the use of cinema, television and novels as means of propaganda in the Cold War. This work focuses on five national cinemas (GDR, Great Britain, Japan, USA, USSR) with regard to the ever changing depictions of conflicts and the enemy during the entire Cold War's course. Furthermore selected (TV-)movies, series and novels will be examined within this context, although the examination will focus mainly on cinema movies. No aesthetic film analysis will be provided, instead the prevailing depictions of conflict, the "villains" and "heroes" and their characteristics and antagonisms will be explored. The 1980s make up the master thesis' core, here, two special chapters on two important genres will be provided: the American "technothriller"-genre and the Soviet "military"-film genre both served the superpowers "propaganda war" during the "Second Cold War". Apart from chapters, exploring the Cold War's decades, one chapter will focus on the "cinematic Cold War's" aftermath, analysing new and old stereotypes that were depicted in selected movies and novels. Most important are the depictions of the People's Republic of China and North Korea, which "survived" the Cold War as socialist states.

The research on the national cinemas and the sources have revealed that every single analysed cinema participated to a certain degree in the "propaganda war" and conformed to the (inter)national political situation. In times of great tensions (the 1950s, the early 1980s) the enemy was depicted in the gloomiest colours, featuring countless negative traits. But changes in international politics led to changes within the cinema industries, for example in the 1970s and the late 1980s. The old stereotypes survived the Cold War in American cinema and led to the genesis of a special genre, adjusting to every "current enemy" (China, North Korea).

Lebenslauf

Geboren am 27.09.1984 in Wien

2005-2011	Lehramtsstudium Geschichte und Russisch
2004	Studium der Politikwissenschaft (abgebrochen)
2003-2004	Zivildienst
1995-2003	Bundesrealgymnasium Wien XIV, Linzerstraße.
1991-1995	Volksschule Felbigergasse

Sprachkenntnisse: Deutsch (Muttersprache), Englisch, Russisch (fließend in Wort und Schrift), Grundkenntnisse Latein