



Stefan Butter

# DIE USA UND IHRE BÖSEN

Feindbilder im amerikanischen Spielfilm  
1980–2005

[transcript] Histoire

**Aus:**

*Stefan Butter*

**Die USA und ihre Bösen**

**Feindbilder im amerikanischen Spielfilm 1980-2005**

Dezember 2019, 834 S., kart.

49,99 € (DE), 978-3-8376-4976-5

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4976-9

Spielfilme sind nicht nur ein populäres Unterhaltungsmedium, sie transportieren auch Konzepte und Werte der Gesellschaften, in denen sie produziert werden. Dazu gehören nicht zuletzt Vorstellungen vom »Bösen« – Feindbilder, ohne die keine Kultur auskommt. Die Geschichtswissenschaft hat dem bislang nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. In der ersten umfassenden Studie zu diesem Thema untersucht Stefan Butter den Feindbildwandel in den USA in jenen Jahrzehnten, in denen der Kalte Krieg zu Ende ging und der »Krieg gegen den Terror« begann und damit entscheidende Weichen für die Welt gestellt wurden, in der wir heute leben.

**Stefan Butter**, geb. 1980, unterrichtet Geschichte und Deutsch an einem Gymnasium in Tübingen.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4976-5](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4976-5)

# Inhalt

---

**Vorwort** | 9

**Einleitung** | 11

## TEIL I: VOM ›REICH DES BÖSEN‹ ZUM REICH DES CHAOS

**1 Die letzte Hochphase des Kalten Krieges** | 49

- 1.1 »Paying the price for too many years of softness«:  
Die UdSSR als Aggressor | 49
- 1.2 »People weren't meant to live like this«: Freiheit gegen Unterdrückung | 70
- 1.3 »A true case of David and Goliath«: *Rocky IV* und der Kampf  
der Systeme | 80
- 1.4 »Do we get to win this time?«: Der Kalte Krieg  
und das Vietnam-Trauma | 90
- 1.5 »Just because our governments are behaving like asses doesn't mean  
that we have to«: Gegenstimmen | 114

**2 Aus Feinden werden Freunde** | 129

- 2.1 »We're all just people«: Humanisierung des Gegners | 129
- 2.2 »Do I look like the enemy?«: Partner gegen gemeinsame Feinde | 143
- 2.3 »A brave new world«: Das Ende des Ost-West-Konflikts | 153

**3 »Russia – what a fucking mess!«: Das Bild Russlands  
nach dem Ende des Ost-West-Konflikts** | 169

## TEIL II: EINE WELT VON FEINDEN

**1 Kalter-Krieg-Nostalgie** | 201

- 1.1 »I'm the bad guy? How did that happen?«: *Falling Down*  
nach dem Kalten Krieg | 201
- 1.2 »A whole new ball game«: Die unsichere neue Weltordnung | 217
- 1.3 »It's just not simple anymore«: Die Sehnsucht  
nach einer manichäischen Welt | 235

**2 Nazis überall** | 249

- 2.1 »I'll just call you Adolf«: Das südafrikanische Apartheidregime | 249
- 2.2 »A chance to punch some Nazi in the face«: Die Serben  
als Völkermörder | 269
- 2.3 »Of course, put a German on it«: Deutsche, Nazis und das Bild  
vom Bösen | 282

### **3 Die ›gelbe Gefahr‹ | 295**

- 3.1 »We're fighting each other when we should be fighting them«:  
Die Vietnamesen zwischen Dämonisierung und Marginalisierung | 295
- 3.2 »Business is war«: Die Wirtschaftssupermacht Japan | 330
- 3.3 »The Next Cold War?«: Das aufstrebende China | 360
- 3.4 »The west will shake with fear«: Der ›Schurkenstaat‹ Nordkorea | 375

### **4 Der ›Krieg gegen die Drogen‹ | 379**

- 4.1 »The evil empire of recreational drugs«: Vom Kalten Krieg  
zum Drogenkrieg | 379
- 4.2 »It's a war«: Die Fantasie vom militärischen Sieg in Lateinamerika | 396
- 4.3 »I don't know how you wage war on your own family«:  
*Traffic* und die Kritik am ›Krieg gegen die Drogen‹ | 418

## **TEIL III: DER ›KRIEG GEGEN DEN TERROR‹**

### **1 Terrorismus als Bedrohung der USA | 437**

- 1.1 »Communist inspired guerilla terrorists«: Die Ursprünge des *war on terror*  
im Kalten Krieg | 437
- 1.2 »We are at war with terror«: Vom rhetorischen zum echten Krieg | 470
- 1.3 »We will bring the war home to you«: Drogenhändler und Guerillas  
als Narcoterroristen | 498
- 1.4 »I understand why he's doing what he's doing«: Die besondere Behandlung  
der IRA | 521

### **2 Die Rolle der ›Schurkenstaaten‹ | 533**

- 2.1 »Round up the usual suspects«: Die Entwicklung des ›Schurkenstaaten‹-  
Konzepts | 533
- 2.2 »This lunatic is not gonna reason«: Die Logik der Präemption | 563
- 2.3 »The ghost of Vietnam«: Das Problem des schwachen Feindes | 586

### **3 Die islamische Welt | 607**

- 3.1 »What is it with these Arabs anyway?«: Alte Feinde und neue Sorgen | 607
- 3.2 »World War IV«: Der Islam als zentrale Bedrohung  
nach dem Kalten Krieg | 629
- 3.3 »The sword of Allah«: Totalitarismus und irrationale Gewalt  
im Feindbild Islam | 652
- 3.4 »God help her!«: Juden, Christen und Frauen als Opfer von Muslimen | 675
- 3.5 »Waste the motherfuckers!«: *savage war* und die Rechtfertigung  
von Verbrechen | 697

### **Zusammenfassung und Ausblick | 725**

**Verzeichnisse** | 749

Abkürzungen | 749

Filme und Serien | 751

Weitere Quellen und Literatur | 764

**Personen- und Filmregister** | 811



## Vorwort

---

Die vorliegende Arbeit hat mich fast 14 Jahre lang begleitet. Dass sie nun abgeschlossen ist und veröffentlicht wird, verdanke ich nicht zuletzt der Unterstützung, die mir während dieser Zeit von verschiedenen Seiten zuteil geworden ist.

Mein erster Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Georg Schild, der sich im Jahr 2005 sofort bereit erklärt hat, mein ungewöhnlich erscheinendes Projekt zu betreuen, und dies über all die Jahre kritisch und interessiert getan hat. Mein Zweitgutachter Herr Professor Dr. Michael Hochgeschwender hat mir mit Fragen und Hinweisen zu vielen Details weitergeholfen. Beiden möchte ich insbesondere für die unermüdliche Geduld danken, mit der sie den aufgrund meiner beruflichen Tätigkeit sehr langen und zerfaserten Entstehungsprozess begleitet haben.

Die Gerda Henkel Stiftung hat es mir durch ein Promotionsstipendium ermöglicht, mich zumindest in den ersten beiden Jahren ganz auf meine Dissertation zu konzentrieren und zahlreiche Filme anzuschaffen.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch dem Heidelberg Center for American Studies, das mich im April 2007 zu seiner Spring Academy eingeladen und mir die Möglichkeit gegeben hat, mein Projekt in diesem Rahmen zu präsentieren und Feedback von den anderen Teilnehmern zu bekommen. Vor allem habe ich auf diese Weise Alicja Syska kennengelernt, mit der ich mich in der Folge intensiv über den Kalten Krieg im Film und amerikanische Darstellungen Osteuropas austauschen konnte und die mir zudem großzügig den Zugang zu hilfreichen Ressourcen eröffnet hat.

Von unschätzbarem Wert waren die Kommentare meines Bruders Michael, von dessen scharfem Verstand und profunder Kenntnis der amerikanischen Kulturgeschichte ich immer wieder profitieren konnte. Franziska Sauerer hat die gesamte Arbeit Korrektur gelesen. Dank ihrer Mühe konnten zahlreiche Fehler getilgt werden. Alle, die dennoch vorhanden sind, habe selbstverständlich ich allein zu verantworten. Hilfreiche Anmerkungen zur Einleitung verdanke ich außerdem Barbara Ketterle.

Danken möchte an dieser Stelle auch meinen anderen Freunden, die in diesen Jahren auf unterschiedlichste Weise für mich da waren, sowie allen Kolleginnen, Kollegen und Bekannten, deren regelmäßige Frage »Und was macht die Doktorarbeit?« ein Ansporn war, die Fertigstellung nicht aus den Augen zu verlieren.

Der letzte und größte Dank gilt meinen Eltern, deren Unterstützung ich mir immer sicher sein konnte und die in meiner Kindheit und Jugend meine Leidenschaft sowohl für Geschichte als auch für Filme geweckt und genährt und damit den Grundstein für diese Arbeit gelegt haben. Sie ist ihnen gewidmet.





## Einleitung

---

»Every search for a hero must begin with something that every hero requires: a villain.«

*Mission: Impossible II (2000)*

Im Februar/März 2006 erregte ein Spielfilm die Gemüter in Deutschland: *Kurtlar vadisi: Irak* (2006, deutsch: *Tal der Wölfe – Irak*) greift einen Vorfall auf, bei dem US-Truppen im Juli 2003 im Nordirak mehrere türkische Offiziere festgenommen und mit schwarzen Säcken über dem Kopf abgeführt hatten. Im Film wird diese vermeintliche nationale Demütigung von dem Agenten Polat Alemdar gerächt, im Kampf gegen einen amerikanischen Kommandeur, der in göttlichem Auftrag zu handeln beansprucht und dessen Schergen Zivilisten massakrieren und Organe irakischer Gefangener nach Tel Aviv verschicken. Auf einer populären Fernsehserie basierend, wurde *Kurtlar vadisi: Irak* nicht nur in der Türkei selbst ein großer Kassenerfolg, sondern fand auch unter der türkischstämmigen Bevölkerung in der Bundesrepublik, wo er vielerorts noch vor dem Kinostart der Synchronfassung im türkischen Original zu sehen war, ein großes Publikum.

Eben dieser Umstand rief Besorgnis hervor: Angesichts von Presseberichten über die aggressive Botschaft des Films und verstörende, weil begeisterte Reaktionen der türkischstämmigen Zuschauer<sup>1</sup> darauf appellierte der Zentralrat der Juden in Deutschland an die Kinobetreiber, *Kurtlar vadisi: Irak* aus dem Programm zu nehmen, um nicht »den Hass auf jüdische Menschen und die Attacken auf Werte der westlichen Zivilisation« zu unterstützen.<sup>2</sup> Auch der bayerische Ministerpräsident Edmund Stoiber forderte die Absetzung »[d]ieser[s] unverantwortliche[n] Film[s]«, der »[r]assistisch und antiwestlich« sei und nicht die Integration fördere,<sup>3</sup> eine Argumentation, der sich auch Brandenburgs Innenminister Jörg Schönbohm (CDU) anschloss.<sup>4</sup> Dessen bayerischer Amtskollege Günther Beckstein entsandte wiederum »Leute der Sicherheitsbehörden« in die Kinos, um sich über die Publikumsreaktionen berichten zu lassen.<sup>5</sup> Zwar kam es in der Folge nicht zu einer allgemeinen Absetzung

---

1 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in dieser Arbeit, sofern nicht anders gekennzeichnet oder aus dem Kontext eindeutig erschließbar, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

2 Zitiert nach »Explodierende Emotionen«, in: *SZ* 18./19.02.2006; dort auch beispielhafte Zitate aus den Schlagzeilen der Presse.

3 Zitiert nach »Die falsche Antwort«, in: *SZ* 20.02.2006.

4 »Ein Drama, eine Tragödie«, in: *SZ* 03.03.2006.

5 »Die Hooliganisierung des Publikums«, in: *SZ* 23.02.2006.

des Films oder gar zu einem Verbot, wirkungslos blieb die Empörung aber nicht. Tatsächlich nahm die größte deutsche Kinokette Cine-Maxx *Kurtlar vadisi: Irak* aus dem Programm, und die FSK setzte die zeitweilig auf 16 herabgestufte Altersfreigabe nach kurzer Zeit wieder auf 18 hinauf. Beide Entscheidungen wurden etwa vom bayerischen Medienminister Eberhard Sinner mit Beifall bedacht, der in diesem Zusammenhang noch einmal von einem »Hass-Film« sprach, einem »Machwerk aus Gewaltverherrlichung, islamistischer Hetze und aggressivem Nationalismus«.<sup>6</sup>

In den USA löste *Kurtlar vadisi: Irak* keine vergleichbare Debatte aus, da er hier gar nicht in den Kinos lief, sondern lediglich am 29. Juli 2006 im Rahmen des zweiten Muslim Film Festival in Fremont (Kalifornien) aufgeführt wurde.<sup>7</sup> Nichtsdestotrotz nahmen auch hier einige Medien Notiz von der türkischen Produktion und äußerten Besorgnis über die Anstachelung von Antiamerikanismus und mögliche daraus erwachsende Gefahren für US-Amerikaner in Übersee. Der MSNBC-Moderator Joe Scarborough etwa kritisierte deshalb die amerikanischen Schauspieler Billy Zane und Gary Busey heftig für ihre Mitwirkung an dem Film.<sup>8</sup>

Am Beispiel von *Kurtlar vadisi: Irak* zeigt sich exemplarisch die Bedeutung der beiden Untersuchungsgegenstände, die im Zentrum dieser Arbeit stehen: Feindbilder und Filme. So lag der Sorge über die Reaktionen der Zuschauer offenkundig die Überzeugung zugrunde, dass Spielfilme ihr Publikum nicht nur unterhalten, sondern auch beeinflussen und dadurch sogar gefährlich sein können. In Deutschland mag man in diesem Zusammenhang zunächst an die über 40 sogenannten Vorbehaltsfilme denken, Produktionen aus dem Dritten Reich wie *Hitlerjunge Quex* (1933) und *Jud Süß* (1940), die nur mit einer speziellen Genehmigung und im Rahmen einer geschlossenen Veranstaltung, die sich kritisch mit dem Gezeigten auseinandersetzt, vorgeführt werden dürfen.<sup>9</sup> Hier liegt die Problematik auf der Hand, handelt es sich doch um staatliche Propaganda, mit der die nationalsozialistische Diktatur ihre menschenverachtende Ideologie verbreiten wollte. Aber auch unter ganz anderen Umständen entstandene Filme, die frei zugänglich sind, gelten mitunter als alles andere als harmlos, so zum Beispiel *The Birth of a Nation* (1915), der als filmisches Meisterwerk ebenso berühmt wie als rassistisches Machwerk berüchtigt ist. Tatsächlich hatte D.W. Griffiths Epos über den amerikanischen Bürgerkrieg und die *Reconstruction* erheblichen Anteil an der Renaissance des darin glorifizierten Ku Klux Klan im frühen 20. Jahrhundert.<sup>10</sup>

---

6 Zitiert nach »Jugendliche raus«, in: SZ 13.03.2006. Siehe außerdem »Die Hooliganisierung des Publikums«, in: SZ 23.02.2006.

7 Dazu [http://www.zombietime.com/valley\\_of\\_the\\_wolves/](http://www.zombietime.com/valley_of_the_wolves/) (31.08.2016).

8 Siehe dazu Necati Anaz/Darren Purcell, »Geopolitics of Film: Valley of the Wolves – Iraq and Its Reception in Turkey and Beyond«, in: *The Arab World Geographer/Le Géographe du monde arabe* 13:1 (2010), 34-49, hier: 39f.

9 Dazu <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4961> (21.08.2017).

10 Vgl. Richard Maltby/Ian Craven, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford 1995, 365; David Culbert, »Schurken, Exzesse, Verschwörungen: Tatort Kino. Der amerikanische Film«, in: Rainer Rother (Hg.), *Mythen der Nationen. Völker im Film*, München/Berlin 1998, 231-48, hier: 237f.

Auch dies könnte man für ein extremes Beispiel halten, das eher die Ausnahme als die Regel repräsentiert. Fakt ist aber, dass alle Filme, auch die seichte Liebeskomödie oder der Animationsfilm für Kinder, als Produkte ihrer jeweiligen Gesellschaft Vorstellungen und Werte transportieren: Sie vermitteln immer bestimmte Konzepte davon, was erstrebens- und was verdammenswert, was richtig und was falsch, was gut und was böse ist. Gerade dass dies im Gewand der Unterhaltung geschieht, dürfte dabei in vielen Fällen einen größeren Effekt garantieren, als er einem offensichtlichen Belehrungsversuch beschieden wäre,<sup>11</sup> zumal wenn beim Zuschauer starke Emotionen geweckt werden<sup>12</sup> – unabhängig davon, ob dies Teil einer bewussten Strategie der Beeinflussung ist oder nicht. Das berühmte Dictum des Filmmoguls Samuel Goldwyn »Messages are for Western Union«<sup>13</sup> ist also unzutreffend und un-einlösbar, denn Filme können gar nicht anders, als Botschaften zu transportieren, selbst wenn ihre Macher das nicht wollten. William J. Bennett verglich als Berater des republikanischen Präsidentschaftskandidaten Bob Dole im Jahr 1996 den Einfluss Hollywoods gegenüber der *New York Times* gar mit dem der katholischen Kirche im Mittelalter und erklärte: »I believe what is done here has more impact on the country overall than what is done in Washington: the country's sense of itself, its morale, and its direction«.<sup>14</sup>

Die Bedenken und Vorwürfe, in deren Kontext Bennett der Filmindustrie derartige Macht zuschrieb, waren dabei nicht neu. Hollywood sah sich zu jeder Zeit mit der Kritik konfrontiert, das moralische Fundament der Gesellschaft zu zerstören. Der in den 1920ern eingeführte und bis in die 1950er Jahre gültige Production Code als Mittel der Selbstzensur war eine Reaktion darauf und stellt ein beredtes Zeugnis von Moralvorstellungen und Tabus der Zeit dar.<sup>15</sup> Auf der anderen Seite gab es auch immer wieder Bestrebungen offizieller Stellen, den Einfluss der Filmindustrie nutzbar zu machen, insbesondere in Kriegszeiten. So forderte das Weiße Haus während des Zweiten Weltkrieges bereits die Unterstützung eines interventionistischen Kurses ein, als die USA offiziell noch neutral waren.<sup>16</sup>

11 Vgl. Gary Crowds, »Preface«, in: ders. (Hg.), *The Political Companion to American Film*, Chicago/London 1994, xi-xii, hier: xii.

12 Den Vorteil einer emotionalen Ansprache machen sich auch Dschihadisten zunutze, wenn sie Lieder als Mittel der Rekrutierung einsetzen; siehe dazu »Dschihad-Pop«, in: *SZ* 23./24.07.2016.

13 Zitiert nach Terry Christensen, *Reel Politics: American Political Movies from »Birth of a Nation« to »Platoon«*, New York 1987, 1.

14 Zitiert nach »Public Endorses Uplifting Movies, Dole Tells Hollywood«, in: *NYT* 31.07.1996.

15 Der Production Code (auch Hays Code) ist abgedruckt in Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain: Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris 1994, 72-5. Er verbot u.a. »lustful kissing«, »[m]iscegenation« und »profanity« auf der Leinwand (ebenda, 73). Siehe hierzu auch Richard Maltby, »Zensur und Selbstkontrolle«, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, übers. von Hans-Michael Bock u.a., Stuttgart u.a. 1998, 215-26.

16 Thomas Schatz, »Hollywood: Der Siegeszug des Studiosystems«, in: Nowell-Smith (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, 204-15, hier: 213; siehe außerdem Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, 93 u. 102-8.

Während man in diesem Fall die eigene Bevölkerung im Visier hatte, machte und macht seine beherrschende Stellung im internationalen Filmgeschäft Hollywood darüber hinaus nicht zuletzt zu einem wesentlichen Träger des weltweiten kulturellen Einflusses der Vereinigten Staaten.<sup>17</sup> Als solcher spielte es etwa in der globalen Auseinandersetzung des Ost-West-Konfliktes eine wichtige Rolle als Vermittler amerikanischer Werte und eines positiven Bildes der USA – durchaus auch bewusst, wie die Aussage eines Produzenten aus dem Jahr 1953 belegt, der die Aufgabe des Kinos im Kalten Krieg als »indoctrinating people into the free way of life« beschrieb.<sup>18</sup> Im selben Jahr nötigte, wie erst vor kurzem bekannt wurde, die CIA die Academy of Motion Picture Arts and Sciences, die italienisch-französische Komödie *Don Camillo* (1952) nicht in die Endauswahl für den Oscar für den besten fremdsprachigen Film aufzunehmen, weil man eine Produktion mit einem kommunistischen Bürgermeister als Sympathieträger nicht auf solche Weise geadelt sehen wollte.<sup>19</sup>

Auch nach den Anschlägen vom 11. September 2001 suchte und erhielt die Regierung im »Krieg gegen den Terror« die Unterstützung der Film- und Fernsehindustrie. »[A]mong ideas that could be discussed«, berichtete die *New York Times* unter Berufung auf die Teilnehmer eines Treffens mit dem Präsidentenberater Karl Rove im November 2001, »are efforts to create public service spots for TV and movie theaters, documentaries on terrorism and home security, live shows for American troops featuring Hollywood performers and perhaps some involvement in helping spreading the American message abroad.«<sup>20</sup> Den letzten Punkt dieser Auflistung hatte ein Fernsehproduzent bereits nach einem ähnlichen Treffen im Oktober hervorgehoben: »There was a feeling around the table that something is wrong if half the world thinks we're the Great Satan and we want to make that one right. There's a genuine feeling that we as Americans are failing to get our message across to the world.«<sup>21</sup>

---

17 Zur amerikanischen Dominanz des Weltkinos siehe z.B. Benjamin R. Barber, *Jihad vs. McWorld*, New York/Toronto 1995, 88-99. Deutlich wird diese auch durch die ebenda, 299-301, abgedruckte Liste der zehn erfolgreichsten Filme des Jahres 1991 in 22 ausgewählten Ländern.

18 Zitiert nach Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, 166.

19 Siehe dazu »Vorsicht, Kommunisten!«, in: *SZ* 04.02.2016. Bezeichnend sind natürlich auch die – unbegründeten – Sorgen hinsichtlich einer kommunistischen Unterwanderung Hollywoods, derentwegen diverse Filmschaffende von der Industrie mittels einer Schwarzen Liste quasi mit einem Berufsverbot belegt wurden; dazu Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, 108-16; Phillip L. Gianos, *Politics and Politicians in American Film*, Westport/London 1998, 57-72; Larry Ceplair, »The Hollywood Blacklist«, in: Crowds (Hg.), *Political Companion*, 193-9.

20 »A Nation Challenged: The Film Industry. White House Takes Steps To Renew Tie To Hollywood«, in: *NYT* 11.11.2001. Die Zeitung verwies auf »Hollywood's desire to rise to the occasion of a national crisis – both to do its patriotic duty and to repair bridges with distrustful, conservative elements in the country.«

21 Zitiert nach »White House Looking To Enlist Hollywood In Terrorism War«, in: *WP* 20.10.2001.

Wie Stephen Stockwell und Adam Muir korrekt festgestellt haben, wurde mit diesen offiziellen Absprachen im Wesentlichen der Status quo formalisiert.<sup>22</sup> Tatsächlich gibt es eine lange Tradition der Zusammenarbeit insbesondere mit dem US-Militär. Grundlegend ist dabei, dass das Pentagon, das eine eigene Abteilung für die Prüfung von Drehbüchern und die Koordination mit der Filmwirtschaft unterhält, in der Lage ist, eine enorme Ersparnis bei den Produktionskosten eines Films durch die großzügige Bereitstellung von Personal und Material – bis hin zu Flugzeugträgern – zu garantieren. Dieser Service ist aber natürlich nur für Produktionen verfügbar, die den Vorstellungen der Armee von dem Bild, das sie gerne von sich vermittelt sehen möchte, entsprechen und die im Zweifelsfall auch zu Änderungen am Drehbuch bereit sind. Seit den 1980er Jahren hat das Pentagon seinen Einfluss auf die Produktion von Militärfilmen enorm vergrößert und perfektioniert und übt auf diese Weise eine durch Steuermittel finanzierte weitgehende Kontrolle über das filmische Image der US-Streitkräfte aus.<sup>23</sup> Wenn Umfragen immer wieder ergeben, dass die amerikanische Bevölkerung unter den staatlichen und nichtstaatlichen Institutionen vor allem dem Militär vertraut und auf dieses besonders stolz ist,<sup>24</sup> dann ist das zweifellos zumindest teilweise auf diese erfolgreiche Politik zurückzuführen.

Einen ähnlich positiven Effekt erhoffte man sich – vergebens – offenbar auch beim BND, als man reges Interesse an dem Agentenfilm *Mr. Dynamit – Morgen küsst euch der Tod* (1967) zeigte, in dem Lex Barker eine Art deutschen James Bond spielt.<sup>25</sup> Aber nicht nur staatliche Stellen, auch Verbrecher haben sich immer wieder mit ihrer Darstellung auf der Leinwand beschäftigt und zum Teil direkten Einfluss darauf genommen oder dies zumindest versucht. Gleichzeitig gibt es wiederum diverse Beispiele dafür, dass Gangster sich an filmischen Vorbildern orientierten und deren Kleidung, Sprache und Verhalten imitierten.<sup>26</sup> Eine bedeutende Rolle wird Ki-

---

22 Stephen Stockwell/Adam Muir, »The Military-Entertainment Complex: A New Facet of Information Warfare«, in: *FibreCulture Journal* 1 (2003), [http://journal.fibreCulture.org/issue1/issue1\\_stockwellmuir.html](http://journal.fibreCulture.org/issue1/issue1_stockwellmuir.html) (28.04.2007).

23 Siehe Lawrence H. Suid, *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, überarb. u. aktual. Auflage, Lexington 2002; David L. Robb, *Operation Hollywood: How the Pentagon Censors and Shapes the Movies*, New York 2004. Zu den von den Streitkräften bewusst zur Imagepflege eingesetzten Medien gehören nicht nur Filme, sondern auch Serien sowie Computer- und Videospiele. Siehe dazu neben Stockwell/Muir, »Military-Entertainment Complex« auch Nick Turse, »Bringing the War Home: The New Military-Industrial-Entertainment Complex at War and Play«, <http://www.zmag.org/content/showarticle.cfm?SectionID=51&ItemID=4361> (28.04.2007) und »That's Militarism«, in: *Guardian* 22.05.2002. »Eine besonders enge Verbindung zwischen Film und Krieg« sieht Michael Strübel mit Blick auf die Geschichte der UFA auch in Deutschland (»Krieg als Produkt der Filmindustrie«, in: Ulrich Albrecht/Jörg Becker (Hg.), *Medien zwischen Krieg und Frieden* (Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für Friedens- und Konfliktforschung e.V., Bd. 29), Baden-Baden 2002, 205-22, hier: 205).

24 Siehe beispielhaft *IIPO, 1991-1992*, 287-9; *IIPO, 1997-1998*, 286f; *IIPO, 1998-1999*, 593.

25 Siehe dazu »Jedenfalls kommt der BND ganz groß raus...«: *Der Bundesnachrichtendienst und das Filmprojekt Mr. Dynamit. Mitteilungen der Forschungs- und Arbeitsgruppe »Geschichte des BND«* Nr. 7 (2014).

26 Vgl. »Küssen wie Corleone«, in: *SZ* 01.02.2016.

noidolen, namentlich John Wayne, außerdem mit Blick auf amerikanische Soldaten im Vietnamkrieg zugeschrieben: Zum einen spricht man hier vom »John-Wayne-Effekt, weil Kämpfer sich in Anwesenheit von Kameras augenscheinlich zu inszenieren versuchten,<sup>27</sup> zum anderen diagnostizierten Psychologen bei manchen Veteranen ein John-Wayne-Syndrom, wenn diese ihr eigenes, oft von Angst geprägtes Verhalten im Vergleich mit dem heroischen Ideal, das sie verinnerlicht hatten, als persönliches Versagen erlebten.<sup>28</sup> Unabhängig davon, wie wichtig John Wayne als Vorbild für einzelne Soldaten tatsächlich gewesen sein mag,<sup>29</sup> zeigt allein die Benennung der beschriebenen Phänomene die Bedeutung von Film als kultureller Bezugspunkt.

Offensichtlich ist richtig, was Pierre Sorlin festgestellt hat: »Das Kino ist keine Nebensache, es ist etwas Zentrales in einem Jahrhundert, das ohne es anders wäre.«<sup>30</sup> Trotzdem hat die Geschichtswissenschaft Filme und zumal Spielfilme lange Zeit kaum beachtet. Erst in den letzten zwei, drei Jahrzehnten wird dem Medium größere Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>31</sup> Entscheidend für das Interesse von Historikern war dabei zunächst – und ist oft noch heute – die immer wieder betonte Erkenntnis, dass Filme über vergangene Zeiten und Ereignisse das Geschichtsbild ihrer Zuschauer prägen.<sup>32</sup> Daraus ergibt sich nicht zuletzt eine Konkurrenzsituation zwischen wissenschaftlicher und populärkultureller Geschichtsvermittlung, in der die Wissenschaft

27 Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn u.a. 2004, 473.

28 Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York 1992, 519f.

29 Zweifel zumindest hinsichtlich der Bedeutung romantisierter Kriegsbilder für die Rekrutierung der Soldaten hat Bernd Greiner, *Krieg ohne Fronten: Die USA in Vietnam*, Hamburg 2007, 170-2.

30 Pierre Sorlin, »Das Kino – eine Herausforderung für den Historiker«, in: Wolfgang Küttler u.a. (Hg.), *Geschichtsdiskurs. Band 4: Krisenbewußtsein, Katastrophenerfahrungen und Innovationen 1880-1945*, Frankfurt a.M. 1997, 276-303, hier: 301.

31 Zur Entwicklung der historischen Filmforschung siehe Rolf Aurich, »Film in der deutschen Geschichtswissenschaft: Ein kommentierter Literaturüberblick«, in: *Geschichtswerkstatt* 17 (1989), 54-63; Robert Brent Toplin/Jason Eudy, »The Historian Encounters Film: A Historiography«, in: *Magazine of History* 16:4 (2002), 7-12; Günter Riederer, »Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse«, in: Bernhard Chiari u.a. (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Militärgeschichte, Bd. 59), München 2003, 85-106.

32 Siehe z.B. Peter Stettner, »Film – das ist Geschichte, 24mal in der Sekunde: Überlegungen zum Film als historischer Quelle und Darstellung von Geschichte«, in: *Geschichtswerkstatt* 17 (1989), 13-20, hier: 13; Joachim Paschen, »Film und Geschichte«, in: *Geschichte lernen* 7:42 (1994), 13-9, hier: 17; Toplin/Eudy, »Historian Encounters Film«, 7; D. Doherty, »Film and History, Foxes and Hedgehogs«, in: *Magazine of History* 16:4 (2002), 13-5, hier: 13; I.C. Fletcher, »Film and History«, in: *Radical History Review* 83 (2002), 173-4, hier: 173. Frank Stern, »Durch Clios Brille: Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung«, in: *ÖJfG* 16:1 (2005), 59-87, hier: 73f; Lukas Bartholomei, *Bilder von Schuld und Unschuld: Spielfilme über den Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland*, Münster/New York 2015, 8.

sich hinsichtlich der Breitenwirkung oft als unterlegen erweist. Gerade deshalb sahen Historiker lange Zeit »die entscheidende Frage« darin,

»wie realistisch Vergangenheit im Spielfilm dargestellt/nachgestellt wird, oder präziser: inwieweit die im Film dargestellte Vergangenheit der Nachprüfung durch die wissenschaftliche Forschung standhält, oder noch genauer: ob das im Film wiedergegebene Geschichtsbild dem Stand der Geschichtswissenschaft zu dem Zeitpunkt, als der Film gedreht wurde, entspricht.«<sup>33</sup>

Dies lief in der Praxis oftmals auf eine Aufzählung von Fehlern und Ungenauigkeiten und ein Lamento über den problematischen Charakter historischer Filme hinaus. Erst mit der Zeit setzte sich zumindest unter Experten die Einsicht durch, dass ein solcher Ansatz wenig fruchtbar ist und dem Medium in keiner Weise gerecht wird.<sup>34</sup>

Mittlerweile herrscht grundsätzlich Konsens darüber, »[that] [l]ike any product of a culture, every film and television production is open to analysis as a historical artifact of the culture in which it was created.«<sup>35</sup> Damit hat sich nicht nur der Fokus bei der Untersuchung von Historienfilmen verschoben, die nun als Quelle für ihre Entstehungszeit betrachtet werden,<sup>36</sup> sondern es sind zwangsläufig auch die zuvor eher wenig beachteten Werke, die sich nicht mit historischen Themen befassen, stärker ins Blickfeld gerückt.<sup>37</sup>

Dass Filme insbesondere über die Mentalität ihrer Zeit Aufschluss geben können, hatte Siegfried Kracauer bereits 1947 argumentiert und in seiner Studie *From Caligari to Hitler* aus den Kinofilmen der Weimarer Republik geschlossen, dass der Aufstieg des Nationalsozialismus in diesen bereits vorgezeichnet gewesen sei.<sup>38</sup> Kracauers Arbeit wurde aber, gerade in Deutschland, lange ignoriert. Heute wird sie dagegen, trotz aller berechtigter Kritik, mit großer Einhelligkeit als bahnbrechend aner-

33 Bernd Hey, »Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: der Western«, in: *GWU* 39:12 (1988), 17-33, hier: 21.

34 Vgl. Marc Ferro, »Does a Filmic Writing of History Exist?«, in: *Film and History* 17:4 (1987), 81-9, hier: 82; H. Gruber, »Introduction: Film and History«, in: *International Labor and Working Class History* 59 (2001), 1-2, hier: 1.

35 John E. O'Connor, »Historical Analysis, Stage Two: Four Frameworks for Historical Inquiry. Framework 2: The Moving Image As Evidence for Social and Cultural History«, in: ders. (Hg.), *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar 1990, 108-118, hier: 108.

36 Vgl. z.B. Bartholomei, *Bilder von Schuld und Unschuld*, 8.

37 Wegen dieses neuen Schwerpunkts stellte Robert A. Rosenstone schon 1989 mit einem gewissen Bedauern fest, »[that] such an approach provides no distinct mission for the specifically historical film« (»Film Reviews«, in: *AHR* 94:4 (1989), 1031-3, hier: 1031). Rosenstone hat sich in seinen Arbeiten bemüht, nachzuweisen, dass Spielfilme durchaus eine legitime und komplexe Einsichten ermöglichende Alternative zur etablierten Form der Geschichtsschreibung sein können; siehe dazu die von ihm herausgegebenen Sammelbände *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton 1995 u. *History on Film / Film and History*, Harlow u.a. 2006.

38 Siegfried Kracauer *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, überarb. u. erw. Auflage, Princeton/Oxford 2004.

kannt<sup>39</sup> und die Forschung folgt den darin formulierten Grundgedanken, wenn sie mit verfeinerten Analysemethoden der »kollektiven Imagination«<sup>40</sup> oder dem »sozial Imaginären«<sup>41</sup> nachspürt.

Dass das Haus der Geschichte in Bonn vom Juni 2016 bis Januar 2017 eine Ausstellung zur ›Deutschen Geschichte im Spielfilm‹ zeigte<sup>42</sup> und Überblicksdarstellungen wie die Michael Hochgeschwenders zur Amerikanischen Revolution<sup>43</sup> oder Bernd Stövers zum Kalten Krieg<sup>44</sup> – wenn auch notwendigerweise nur kurz – auf Filme eingehen, sind, neben immer mehr Spezialstudien, Indizien dafür, dass Film als Untersuchungsgegenstand der historischen Forschung eine wachsende Akzeptanz genießt. Das ist auch dringend notwendig, da, wie Günter Riederer völlig richtig bemerkt hat, »sich die Geschichte des 20. Jahrhunderts ohne eine Analyse seiner Filme nicht schreiben« lässt.<sup>45</sup> Und dennoch gilt trotz aller Fortschritte nach wie vor auch eine andere Feststellung seines vor anderthalb Jahrzehnten veröffentlichten Aufsatzes, nämlich dass »Filmgeschichte [...] innerhalb der Geschichtswissenschaft noch immer ein Nischendasein« fristet.<sup>46</sup>

39 Vgl. Aurich, »Film«, 59; ders., »Wirklichkeit ist überall: Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen«, in: Wilharm, Irmgard (Hg.), *Geschichte in Bildern: Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle* (Geschichtsdidaktik, Bd. 10), Pfaffenweiler 1995, 112-28; Paschen, »Film und Geschichte«, 16; Peter C. Rollins, »Film, Television, and American Studies«, in: ders. (Hg.), *Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context*, Lexington 1983, 246-71, hier: 253f; Karsten Visarius, »Filmvolk und Kinopublikum: Metamorphosen des imaginären Kollektivs«, in: *Filmmythos Volk: Zur Produktion kollektiver Identitäten im Film* (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 9), hg. von der Evangelischen Akademie Arnoldshain, Frankfurt a.M. 1992, 7-12, hier: 7f; Robert Sklar, »Moving Image Media in Culture and Society: Paradigms for Historical Interpretation«, in: O'Connor (Hg.), *Image as Artifact*, 119-35, hier: 121-3; Robert C. Allen/Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, 159-64. Kritisiert werden v.a. die Auswahl der untersuchten Filme und die teleologische Interpretation.

40 Visarius, »Filmvolk und Kinopublikum«, 8.

41 Michèle Lagny, »Kino für Historiker«, in: *ÖZfG* 8:4 (1997), 457-83, hier: 467.

42 Dazu der Begleitband *Inszeniert. Deutsche Geschichte im Spielfilm*, hg. von der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bielefeld/Berlin 2016.

43 Michael Hochgeschwender, *Die Amerikanische Revolution: Geburt einer Nation 1763-1815*, München <sup>2</sup>2017; dort das Kapitel zur »Ära der Amerikanischen Revolution in der modernen Populärkultur« (ebenda, 431-42).

44 Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg: Geschichte eines radikalen Zeitalters 1947-1991*, München 2007, 264-9.

45 Riederer, »Filmgeschichte«, 95.

46 Ebenda, 92. Das ist umso bedenklicher, als sich die Frage stellt, wie eine Historikerzunft, die sich schon mit dem über hundert Jahre alten Film derartig schwer tut, der Bedeutung neuer Medien im digitalen Zeitalter gerecht werden will. So lässt sich die Geschichte der letzten Jahrzehnte etwa auch ohne eine Betrachtung von Computerspielen nur unvollständig erfassen, eines Mediums, das Spielfilmen mittlerweile in vieler Hinsicht den Rang abläuft. Siehe dazu »Neuerfindung einer Erfindung« und »Piraten vor Hollywood«, beide in: *SZ* 10./11./12.05.2008; »Schachspiel mit dem Sturmgewehr«, in: *SZ* 30.11.2012; »Ritsch, ratsch, gluck, gluck«, in: *Spiegel* 10.12.2012; »Wie in Hollywood«, in: *SZ* 20.09.2013. Die



Woran aber liegt das? Neben der schon erwähnten Konkurrenz im Hinblick auf Geschichtsvermittlung und kulturelle Erinnerung, die das Verhältnis der Historiker zum Film belastet, spielt eine lange Tradition der Geringschätzung von Bildern eine Rolle; diese werden gegenüber dem geschriebenen Wort als minderwertig eingestuft.<sup>47</sup> Im Fall des Spielfilms (aber auch des Comics oder des Computerspiels) wird dies noch potenziert durch Reflexe bildungselitärer Verachtung für ein Medium, das vor allem zu Beginn als Unterhaltung für die breite Masse und nicht als anspruchsvolle Kunstform angesehen wurde.<sup>48</sup> Mittlerweile hat sich zwar eine differenziertere Sicht entwickelt, eine Hierarchisierung ist aber nach wie vor durchaus üblich. Die Klage, es würde zu wenig gelesen, kennt wohl jeder, während man umgekehrt selten die Forderung vernimmt, es müssten mehr Filme angeschaut werden. Gleichwohl hat ein geschärftes Bewusstsein für die prägende Rolle visueller Medien in unserer Kultur zu einer intensiveren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bildern aller Art geführt, die sich unter Schlagworten wie *visual studies* in den Gesamtkontext des sogenannten *cultural turn* einfügt.<sup>49</sup> In der Folge gibt es heute auch bei Historikern insgesamt deutlich weniger Berührungspunkte.

Bestehen bleibt aber ein Problem, das Robert A. Rosenstone prägnant auf den Punkt gebracht hat: »[M]ost historians simply do not know much about motion pictures.«<sup>50</sup> Filme zeichnen sich durch ganz spezielle Eigenheiten aus, die sie von anderen Quellen unterscheiden.<sup>51</sup> Solange Historiker nicht mit den Besonderheiten des Films vertraut sind, können sie folglich sein Potential als Untersuchungsgegenstand nicht einmal annähernd ausschöpfen. Nicht von ungefähr ist oft von einer spezifischen »Sprache« des Films die Rede.<sup>52</sup> Kenntnisse dieser Filmsprache, die mit

---

Beschäftigung mit Computerspielen in der Geschichtswissenschaft befindet sich momentan in einem ähnlichen Stadium wie die mit Film vor wenigen Jahrzehnten, insofern es v.a. um Geschichtsdarstellungen und allzu oft um eine Auflistung von deren Defiziten geht. Dazu Steffen Bender, *Virtuelles Erinnern: Kriege des 20. Jahrhunderts in Computerspielen* (Histoire, Bd. 23), Bielefeld 2012, 16-8.

47 Vgl. Christian Doelker, *Ein Bild ist mehr als ein Bild: Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*, Stuttgart 1997, 18-21; Riederer, »Filmgeschichte«, 90.

48 Vgl. Marc Ferro, *Cinema and History*, übers. von Naomi Greene, Detroit 1988, 26f.

49 Siehe z.B. Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge/London 2005; Sophia Prinz/Andreas Reckwitz, »Visual Studies«, in: Stephan Moebius (Hg.), *Kultur. Von den Cultural Studies zu den Visual Studies: Eine Einführung*, Bielefeld 2012, 176-95; Sol Cohen, »An Innocent Eye: The »Pictorial Turn«, Film Studies, and History«, in: *History of Education Quarterly* 43:2 (2003), <http://www.historycooperative.org/journals/heq/43.2/cohen.html> (19.05.2006).

50 Rosenstone, »Film Reviews«, 1031.

51 Riederer, »Filmgeschichte«, 89, weist auch darauf hin, dass Filme »Elemente enthalten, welche sie sowohl den Überrest- als auch den Traditionsquellen zurechnen lassen«, und damit nicht in das übliche Raster passen.

52 Siehe z.B. Frank Kessler, »Filmsemiotik«, in: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002, 104-25; William Hughes, »The Evaluation of Film as Evidence«, in: Paul Smith (Hg.), *The Historian and Film*, Cambridge u.a. 1976, 49-79, hier: 51; Lagny, »Kino für Historiker«, 461. Dass Filme, wie eine Sprache, tatsächlich nicht ohne Weiteres verstanden werden können, belegt eine Studie mit abgestorbenen lebenden Menschen in der

Zeichensystemen und Codes arbeitet, das Wissen um grundlegende technische Gegebenheiten und Entwicklungen sowie die Vertrautheit mit Genrekonventionen, die gerade im populären Kino eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielen, – um nur einige Punkte zu nennen – sind unabdingbar, wenn eine Analyse nicht nur oberflächlich verbleiben, sondern wissenschaftlich fundierte Erkenntnisse liefern soll.<sup>53</sup> Da die Geschichtswissenschaft Filme allzu lange vernachlässigt hat, haben viele Historiker im Rahmen ihres Studiums solche Kenntnisse aber nicht erworben. Ihnen fehlt somit oft ein wichtiger Teil des wissenschaftlichen Handwerkszeugs. Man darf sich in diesem Zusammenhang nicht von dem Eindruck täuschen lassen, dass Filme simpel seien, weil eigentlich jeder sie verstehen kann. Im Gegenteil: »Ein Film ist schwer zu erklären, weil er leicht zu verstehen ist«, wie Christian Metz sehr treffend formuliert hat.<sup>54</sup> Das gilt erst recht, wenn er nicht als ästhetisches Werk, sondern als historische Quelle betrachtet werden soll.

Paul Monaco hat angemerkt, dass Filme nicht wie eine Sprache mit Grammatik und standardisierten Bedeutungen funktionieren: »Movies are not read, they are experienced.«<sup>55</sup> Damit verweist er auf eine wichtige Besonderheit dieser Quellengattung, die auch Marc Ferro angesprochen hat: »The ›language‹ of cinema appears unintelligible. Like that of dreams, its interpretation is uncertain.«<sup>56</sup> Hierin liegt zweifelsohne ein weiteres zentrales Problem vieler Historiker mit der Erforschung von Filmen begründet; weniger in der Unsicherheit der Interpretation – über die noch ausführlich zu sprechen sein wird – als vielmehr darin, dass Filme sehr stark emotional erlebt werden und dabei »eine weitgehende Entdifferenzierung zwischen Wirklichkeit und Fiktion« stattfindet.<sup>57</sup> Dass die Filmforschung zwangsläufig den vermeintlich festen Grund der Fakten verlässt, indem sie das Imaginäre einer Gesellschaft analysiert und diesem eine nicht weniger reale Bedeutung zumisst, provoziert nach wie vor Misstrauen und Ablehnung. In der Aussage »Ich verstehe nicht, was das Historische an dem Projekt ist. Das ist ja mehr so Kulturgeschichte.«, mit der ich einmal konfrontiert wurde, spiegelt sich jenes trotz aller kulturwissenschaftlichen Trends und ›Wenden‹ noch existierende Unbehagen wider, das auch Philip Sarasin im Blick hatte, als er den Begriff ›kulturwissenschaftlich‹ definierte als »die für manche möglicherweise anstößige Vermutung, daß Bilder und Fiktionen, Phantasmen

---

Türkei ohne Vorerfahrung mit dem Medium; dazu »Kompetenz im Kinosaal«, in: *SZ* 21.09.2015.

53 Eine sehr gute Einführung bietet James Monaco, *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, übers. von Brigitte Westermeier/Robert Wohlleben, Reinbek bei Hamburg 2002.

54 Zitiert nach ebenda, 160.

55 Paul Monaco, »Movies and National Consciousness: Germany and France in the 1920s«, in: K.R.M. Short (Hg.), *Feature Films as History*, London 1981, 62-75, hier: 63.

56 Ferro, *Cinema and History*, 23.

57 Andreas Dörner, »Das politische Imaginäre: Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung«, in: Wilhelm Hofmann (Hg.), *Visuelle Politik: Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*, Baden-Baden 1998, 308-29, hier: 312. Vgl. außerdem Riederer, »Filmgeschichte« 91f.

und Träume nachweislich Wirklichkeit formen, so daß sich Realität und Fiktion unauflösbar verschränken.«<sup>58</sup>

Zu den hier angesprochenen Bildern, die unsere Wirklichkeit formen, gehören nicht zuletzt Feindbilder. Dabei handelt es sich um soziokulturell geprägte Deutungsmuster, die negative Vorurteile bündeln und ins Extreme übersteigern, wobei die ›Anderen‹ als Bedrohung wahrgenommen werden.<sup>59</sup> Dieser letzte Aspekt ist von großer Wichtigkeit, um eine klare Unterscheidung von einfachen negativen Vorurteilen zu gewährleisten, die die ›Anderen‹ abwerten, ohne eine vergleichbare existentielle Betroffenheit zu bedingen.<sup>60</sup> Dass Südeuropäer grundsätzlich faul seien, ist ein Vorurteil. Die Überzeugung, dass muslimische Einwanderer die deutsche Kultur zerstören wollen, konstituiert dagegen ein Feindbild.

Vorurteile, die auch in positiver Form vorkommen (zum Beispiel: ›Schwarze haben den Rhythmus im Blut‹), können wiederum als eine besondere, weil emotional aufgeladene Form von Stereotypen definiert werden.<sup>61</sup> Hierbei ist es wesentlich, sich bewusst zu machen, dass Stereotypisierung im grundlegenden Sinne einer Kategorienbildung und Generalisierung eine notwendige Operation unseres Verstandes darstellt, die es uns überhaupt erst möglich macht, in einer Welt zu leben, in der wir permanent einer Vielzahl komplexer Reize ausgesetzt sind. ›Schubladdendenken‹ gilt uns als etwas Negatives, jedoch wären wir ohne jegliche Schubladen schlichtweg orientierungslos. Problematisch wird Stereotypisierung, wenn sie sich auf Bereiche erstreckt, in denen sie überflüssig ist, und vor allem dann, wenn sie hinsichtlich anderer Menschen, Gruppen oder Nationen mit Werturteilen und Gefühlen verknüpft, also zum handlungsleitenden Vorurteil wird. Da Stereotyp im gängigen Sprachgebrauch aber häufig synonym mit Vorurteil verwendet wird und einen entsprechend negativen

58 Philip Sarasin, »Anthrax«: *Bioterror als Phantasma*, Frankfurt a.M. 2004, 9.

59 Vgl. Ekkehard Lippert/Günther Wachtler, »Feindbild«, in: dies. (Hg.), *Frieden: Ein Handwörterbuch*, Opladen 1988, 78-84; Brigitte Reich, »Feindbilder«, in: Ulrich Albrecht/Helmut Vogler (Hg.), *Lexikon der internationalen Politik*, München 1997, 143f; Gert Sommer, »Feindbilder«, in: ders./Albert Fuchs (Hg.), *Krieg und Frieden: Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie*, Weinheim u.a. 2004, 303-16. Einen sehr guten und ausführlichen Überblick über den Stand der Feindbildforschung, der hier nicht in diesem Umfang wiederholt zu werden braucht, bietet Michael Koch im ersten Kapitel seiner Dissertation »*Slavocrat*« und »*Yankee*«: *Feindbilder und der Amerikanische Bürgerkrieg 1830-1865*, Paderborn 2014, 21-52.

60 Dies vernachlässigt meines Erachtens die Definition, die Eva-Maria Schrage, »Von Ketzern und Terroristen? Zum analytischen Nutzen eines interdisziplinären Feindbildbegriffs«, in: Alfons Fürst (Hg.), *Von Ketzern und Terroristen: Interdisziplinäre Studien zur Konstruktion und Rezeption von Feindbildern*, Münster 2012, 217-38, hier: 223, formuliert hat (Hervorhebung im Original): »Ein Feindbild ist [...] eine soziale Konstruktion, die dann vorliegt, wenn eine Wahrnehmung von Individuen oder Gruppen zu einem *konsistenten, festgefühten, negativen Bild* zusammenfindet.«

61 Vgl. Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, 21f. Koch geht im Gegensatz zu mir allerdings davon aus, dass es auch Vorurteile gibt, zu denen ein Gefühl der Bedrohung gehört; vgl. ebenda, 23.

Beiklang hat, ist es letztlich wohl praktikabler und eindeutiger, zwischen Stereotyp/Vorurteil und Kategorie zu differenzieren.<sup>62</sup>

Evolutionstheoretisch betrachtet ist die Unterscheidung zwischen überlebensfördernd und überlebensgefährdend die elementarste Kategorisierung, die unsere Wahrnehmung strukturiert, womit »das Grundscheema von Freund/Feind schon angelegt« ist.<sup>63</sup> Tatsächlich gibt es sogar so etwas wie »angeborene Feindbilder«, die in Phobien wie der weit verbreiteten Angst vor Spinnen oder Schlangen noch zutage treten, weil es »einfach früher einmal nützlich [war], Gene mit solchen angeborenen Feindbildern zu haben.«<sup>64</sup> Das bedeutet wohl gemerkt nicht, dass archaische Verhaltensweisen (wie die Ausbildung von Feindbildern) biologisch determiniert wären und als »natürlich« akzeptiert oder gar zur Norm erhoben werden sollten. Eine solche Sichtweise würde die kulturelle Entwicklung des Menschen ignorieren und ihn von einem vernunftbegabten Wesen zu einem Sklaven seiner Gene degradieren.<sup>65</sup> Ein Rückfall in längst überwunden geglaubte Muster ist aber möglich und sogar sehr wahrscheinlich in Situationen, die mit starken Gefühlen von Stress, Angst und Bedrohung einhergehen.<sup>66</sup>

Neben diesem soziobiologischen Erklärungsansatz (beziehungsweise in Ergänzung dazu) betont auch die psychologische Forschung, dass es sich bei der Unterteilung der Welt in eigen-fremd/gut-böse um eine grundlegende Kategorisierung handelt, die Teil einer Entwicklung ist, die jeder Mensch in seiner Kindheit durchläuft, dass Feindbilder deshalb aber wiederum nicht als »normal« anzusehen sind, weil die Entwicklung eben nicht auf diesem Niveau stehenbleibt, sondern fortschreitet und mit zunehmendem Alter eine differenziertere Beurteilung der eigenen Person und anderer erlaubt. Kurt und Kati Spillmann haben deshalb in ihrer einflussreichen Arbeit zu diesem Thema, die sich auf die Theorien von Freud und Piaget stützt, den Eskalationsprozess bei der Formung von Feindbildern als Regression in eine frühkindliche Wahrnehmung charakterisiert, weil die Fähigkeit verloren geht, eine Perspektive außer der eigenen, die mit der Realität gleichgesetzt wird, anzuerkennen, und Informationen nach schlichten, absoluten Gegensatzpaaren geordnet werden.<sup>67</sup> Für sie sind Feindbilder »ein pathologisches Extrem [der] überlebenswichtigen Funktionen von Abgrenzung, Kategorisierung und Unterscheidung«.<sup>68</sup>

Während diese Formulierung nun wiederum so aufgefasst werden könnte, als ob davon nur wenige, kranke Menschen betroffen wären, soll noch einmal betont wer-

---

62 So z.B. Michael Pickering, *Stereotyping: The Problem of Representation*, Basingstoke 2001, 2. Zur Zwiespältigkeit von Stereotypen siehe auch Frederick Schauer, *Profiles, Probabilities and Stereotypes*, Cambridge/London 2003.

63 Kurt R. Spillmann/Kati Spillmann, »Feindbilder: Hintergründe, Funktion und Möglichkeiten ihres Abbaus«, in: *Beiträge zur Konfliktforschung* 19:4 (1989), 19-44, hier: 21.

64 Dirk Wendt, »Feindbild – Seine biologischen und psychologischen Ursachen«, in: Rüdiger Voigt (Hg.), *Symbole der Politik, Politik der Symbole*, Opladen 1989, 73-87, hier: 73.

65 Vgl. dazu Kurt R. Spillmann/Kati Spillmann, »Some Sociobiological and Psychological Aspects of »Images of the Enemy««, in: Ragnhild Fiebig-von Hase/Ursula Lehmkuhl (Hg.), *Enemy Images in American History*, Providence/Oxford 1997, 43-63, hier: 48f.

66 Ebenda, 54-6.

67 Spillmann/Spillmann, »Feindbilder«, 23-34.

68 Ebenda, 35.

den, »[that] [e]mnification is a basic human tendency, as much part of our potential as our loftiest ideals«, wie Robert W. Rieber und Robert J. Kelly geschrieben haben.<sup>69</sup> Niemand ist darüber erhaben oder dagegen gefeit. Dies zu akzeptieren und eigene Ansichten dementsprechend zu hinterfragen, dürfte eine wesentliche Voraussetzung dafür sein, dass Bemühungen, »Feindbildern keine handlungsbestimmende Bedeutung in unserem Leben zukommen zu lassen«,<sup>70</sup> erfolgreich sind.

Wie Vorurteile werden Feindbilder im Wesentlichen gesellschaftlich vermittelt, wobei Sozialisationsinstanzen wie Elternhaus und Schule eine wichtige Rolle zukommt. Aber auch Erwachsene werden von ihrem Umfeld und nicht zuletzt durch Medien in ihren Einstellungen und Ansichten beeinflusst.<sup>71</sup> Wie empfänglich beziehungsweise anfällig der Einzelne für Feindbilder ist, hängt dabei auch von individuellen Faktoren wie Geschlecht, Erziehung oder religiösen Überzeugungen und nicht zuletzt von der politischen Informiertheit ab. Man sollte sich aber eingedenk der oben getroffenen Feststellungen davor hüten, anzunehmen, dass ein hoher Bildungsgrad gegen Feindbilder imprägniere. Entscheidend ist auch weniger die tatsächliche Stellung innerhalb der Gesellschaft, als vielmehr die Frage, wie gesichert oder bedroht diese erscheint.<sup>72</sup> So können heterosexuelle weiße Männer die Fortschritte von Homosexuellen, nichtweißen Minderheiten und Frauen als Verschlechterung oder gar Marginalisierung ihrer eigenen Position empfinden und dementsprechenden Feindbildern zuneigen.

Wie dieses Beispiel schon zeigt, haben Feindbilder eine politisch-historische Dimension. Aktuelle oder vergangene Erfahrungen in Konfliktsituationen mit einer anderen Gruppe oder Nation sind für die meisten Feindbilder von großer Wichtigkeit. Die kollektive Erinnerung an Unrecht, das der eigenen Gruppe/Nation tatsächlich oder vermeintlich zugefügt wurde, etwa durch Krieg oder Ausbeutung, tradiert Feindbilder, hält diese lebendig und verfestigt sie, ein Umstand, der in dem Begriff »Erbfeind« prägnant zum Ausdruck kommt.<sup>73</sup> Wie in dieser Arbeit immer wieder zu sehen sein wird, sind tradierte Feindbilder mit weit zurückreichenden Wurzeln besonders wirkmächtig, und auch neue Feinde werden auf die eine oder andere Weise in eine Traditionslinie mit früheren Widersachern eingeordnet beziehungsweise zu deren Wiedergängern erklärt.

Feindbilder sind also nicht völlig beliebig. Selbst ein komplett konstruiertes Feindbild wie dasjenige, das dem in der westlichen Welt verbreiteten Antisemitismus zugrundeliegt, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit politisch-gesell-

69 Robert W. Rieber/Robert J. Kelly, »Substance and Shadow: Images of the Enemy«, in: Robert W. Rieber (Hg.), *The Psychology of War and Peace: The Image of the Enemy*, New York/London 1991, 3-39, hier: 6.

70 Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, 36.

71 Siehe dazu ausführlich Hans Nicklas/Änne Ostermann, *Vorurteile und Feindbilder*, zweite, durchges. Auflage, München u.a. 1982, 24-8; Anne Katrin Flohr, *Feindbilder in der internationalen Politik: Ihre Entstehung und ihre Funktion* (Bonner Beiträge zur Politikwissenschaft, Bd. 2), Münster/Hamburg 1991, 78-89; Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, 36-40.

72 Dazu Flohr, *Feindbilder*, 89-99; Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, 42f.

73 Siehe wiederum ausführlich Flohr, *Feindbilder*, 99-108, die hinsichtlich der Entstehung von Feindbildern von Nationen auch auf Faktoren wie geographische Lage, Machtfülle, Position im internationalen System usw. eingeht; Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, 43f.

schaftlichen Verhältnissen und Vorgängen, auch wenn die Bedrohungsvorstellung jeglicher Grundlage entbehrt. Anders ausgedrückt: Es ist nicht zu rechtfertigen, aber durchaus erklärbar, dass Juden (und nicht etwa Buddhisten) zu einem zentralen Objekt hasserfüllter Vorstellungen in Europa und Amerika wurden.

In vielen Fällen haben Feindbilder zudem einen wesentlich klareren Realitätsbezug. In der Forschung herrscht allerdings Uneinigkeit darüber, ob es Feindbilder geben kann, »die eine adäquate Antwort auf reale Bedrohung sind«,<sup>74</sup> oder ob der Begriff Feindbild prinzipiell für eine verzerrte Wahrnehmung steht und deshalb nicht auf einen realistisch eingeschätzten Feind – als Beispiel werden etwa die Nationalsozialisten genannt – angewendet werden kann.<sup>75</sup> Daniel Frei hat darauf aufmerksam gemacht, dass es problematisch ist, Feindbilder grundsätzlich als Fehlwahrnehmung zu beschreiben, weil damit der Anspruch impliziert wird, selbst eindeutig zwischen Verzerrung und Wahrheit unterscheiden zu können.<sup>76</sup> Dieser berechnete Einwand kann als Warnung vor allzu schnellen Urteilen dienen.

Feindbilder zeichnen sich aber nicht einfach durch eine subjektive, sondern – wie oben schon deutlich wurde – durch eine egozentrische und darüber hinaus durch eine dezidiert selektive Wahrnehmung aus:<sup>77</sup> Informationen, die dem Bild widersprechen, werden ignoriert oder so umgedeutet, dass sie es wiederum zu bestätigen scheinen. Auf diese Weise wird die psychische Belastung der kognitiven Dissonanz vermieden. Diese Belastung ist zwangsläufig umso größer, je festgefügt und zentraler das Feindbild ist, wenn dessen Erschütterung also die eigene Identität in Frage stellt. Umgekehrt trägt die Weigerung, Informationen, die nicht im Einklang mit dem Feindbild stehen, zu akzeptieren, zu der in der Forschung immer wieder betonten großen Stabilität von Feindbildern bei.<sup>78</sup> Sehr treffend – wenn auch satirisch über-

---

74 Flohr, *Feindbilder*, 34. Vgl. auch Ralph K. White, »Enemy Images in the United Nations-Iraq and East-West Conflicts«, in: Rieber (Hg.), *Psychology of War and Peace*, 59-70, hier: 65: »Psychologists who stress the irrational elements in enemy images should recognize fully how realistic the devil image of Stalin was.« In dieser Formulierung beißt sich freilich die Charakterisierung Stalins als Teufel mit dem Anspruch auf Realismus.

75 So z.B. Sommer, »Feindbilder«, 303f; vgl. auch Reich, »Feindbilder«, 143.

76 Daniel Frei, »Feindbilder und Bedrohungswahrnehmungen – Die kognitiven Grundlagen von Sicherheit und Unsicherheit«, in: Wolfgang Heisenberg/Dieter S. Lutz (Hg.), *Sicherheitspolitik kontrovers: Auf dem Weg in die neunziger Jahre* (BPB Schriftenreihe, Bd. 247), Bonn 1987, 98-109, hier: 99-100. Vgl. auch Lippert/Wachtler, »Feindbild«, 81 (Hervorhebung im Original): »Wegen der Subjektivität der F[eindbilder] ist die Frage nach ihrem Realitätsgehalt *nur bedingt beantwortbar*.«

77 Auch Frei führt diese bei den von ihm ermittelten Wahrnehmungsmustern in den sowjetisch-amerikanischen Einschätzungen auf: Daniel Frei, »Wie Feindbilder entstehen: Drei Elemente der gegenseitigen Einschätzung«, in: Günther Wagenlehner (Hg.), *Feindbild: Geschichte – Dokumentation – Problematik*, Frankfurt a.M. 1989, 222-6, hier: 223. Zu den im Folgenden erläuterten Merkmalen vgl. Spillmann/Spillmann, »Feindbilder«, 20f; Sommer, »Feindbilder«, 304-7; Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, 23-8.

78 Siehe z.B. Flohr, *Feindbilder*, 29; Spillmann/Spillmann, 39; Frei, »Wie Feindbilder entstehen«, 222; Gert Sommer, »Zur Psychologie von Feindbildern«, in: Hartmut Voit (Hg.), *Geschichte ohne Feindbild? Perspektiven für das historische Lernen in Deutschland nach*

spitzt – dargestellt wird dies in der Komödie *Blast from the Past* (1999), in der eine amerikanische Familie 35 Jahre isoliert in ihrem selbstgebauten Atomschutzbunker zugebracht hat, in den sie sich während der Kubakrise geflüchtet hatte. Als der im Bunker geborene Protagonist des Films seinen Vater am Ende darüber aufklärt, dass es keinen Atomkrieg gegeben hat und die Sowjetunion ohne Kampf zusammengebrochen ist, interpretiert der diese nicht in sein Weltbild passenden Neuigkeiten auf ganz eigene Weise: Aus seiner stramm antikommunistischen Sicht kann es sich nur um ein besonders raffiniertes Täuschungsmanöver der »commies« handeln, und entsprechend beginnt er sofort damit, im Garten des neuen Hauses Abmessungen für einen neuen Bunker vorzunehmen. Sein Feindbild ist so gefestigt, dass es selbst das Verschwinden des Feindes zu kompensieren vermag.

Dass eine friedliche Konfliktlösung unvorstellbar erscheint, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass dem Feind nahezu ausschließlich negative Eigenschaften zugeschrieben werden.<sup>79</sup> Häufig überstrahlen dabei einzelne Merkmale, auf die sich die Wahrnehmung konzentriert, alle anderen beziehungsweise färben auf diese ab – der zum Beispiel auch aus Lehrer-Schüler-Beziehungen bekannte Halo-Effekt. Charakteristika, die in anderen Zusammenhängen positiv erscheinen würden, werden zudem negativ gedeutet und verstärken das Gefühl der Bedrohung, wenn dem Feind etwa Stärke oder Raffinesse attestiert werden. Das kann so weit gehen, dass der Feind nicht mehr nur als böse, sondern als das Böse schlechthin angesehen wird, was in sprachlichen Zuschreibungen wie »teuflich« zum Ausdruck kommt.

Daraus ergeben sich weitere Merkmale des Feindbilddenkens wie die einseitige Schuldzuweisung: Da der Feind das Böse repräsentiert, trägt er selbstverständlich die Verantwortung für den Konflikt, er wird stets als Aggressor identifiziert, auf dessen feindselige Aktionen man selbst oder die Freunde lediglich gezwungenermaßen reagieren. Handlungen beider Seiten werden so typischerweise nach einem Doppelstandard bewertet: Die Rüstung des Feindes dient immer aggressiven Zielen, während die eigene Rüstung rein defensiver Natur ist. Der Feind begeht abscheuliche Verbrechen, weil moralische Werte ihm nichts bedeuten, man selbst handelt moralisch einwandfrei und verursacht allenfalls unabsichtlich tragische Unglücke, die letztlich wieder auf das Konto des Feindes gehen, weil er die entsprechenden Handlungen unausweichlich gemacht hat.

Dem Feind wird mit grundsätzlichem Misstrauen begegnet, das Feindbild diktiert ein *worst-case*-Denken. Wenn der Feind Verhandlungsbereitschaft signalisiert oder anderweitig positiv agiert, wird dahinter – wie von dem Vater in *Blast from the Past* – stets eine Täuschungsabsicht vermutet, eine perfide Strategie, um einen Vorteil zu erlangen. Gerade dieser Umstand macht die Lösung von Konflikten und die Verständigung über Fragen zum Beispiel der Rüstungskontrolle außerordentlich schwierig, zumal gleichzeitig davon ausgegangen wird, dass der Feind sich seinerseits der Aufrichtigkeit »unseres« Friedenswillens jederzeit bewusst ist und »unsere« Vorschläge folglich nicht aus einem vergleichbaren Misstrauen heraus ablehnt, sondern weil er in

---

dem 9. November 1989 (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 61), Erlangen 1992, 13-31, hier: 16.

79 Vgl. Sommer, »Psychologie von Feindbildern«, 30f.

Wirklichkeit nicht an einer gütlichen Einigung interessiert ist.<sup>80</sup> Die negative Antizipation der Handlungen des Feindes entwickelt sich häufig zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung, indem der Andere gerade dadurch in die Rolle des Feindes gedrängt wird und diese dann auch annimmt. »Enmity and enemy images have a special power, perhaps unique in strength, to create the reality they insinuate«, wie der Soziologe Ulrich Beck festgestellt hat.<sup>81</sup>

Feinde und Feindbilder kommen laut Beck deshalb auch nur im Plural vor, da die Feindschaft des einen im Zweifelsfall die des anderen erzeuge. In der Tat ist eine einseitige Feindschaft über längere Zeit praktisch nicht vorstellbar. Bemerkenswert ist dabei, dass die Feindbilder beider Seiten häufig stark spiegelbildlich sind, das heißt jeder schreibt dem jeweils anderen ähnliche oder sogar identische Merkmale zu – was letztlich nicht weiter verwunderlich ist, wenn der Feind mit dem Bösen identifiziert wird.<sup>82</sup>

Typisch für Feindbilder ist auch ein Nullsummendendenken. Gemeinsamer Schaden oder Nutzen werden nicht mehr wahrgenommen, stattdessen gilt die Maxime, dass alles, was dem Feind nutzt, schlecht für ›uns‹ ist – und umgekehrt. Dies führt unter anderem zu der meist irrigen Annahme, dass Feinde des Feindes ›unsere‹ Freunde, die Freunde des Feindes dagegen ebenfalls Feinde seien. Im Kalten Krieg als einer Auseinandersetzung von globaler Dimension erschien durch das Nullsummendendenken die ständige Einmischung in regionale Krisen und Konflikte unausweichlich.

Zu Feindbildern gehört außerdem die De-Individualisierung: Die Anderen werden nicht mehr als einzelne Menschen gesehen, sondern nur noch als der Feind. Diesem Feind wird als Inkarnation des Bösen die Menschlichkeit abgesprochen, womit das letzte einigende Band zerschnitten ist. Dehumanisierung kann als »the ultimate omega point of all forms of enmification« verstanden werden.<sup>83</sup> Der Feind wird zur ›Ratte‹, zur ›Bestie‹ oder zum ›Parasiten‹. Damit verdient er keinerlei Mitgefühl mehr, das allein für die eigenen Opfer reserviert ist (Empathieverweigerung); stattdessen verdient er den Tod. Die üblicherweise geltenden Werte werden so im Hinblick auf den Feind auf den Kopf gestellt. Diese Prozesse sind umso einfacher, je

---

80 Dieses Muster hat Daniel Frei sehr deutlich herausgearbeitet in *Feindbilder und Abrüstung: Die gegenseitige Einschätzung der UdSSR und der USA. Eine Studie des Instituts der Vereinten Nationen für Abrüstungsforschung (UNIDIR)*, München 1985. Neben Feind- und Selbstbild spielt hierbei noch ein drittes Bild eine Rolle, nämlich »das Bild vom gegnerischen Gegnerbild«, das Frei »Metabild« nennt; ders., »Wie Feindbilder entstehen«, 222.

81 Ulrich Beck, »The Sociological Anatomy of Enemy Images: The Military and Democracy After the End of the Cold War«, in: Fiebig-von Hase/Lehmkuhl (Hg.), *Enemy Images*, 65-87, hier: 80.

82 Es sei an dieser Stelle, weil im Folgenden nicht ständig daran erinnert werden soll, ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Konzentration auf die amerikanischen Feindbilder in dieser Arbeit nicht bedeutet, dass es auf der Gegenseite nicht jeweils ein Feindbild USA geben würde. Dass die Feindbilder der UdSSR oder die von Dschihadisten hier nicht in den Blick genommen werden, liegt an der Zielsetzung der Arbeit, nicht daran, dass sie weniger relevant wären.

83 Rieber/Kelly, »Substance and Shadow«, 15.



größer der Unterschied zu den Anderen aufgrund von Ethnizität, Religion, sozioökonomischem Status oder Ideologie ist.<sup>84</sup>

Feindbilder erfüllen eine Reihe nützlicher Funktionen für den Einzelnen, aber auch im politisch-gesellschaftlichen Bereich. Diese können nicht nur die große Stabilität von Feindbildern erklären, sondern es ist völlig logisch, darin zugleich auch wesentliche Ursachen ihrer Entstehung zu sehen.<sup>85</sup> Zunächst einmal ist leicht nachzuvollziehen, dass Feindbilder politisch instrumentalisiert und daher auch bewusst verbreitet werden können, um bestimmte Maßnahmen zu rechtfertigen, die angesichts der scheinbar vom Feind ausgehenden Bedrohung für notwendig erklärt werden können, etwa Beschränkungen der Einwanderung, erweiterte Befugnisse für Sicherheitsbehörden, Aufrüstung und natürlich militärische Unternehmungen bis hin zum Krieg. Die Gewalt des Krieges bedarf zwingend der Legitimation durch ein Feindbild, das, wie oben dargelegt, an die Stelle des Tötungsverbotes, das alle Gesellschaften kennen, ein Gebot des Tötens setzt. Auch für die Mobilisierung der eigenen Bevölkerung, ohne die sich in modernen Gesellschaften kein Krieg führen lässt, sind Feindbilder zentral.

Darüber hinaus haben Feindbilder in mehrfacher Hinsicht eine stabilisierende Wirkung. Zum einen können nicht nur einzelne Regierungsmaßnahmen, sondern ganze politische Systeme und sogar Herrschaft an sich durch den Verweis auf eine Bedrohung begründet werden. Schließlich stellt von jeher der Schutz der eigenen Bevölkerung eine, wenn nicht die zentrale Aufgabe jeglicher organisierter Herrschaft dar. Zudem kann ein äußerer Feind Differenzen innerhalb einer Gesellschaft vergessen machen oder zumindest in den Hintergrund drängen und so deren Zusammenhalt stärken. Tatsächlich geht die Forschung davon aus, dass die Entstehung stark fragmentierter Gesellschaften im Zuge der Modernisierungsprozesse der letzten Jahrhunderte dazu geführt hat, dass Feindbilder erheblich an Bedeutung gewonnen haben, um brüchig gewordene oder gänzlich aufgelöste traditionelle Bindungen zu ersetzen.<sup>86</sup> Aber schon der römische Geschichtsschreiber Livius ließ den karthagischen Feldherrn Hannibal feststellen: »Nulla magna civitas diu quiescere potest; si foris hostem non habet, domi invenit[.]«<sup>87</sup>

Es ist naheliegend, dass auch die individuellen Funktionen von Feindbildern diese in modernen Gesellschaften attraktiver werden lassen, schließlich besteht die

---

84 Vgl. Daniel Bar-Tal, »Delegitimization: The Extreme Case of Stereotyping and Prejudice«, in: ders. u.a. (Hg.), *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*, New York u.a. 1989, 169-82, hier: 175.

85 Vgl. Flohr, *Feindbilder*, 16 u. 30. Zu den folgenden Ausführungen vgl. wiederum ausführlicher ebenda, 114-36; Sommer, »Feindbilder«, 310-3; Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, 45-52.

86 Dazu Lippert/Wachtler, »Feindbild«, 79; Michael Hochgeschwender, »Enemy Images in the American Civil War – A Case Study on Their Function in a Modern Society«, in: Hans-Henning Kortüm (Hg.), *Transcultural Wars: From the Middle Ages to the 21<sup>st</sup> Century*, Berlin 2006, 195-210, hier: 198f. Wendt, »Feindbild«, 74f, verweist wiederum auf die genetische Grunddisposition des »Herdentier[s] Mensch«, die das »Zusammenstehen« gegen eine äußere Bedrohung »vorprogrammiert«.

87 Titus Livius, *Römische Geschichte*, lateinisch u. deutsch hg. von Hans Jürgen Hillen, Darmstadt o.J., XXX, 44, 8.

grundlegendste dieser Funktionen darin, die Komplexität der Welt zu reduzieren und klare Orientierung zu bieten. Indem Feindbilder nur die Unterscheidung zwischen gut und böse zulassen, geben sie einfachste Antworten selbst auf schwierigste Fragen. Wenn es nur Schwarz und Weiß gibt, muss man sich um Grautöne nicht mehr scheeren. Dies stellt eine erhebliche psychische Entlastung dar – gerade in einer Welt, in der sowohl der Alltag als auch ökonomische und politische Strukturen immer unübersichtlicher werden.

Entlastet wird der Einzelne durch Feindbilder des Weiteren dadurch, dass diese es erlauben, ansonsten verbotene oder geächtete Emotionen auszuleben, also zur Aggressionsabfuhr dienen. Darüber hinaus fungiert der Feind als Sündenbock. Als solchem kann ihm nicht nur die Verantwortung für alle möglichen Probleme und auch für eigenes Versagen und Fehlverhalten aufgebürdet werden, sondern er bietet auch eine Projektionsfläche für negative Anteile der eigenen Persönlichkeit, die externalisiert und in Gestalt des Feindes bekämpft und vernichtet werden können. Dass etwas auf den Anderen projiziert wird, bedeutet wohlgemerkt nicht zwangsläufig, dass ihm diese Eigenschaft nur angedichtet wird. Das kann, aber muss nicht so sein. Vielmehr geht es darum, dass die Betonung dieser Eigenschaft des Feindes es ermöglicht, sie hinsichtlich der eigenen Persönlichkeit zu verleugnen oder zumindest – im Vergleich mit ihrer Ausprägung beim Feind – für unbedeutend zu erklären.<sup>88</sup>

Feindbilder haben somit ganz wesentlich eine identitätsstiftende Funktion, sie dienen dem Individuum wie der Gruppe dazu, ein positives Selbstbild zu kreieren und zu stabilisieren. Die Abwertung des Anderen, die im Feindbild ihre extremste Form annimmt, bedingt die Aufwertung der eigenen Person oder Gruppe, deren Qualitäten erst im Vergleich mit ihrem dunklen Gegenbild in vollem Glanz erstrahlen können, während zugleich ihre Fehler überschattet werden. »[H]uman beings need to know themselves as heroes«, wie James A. Aho bemerkt hat,<sup>89</sup> und einen Helden kann es nicht ohne einen Bösewicht geben, so wie die Zivilisation nur im Kontrast

---

88 Die psychologische Feindbildforschung hat die Bedeutung der Projektion immer wieder betont, so schon Arthur Gladstone, »The Conception of the Enemy«, in: *Journal of Conflict Resolution* 3:2 (1959), 132-7. Siehe außerdem Howard F. Stein, »Psychological Complementarity in Soviet-American Relations«, in: *Political Psychology* 6:2 (1985), 249-61, hier: 250; Hans Dieckmann, »Gedanken über den Begriff des ›Feindbildes‹«, in: *Analytische Psychologie* 17:1 (1986), 25-37, hier: 25; Rieber/Kelly, »Substance and Shadow«, 15f; Stavros Mentzos, »Machtpolitische und psychosoziale ›Funktionen‹ der Feindbilder«, in: Willi Brüggem/ Michael Jäger (Hg.), *Brauchen wir Feinde? Feindbildproduktion nach dem 11. September 2001 in sozialpsychologischer und diskursanalytischer Sicht*, Berlin <sup>2</sup>2004, 63-82. Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, 31, merkt zu Recht an, dass die für die Feindbildforschung sehr wichtigen psychoanalytischen Konzepte nicht unkritisch angewendet werden dürfen, da sie alles andere als unumstritten sind: »Erst die [...] soziokulturelle Historisierung des konkreten Feindbilds erlaubt die Einbettung der Projektion in den Untersuchungsaufbau. Dann nämlich kann eine Betonung der unterbewussten Ebene von Feindbildern sogar davor schützen, Feindbildträger undifferenziert als rationale Akteure zu betrachten.« Dass die Projektion unter dieser Voraussetzung geeignet ist, Feindbilder in ihrer Bedeutung zu erklären, wird meine Arbeit im Folgenden an verschiedenen Beispielen zeigen.

89 James A. Aho, *This Thing of Darkness: A Sociology of the Enemy*, Seattle/London 1994, 23.

zum Barbaren Gestalt annehmen kann. Feind- und Selbstbild sind also untrennbar miteinander verbunden, weshalb die Analyse des einen ein Schlüssel zum Verständnis des anderen ist.<sup>90</sup>

Von dem starken Bedürfnis, sich positiv gegen andere abzugrenzen, zeugt nicht zuletzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Stereotypen und Feindbildern selbst, die in vielen Fällen, wie Michael Pickering richtig bemerkt hat, auf ein neues ›Wir-gegen-sie‹ hinausläuft, wobei ›sie‹ in diesem Fall die Vorurteilsbehafteten sind.<sup>91</sup> Mit Blick auf die Islamforschung hat Tim Karis diesbezüglich festgestellt, dass Studien, die Islamfeindschaft untersuchen, häufig das positiv werten, was als westlich angesehen wird, und somit selber die Trennung vornehmen, die sie anderen vorwerfen.<sup>92</sup> Bemerkenswert ist auch, dass Daniel Frei, der ja selbst anderen Feindbildforschern ihre Neigung vorgehalten hat, die eigene Wahrnehmung für objektiv richtig zu erachten, nur der UdSSR eine zweigeteilte Weltsicht attestiert hat, die sich aus ihrer Ideologie ergebe, während er die Bedeutung des Feindbildes für die USA gleichzeitig sträflich unterschätzt hat.<sup>93</sup> Hier scheint eine Voreingenommenheit durch, die sich noch deutlicher bei Richard Burt<sup>94</sup> findet oder bei Carl-Christoph Schweitzer, der im Rückblick konstatierte, man habe es »auf westlicher Seite zwischen 1945 und 1985 mit dem klassischen Fall einer generell zutreffenden Feindanalyse zu tun gehabt, was zu spezifischen Bildern vom Gegner Anlaß geben mußte.«<sup>95</sup> Günther Wagenlehners Behauptung, kein einziger westlicher Politiker habe jemals zu Hass oder Feindschaft aufgerufen und ein Feindbild sei auf westlicher Seite auch im Kalten Krieg die Ausnahme geblieben,<sup>96</sup> macht vollends deutlich, dass – wie alles andere Negative – auch Feindbilder mit Vorliebe den Anderen zugeschrieben, für die eigene Seite aber verneint werden.<sup>97</sup>

So findet sich in Veröffentlichungen bundesdeutscher Ministerien zum Thema Feindbilder immer wieder die Ansicht, diese seien der demokratisch-pluralistischen

90 Zur Bedeutung von Feindbildern für die Identitätskonstruktion siehe auch Vamik D. Volkan, »The Need to Have Enemies and Allies: A Developmental Approach«, in: *Political Psychology* 6:2 (1985), 219-47; Schrage, »Von Ketzern und Terroristen«, 221f.

91 Pickering, *Stereotyping*, 26f.

92 Tim Karis, »Postmodernes Feindbild und aufgeklärte Islamophobie? Grenzen der Analyse-kategorie ›Feindbild‹ in der Islamforschung«, in: Fürst (Hg.), *Von Ketzern und Terroristen*, 173-90.

93 Frei, »Feindbilder und Bedrohungswahrnehmungen«. Bezeichnend ist insbesondere Freis Erklärung der Rhetorik Ronald Reagans, die letztlich die UdSSR für diese verantwortlich macht (ebenda, 105).

94 Richard Burt, »Wechselseitige Perzeptionen: Sowjetunion und USA«, in: Heisenberg/Lutz (Hg.), *Sicherheitspolitik kontrovers*, 110-6.

95 Carl-Christoph Schweitzer, »Feindbilder und Feind-Analysen im Ost-West-Konflikt«, in: Karl Dietrich Bracher u.a. (Hg.), *Deutschland zwischen Krieg und Frieden: Beiträge zur Politik und Kultur im 20. Jahrhundert*, Düsseldorf 1991, 353-67, hier: 360.

96 Günther Wagenlehner, »Feindbild«, in: ders. (Hg.), *Feindbild*, 6-16, hier: 13.

97 Als entsprechendes Beispiel für die Perspektive des Ostens siehe Wolfgang Frindte, »Die Funktion von Feindbildern aus sozialpsychologischer Sicht«, in: *Pro Pace Mundi 5: Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität Jena* 5, Jena 1989, 80-7.

Gesellschaft »wesensfremd«,<sup>98</sup> was unter anderem damit begründet wird, dass »sich die demokratische Ordnung [im Gegensatz zum Extremismus] nicht in erster Linie durch die Abgrenzung von anderen Positionen« definiere.<sup>99</sup> Diese Argumentation belegt aber selbst unfreiwillig, dass auch die demokratische Identität gerade in der Abgrenzung – eben von denen, die sich abgrenzen – besonders deutlich wird. Zwar mögen demokratische Ideale im Widerspruch zum Feindbilddenken stehen, dass »Feindbilder als solche verpönt« sind,<sup>100</sup> bedeutet aber keineswegs, dass sie in und für Demokratien bedeutungslos wären. Tatsächlich gehören ja gerade die demokratischen Nationalstaaten zu jenen modernen Gesellschaften, in denen, wie bereits festgestellt wurde, einigende und sinnstiftende Feindbilder besonders verlockend sein können.<sup>101</sup> Bei der Überzeugung, dass Feindbilder unter Demokraten grundsätzlich keinen Platz haben, handelt es sich schlicht um Wunschdenken, wie diese Arbeit am Beispiel der ältesten Demokratie der Welt zeigen wird.

Dass Feindbildern in der amerikanischen Politik und Kultur eine große Bedeutung zukommt, ist dabei keine neue Erkenntnis. So hat Richard Slotkin in seinen umfassenden Studien zur *frontier*-Mythologie festgestellt, »[that] [e]ven at the source of the American myth there lies the fatal opposition, the hostility between two worlds, two races, two realms of thought and feeling.«<sup>102</sup> Michael Hochgeschwender hat ebenfalls betont, dass »sich eine Fülle amerikanischer Mythen [...] durch einen ausgeprägten Hang zur Gewalttätigkeit« auszeichnet,<sup>103</sup> und die von Slotkin herausgearbeitete Dichotomie von Weißen/Zivilisation und Indianern/Wildnis um »den

98 Rolf Breitenstein, »Feindbilder« als Problem der internationalen Beziehungen«, in: *Abbau von Feindbildern*, hg. vom Auswärtigen Amt, Bonn <sup>2</sup>1991, 11-23, hier: 20.

99 Eckhard Jesse, »Funktionen und Strukturen von Feindbildern im politischen Extremismus«, in: *Feindbilder und Radikalisierungsprozesse: Elemente und Instrumente im politischen Extremismus*, hg. vom Bundesministerium des Innern, Berlin 2005, 5-22, hier: 12.

100 Michael Kohlstruck, »Bedeutung von Feindbildern«, in: »*Knüppel aus dem Sack*«: *Zur Bedeutung und Wirkungsweise von Feindbildern* (Materialien zum Rechtsextremismus, Bd. 6), hg. vom Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung in Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2003, 18-20, hier: 18.

101 Dazu auch Beck, »Sociological Anatomy«, 67.

102 Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown 1973, 17; siehe außerdem seine daran anknüpfenden Arbeiten *Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization*, New York 1985, und *Gunfighter Nation*.

Unter einem Mythos ist hier eine nicht historisch überprüfbare oder wunderbare, als Deutungsmuster funktionierende, sinnstiftende Erzählung zu verstehen. Siehe dazu Christoph Jamme/Stefan Matuschek, *Handbuch der Mythologie*, unter Mitarbeit von Thomas Bargatzky u.a., Darmstadt 2014, 12-9; zu Mythos und Politik ebenda, 36-41. Speziell zur amerikanischen Mythologie außerdem Frank Unger, »Einleitung des Herausgebers«, in: ders. (Hg.), *Amerikanische Mythen: Zur inneren Verfassung der Vereinigten Staaten*, Frankfurt a.M./New York 1988, 8-15.

103 Michael Hochgeschwender, »God's Own Nation«: Der gerechte Krieg im Selbstbild der USA«, in: Nikolaus Buschmann/Dieter Langewiesche (Hg.), *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA*, Frankfurt a.M./New York 2003, 286-319, hier: 288.

theologischen wie den säkularen Dualismus« ergänzt, die »der amerikanischen Nationalmythologie eine [...] eschatologisch, an zukünftiger Vollkommenheit ausgerichtete Note« verliehen.<sup>104</sup> Auf die amerikanische Neigung (oder Besessenheit), sich die Welt und ihren Platz darin durch das Konzept eines Kampfes zwischen dem absolut Guten und dem absolut Bösen zu erklären, hat auch Robert C. Fuller hingewiesen und die Konsequenz daraus folgendermaßen beschrieben: »[A] nation that understands itself in the mythic terms of salvation history is likely to find itself forever confronting demonic enemies.«<sup>105</sup> Scharf gezeichnete Feindbilder sind also geradezu eine durch die amerikanische Mythologie und das Sendungsbewusstsein diktierte Notwendigkeit.<sup>106</sup> Zugleich ist verschiedentlich dargelegt worden, dass die USA als multiethnischer Bundesstaat von jeher in besonderem Maße auf Mythen und auf Feindbilder angewiesen sind, um die Bevölkerung zu einigen und an die Nation zu binden.<sup>107</sup>

Dessen ungeachtet hat die Geschichtswissenschaft sich bislang kaum um eine genaue Untersuchung amerikanischer Feindbilder bemüht, so wie sie Feindbildern generell wenig Beachtung geschenkt hat.<sup>108</sup> Deren Erforschung ist überwiegend von Psychologen, Soziologen und Politikwissenschaftlern betrieben worden. Das ist in zweierlei Hinsicht problematisch: Zum einen gebricht es der Feindbildforschung dadurch an einer dringend notwendigen historischen Perspektive, auch mit Blick auf den Kalten Krieg, der nicht nur lange Zeit im Zentrum des Interesses der Forschung stand, sondern diese überhaupt erst hervorgebracht hat. Diese Fokussierung bedingte eine allzu gegenwartsbezogene Betrachtungsweise, die oftmals mit einem pädagogischen Anspruch einherging. Mit dem Ende der Blockkonfrontation erlahmte folgerichtig auch das Interesse der traditionellen Feindbildforschung. So sehr sich diese um das Verständnis der oben dargelegten soziobiologischen und psychologischen Aspekte von Feindbildern verdient gemacht, krankt sie daran, dass sie das Phänomen generalisierend und weitgehend abgelöst von soziohistorischen Kontexten betrachtet

104 Ebenda, 293.

105 Robert C. Fuller, *Naming the Antichrist: The History of an American Obsession*, New York/Oxford 1995, 157.

106 Siehe dazu auch Detlef Junker, *Power and Mission: Was Amerika antreibt*, Freiburg i.Br. 2003. John Gray, *Heresies: Against Progress and Other Illusions*, London 2004, 124-31, hat argumentiert, dass die Weltsicht der USA nicht manichäisch sei, weil sie von der Besiegbarkeit des Bösen ausgehe, und die These aufgestellt, es sei gerade »disbelief in evil«, der »today peculiarly American« sei (ebenda, 126). Dabei ignoriert er aber die schon in dem Zitat von Fuller angesprochene Tatsache, dass das Böse für die USA in immer neuen Verkörperungen auftritt und bekämpft werden muss.

107 Vgl. Hochgeschwender, »God's Own Nation««, 289; Aho, *Thing of Darkness*, 85-7. Siehe auch mit einer etwas anderen Stoßrichtung Marco Walter, *Nützliche Feindschaft? Existenzbedingungen demokratischer Imperien – Rom und USA*, Paderborn 2015. Nach Flohr, *Feindbilder*, 104-6, sind weitere Faktoren, die die USA anfälliger für Feindbilder machen, die geographische Abgeschiedenheit (mit nur zwei Nachbarländern), die eine geringere Sensibilität gegenüber anderen Nationen und deren Bedrohungsempfinden bedingt, sowie Größe und Macht, da mächtige Staaten Bedrohungen stärker wahrnehmen als schwache, die eher zum Verdrängen neigen.

108 Vgl. Hochgeschwender, »Enemy Images«, 195-7; Koch, »Slavocrat« und »Yankee«, 14.

hat, ohne die ein wirkliches Verständnis spezifischer Feindbilder gar nicht möglich ist.<sup>109</sup>

Gleichzeitig hat die Geschichtswissenschaft es zumeist versäumt, Feindbilder als einen wesentlichen Faktor historischer Entwicklung in ihre Betrachtungen einzubeziehen. Ein Grund dürfte hier wie bei der stiefmütterlichen Behandlung von Filmen die Skepsis gegenüber der Macht des Emotionalen, Imaginären und Irrationalen sein.<sup>110</sup> Solche Vorbehalte gilt es endgültig über Bord zu werfen und stattdessen anzuerkennen, was Hans Nicklas und Anne Ostermann vor 30 Jahren festgehalten haben: »Das politische Geschehen kann nicht interpretiert werden mit rationalen Kategorien allein, weil Politik entgegen der Behauptung der Akteure nicht aufgrund von Fakten und Situationen, also von Realität gemacht wird, sondern aufgrund von Wahrnehmungen und Interpretationen von Realität.«<sup>111</sup> Feindbilder zu ignorieren muss daher unser Verständnis von historischen (und natürlich auch gegenwärtigen) Konflikten erheblich beeinträchtigen. Zwar herrscht mittlerweile in der Forschung Konsens darüber, dass es falsch wäre, in Feindbildern die Ursache von Konflikten zu sehen, die sich dementsprechend allein über ihren Abbau lösen ließen. Dies ist höchst selten der Fall.<sup>112</sup> Vielmehr müssen die realen Gegensätze und widerstreitenden Interessen beachtet werden. Feindbilder wirken aber als Katalysatoren, die Konflikte verschärfen und perpetuieren. Insofern kann die Erforschung von Feindbildern in der Regel nicht erklären, warum es zu Konflikten gekommen ist, sie ist aber wichtig, um zu verstehen, warum diese Konflikte einen bestimmten Verlauf genommen haben und wie sie wahrgenommen wurden.<sup>113</sup> Darüber hinaus ermöglicht sie uns tiefe Einblicke in das Selbstverständnis von Gesellschaften und Gruppen, in deren Ängste und Hoffnungen. Wenn Nationen »imagined communities« sind,<sup>114</sup> dann kann ihre Geschichte nicht ohne eine Analyse des Imaginären und damit nicht zuletzt ihrer Feindbilder geschrieben werden.

Meine Arbeit soll hierzu einen Beitrag leisten. Indem sie die Bedeutung und Entwicklung amerikanischer Feindbilder im Zeitraum zwischen 1980 und 2005 an-

---

109 Vgl. in diesem Sinne schon Lippert/Wachtler, »Feindbild«, 79; außerdem die entsprechende Kritik hinsichtlich der Erforschung von Stereotypen bei Pickering, *Stereotyping*, 8.

110 Siehe dazu auch Birgit Aschmann, »Vom Nutzen und Nachteil der Emotionen in der Geschichte: Eine Einführung«, in: dies. (Hg.), *Gefühl und Kalkül: Der Einfluss von Emotionen auf die Politik des 19. und 20. Jahrhunderts* (Historische Mitteilungen im Auftrage der Ranke-Gesellschaft, Bd. 62), München 2005, 9-32.

111 Hans Nicklas/Anne Ostermann, »Die Rolle von Images in der Politik: Die Ideologie und ihre Bedeutung für die Imagebildung am Beispiel des Ost-West-Konflikts«, in: Dieter Schmidt-Sinns (Red.), *Völker und Nationen im Spiegel der Medien* (BPB Schriftenreihe, Bd. 269), Bonn 1989, 22-35, hier: 32.

112 Vgl. z.B. Sommer, »Feindbilder«, 314; Schrage, »Von Ketzern und Terroristen«, 226.

113 Siehe beispielhaft Koch, »*Slavocrat*« und »*Yankee*«, der die eskalierende Wirkung der Feindbilder von Nord- und Südstaaten vor und während des Bürgerkriegs hervorhebt (z.B. ebenda, 263).

114 So die bekannte Formulierung von Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, überarb. Auflage, London/New York 1994.

hand von Spielfilmen untersucht, ist sie an der Schnittstelle zweier bislang von der historischen Forschung vernachlässigter Bereiche positioniert. Eine vergleichbare Studie liegt dementsprechend noch nicht vor. Der von Robert Brent Toplin herausgegebene Sammelband *Hollywood as Mirror: Changing Views of »Outsiders« and »Enemies« in American Movies* aus dem Jahr 1993 ist die einzige Annäherung an dieses Feld aus dezidiert historischer Perspektive – aber auch nicht mehr als eine Annäherung.<sup>115</sup> Die hier zusammengestellten Aufsätze werden weder durch eine Gesamtbetrachtung verknüpft, was angesichts der sehr unterschiedlichen Themensetzungen auch schwierig wäre, noch arbeiten sie mit dem Feindbildbegriff. Soweit sich die Beiträge mit außenpolitischen Konflikten befassen, werden – angesichts des Erscheinungsdatums nicht überraschend – durchweg frühere Zeitabschnitte betrachtet. Wie der Titel verdeutlicht, geht es aber nicht nur um Feinde im engeren Sinne, sondern in vielen Fällen um die Darstellung von Randgruppen und Minderheiten.

Im Gegensatz dazu konzentriere ich mich auf außenpolitische Feindbilder, wobei einschränkend anzumerken ist, dass eine klare Trennung zwischen äußeren und inneren Feinden nicht immer möglich oder sinnvoll ist, da in der Wahrnehmung oftmals beide miteinander verknüpft sind.<sup>116</sup> Offensichtlich ist dies vor allem bei den transnationalen Bedrohungen wie etwa im *war on drugs*, in dem Drogenkonsumenten und insbesondere die Minderheiten der Schwarzen und Latinos häufig als Verbündete ausländischer Drogenkartelle erscheinen. Generell lassen sich in einer Einwanderungsgesellschaft wie der amerikanischen leicht Verbindungen zwischen Angreifern von außen und Gruppen innerhalb des Landes herstellen. Solche Zusammenhänge können natürlich nicht übergangen werden, aber sie stehen nicht im Fokus meiner Arbeit.

Diese geht von der erneuten Zuspitzung des Kalten Krieges in der ersten Hälfte der 1980er Jahre aus, um den Wandlungsprozess zu untersuchen, der durch das Ende des Ost-West-Konfliktes und die damit verbundene Auflösung des über Jahrzehnte hinweg bestimmenden Feindbildes ausgelöst wurde.<sup>117</sup> In der Feindbildforschung ist häufig die große Bedeutung dieses Feindbildes für die USA (und den Westen allgemein) konstatiert worden, Robert Rieber und Robert Kelly haben pointiert von Ab-

---

115 Robert Brent Toplin (Hg.), *Hollywood as Mirror: Changing Views of »Outsiders« and »Enemies« in American Movies* (Contributions to the Study of Popular Culture 38), Westport/London 1993.

116 Beck, »Sociological Anatomy«, 77, weist darauf hin, dass Feindbilder auch dazu führen, dass die Unentschlossenen und Kritiker im Innern zu Feinden erklärt werden.

117 Der Begriff Ost-West-Konflikt bezeichnet den seit 1917 bestehenden ideologisch bedingten Gegensatz, innerhalb dessen dem Kalten Krieg seit 1947 als einem »permanent[e]n und aktiv betriebene[n] »Nicht-Frieden« eine besondere Qualität zugesprochen werden muss. Insofern sind die Begriffe nicht einfach synonym zu verwenden. Da sich auch innerhalb des Kalten Krieges Phasen mit sehr unterschiedlicher Intensität der Konfrontation unterscheiden lassen, wird der Begriff Kalter Krieg gelegentlich auch für die Zeitabschnitte der schärfsten Auseinandersetzung reserviert. Die in dieser Arbeit betrachtete Eskalation zu Beginn der 1980er Jahre wäre dann der »Zweite Kalte Krieg« (nach dem »Ersten Kalten Krieg« von 1947-1962). Diese Terminologie hat sich jedoch nicht durchgesetzt. Siehe hierzu ausführlich Stöver, *Der Kalte Krieg*, 11-27 (Zitat ebenda, 20).

hängigkeit gesprochen.<sup>118</sup> Aber weder ist diese Bedeutung über die unmittelbar offensichtliche Begründbarkeit politischer Maßnahmen hinaus präzise analysiert worden noch wurde geklärt, wie und warum sich das Bild der Sowjetunion in deren letzten Jahren veränderte und was danach kam. Welche Auswirkungen hatte das Verschwinden des bekannten Feindes? Welche Feindbilder bestimmten danach die Bedrohungswahrnehmung? Erleichterten andere Feindbilder bereits den Abbau des einen? Trat unmittelbar ein neuer »Enemy Number One«<sup>119</sup> an die Stelle des sowjetischen Imperiums? Markierten die Anschläge vom 11. September 2001 mit Blick auf die Bedrohungswahrnehmung einen Wendepunkt oder hatten sich entsprechende Feindbilder bereits davor durchgesetzt? Und schließlich: Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich hinsichtlich der verschiedenen Feindbilder feststellen?

Ich habe bewusst darauf verzichtet, mich für die Zeit nach dem Kalten Krieg auf einen bestimmten Konflikt oder ein bestimmtes Feindbild zu beschränken und dieses dem Feindbild UdSSR gegenüberzustellen, weil dies lediglich einen Vergleich, aber keine detaillierte Untersuchung des Feindbildwandels insgesamt ermöglicht hätte. Die Auswahl eines bestimmten Feindbildes, etwa des islamistischen Terrorismus, hätte zudem die Gefahr einer Verzerrung, etwa durch die Konstruktion einer scheinbar unausweichlichen Entwicklung, geborgen.<sup>120</sup> Beschränkt wird meine aufgrund dieses breiten Ansatzes sehr umfangreiche Studie durch die Festlegung des Untersuchungszeitraumes. Die beiden Eckdaten 1980 und 2005 bieten sich dabei nicht nur aus pragmatischen Gründen an: Auf der einen Seite markiert die Wahl Ronald Reagans zum US-Präsidenten einen Einschnitt, der eng mit der erneuten Verschärfung des Kalten Krieges verknüpft ist.<sup>121</sup> Auf der anderen Seite können so die Auswirkungen von 9/11 miteinbezogen werden, wobei sich ab 2005 auch ein neuer Trend in

---

118 Rieber/Kelly, »Substance and Shadow«, 29. Vgl. z.B. auch Beck, »Sociological Anatomy«, 79.

119 Vilho Harle, *The Enemy with a Thousand Faces: The Tradition of the Other in Western Political Thought and History*, Westport/London 2000, 86.

120 Als Beispiel dafür, wie problematisch im Vorfeld getroffene Festlegungen sind, sei hier auf die Studie von Shoon Kathleen Murray/Jason Meyers, »Do People Need Foreign Enemies? American Leaders' Beliefs after the Soviet Demise«, in: *Journal of Conflict Resolution* 43:5 (1999), 547-69, verwiesen. Ausgehend von der Annahme, China sei der wahrscheinlichste Kandidat für einen neuen Feind, wurde einzig die Einstellung zu diesem Land untersucht und dann aus den Ergebnissen geschlossen, es gebe keinen Beweis dafür, »that people have actually transferred old fears about the Soviet Union onto a replacement enemy« (ebenda, 547).

121 Bezeichnenderweise wird häufig nicht nur mit Blick auf die Politik, sondern auch auf das Kino von der Reagan-Ära gesprochen, so bei Steve Vineberg, *No Surprises, Please: Movies in the Reagan Decade*, New York 1993; Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York 1986, 162; Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, überarb. u. aktual., New York 1994, 339; Alan Nadel, *Flatlining on the Field of Dreams: Cultural Narratives in the Films of President Reagan's America*, New Brunswick 1997.



der filmischen Auseinandersetzung mit der zunehmend kritisierten Politik der Administration von George W. Bush abzeichnete.<sup>122</sup>

Auch wenn noch keine vergleichbare Arbeit vorliegt, gibt es natürlich zahlreiche Untersuchungen, die sich einzelnen dafür relevanten Aspekten widmen. Große Aufmerksamkeit hat in den letzten Jahren insbesondere die Darstellung von Terrorismus im Spielfilm erhalten, die in mehreren einschlägigen Studien untersucht worden ist.<sup>123</sup> Diese stammen allerdings ausnahmslos von Medienwissenschaftlern, und die Einbettung in den historischen Kontext ist durchweg unbefriedigend, so scharfsinnig einzelne Beobachtungen zu den Filmen auch sein mögen. Keine dieser Arbeiten betrachtet Terrorismus im Zusammenhang des Feindbildwandels oder operiert auch nur mit dem Begriff des Feindbildes, was generell für die filmwissenschaftliche Forschung gilt, die sich zwar immer wieder mit Stereotypen bei der Darstellung bestimmter Gruppen oder Nationen befasst, aber Feindbilder nicht als spezifisches, darüber hinaus gehendes Phänomen in den Blick nimmt.<sup>124</sup>

Wenn bereits festgestellt wurde, dass Spielfilme eine exzellente Quelle zur Erforschung des Imaginären einer Gesellschaft sind, das sie tatsächlich sichtbar machen, dann gilt dies noch einmal in besonderem Maße für Feindbilder. Grundsätzlich ist die »Konstruktion des Fremden [...] ein Grundmuster filmischen Erzählens«, um Span-

---

122 Genauerer dazu im Schlusskapitel »Zusammenfassung und Ausblick«. Wo es geboten ist, wird natürlich auch davor der Blick über die Jahre 1980 bis 2005 hinaus geweitet. Schon wegen des langen Produktionszeitraums von Filmen wäre es unsinnig, die angrenzenden Jahre zu ignorieren.

123 Stephen Prince, *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*, New York 2009; Robert Cettl, *Terrorism in American Cinema: An Analytical Filmography, 1960-2008*, Jefferson/London 2009; Helena Vanhala, *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980-2001. An Analytical Study*, Jefferson/London 2011; Bernd Zywiwetz, *Terrorismus im Spielfilm: Eine filmwissenschaftliche Untersuchung über Konflikte, Genres und Figuren*, Wiesbaden 2016. Zywiwetz untersucht nicht nur amerikanische Produktionen, sondern die Darstellung in den Filmen verschiedener Nationen.

124 Erwähnt werden sollen an dieser Stelle zwei veröffentlichte Magisterarbeiten aus dem Bereich der Politik- und der Sozialwissenschaft: Harald Scherz, *Feindbilder im Hollywoodfilm nach dem Ende des Kalten Krieges* (Wien 2003), <http://www.mnemopol.net>, Text mit der Signatur #459 (08.02.2006), u. Carsten Wagner, *Sie kommen! Und Ihr seid die Nächsten! Politische Feindbilder in Hollywoods Horror- und Science-Fiction-Filmen*, Marburg 2009. Der Titel von Scherz' Arbeit klingt mit Blick auf mein Thema vielversprechend, ist aber irreführend, da es in der Arbeit, die sich auf einem ausgesprochen niedrigen Niveau bewegt, tatsächlich um Kriegsfilme geht, während der Begriff des Feindbildes nicht reflektiert wird und für die Analyse bedeutungslos bleibt. Wagner, der Filme des frühen Kalten Krieges mit Produktionen aus den Jahren nach dem 11. September 2001 vergleicht, setzt sich dagegen tatsächlich mit dem Konzept des Feindbildes auseinander und wendet dieses an. Seine Arbeit bleibt aber, was bei einer Magisterarbeit kaum zu vermeiden ist, knapp und oberflächlich, schon weil sie nur sieben Filme genauer untersucht. Es mangelt zudem einmal mehr an einer überzeugenden historischen Einordnung; so bleibt völlig außen vor, dass Terrorismus schon vor 9/11 ein Thema war.

nung und Konflikt zu erzeugen.<sup>125</sup> Gerade in Genres wie Thriller, Kriegs-, Action- oder Horrorfilm wird dabei nicht nur das Andere, sondern das Böse entworfen. Einerseits wird offenbar die narrative Imagination gebraucht, um in einer Kultur Gut und Böse zu definieren,<sup>126</sup> andererseits bedarf das Kino starker Gegenspieler für seine Helden. »You need worthy villains«, wie der Produzent Robert Chartoff einmal erklärte.<sup>127</sup>

»Das Kino lebt von Feindbildern«, stellte dementsprechend Fritz Göttler, Filmkritiker der *Süddeutschen Zeitung*, in seinem Beitrag zur Debatte um *Kurtlar vadisi: Irak* im Februar 2006 fest, in dem er völlig richtig diagnostizierte: »Was verstört an dem Film aus der Türkei, ist, dass er einfach den Genre-Spieß umgedreht hat. Und dass wir, die wir amerikanische Action immer ganz easy in der Perspektive der weißen angelsächsischen protestantischen Siegertypen erleben durften, nun plötzlich auf der anderen, auf der Verliererseite, bei den Un- und Untermenschen hocken.«<sup>128</sup> Damit legte Göttler den Finger in die Wunde jener, die eine Absetzung des als unerträglich empfundenen »Hassfilms« forderten, womit sie einmal mehr bestätigten, dass Feindbilder auch im Diskurs über Filme in aller Regel die Feindbilder der Anderen sind.<sup>129</sup> Der türkische Außenminister Abdullah Gül hatte sich seinerseits unbesorgt über eine mögliche Belastung des Verhältnisses zum amerikanischen Verbündeten gezeigt, weil solche Filme in den USA doch am laufenden Band gemacht würden<sup>130</sup> – was das amerikanische Branchenmagazin *Variety* in seiner Rezension nicht anders sah. Diese verortete *Kurtlar vadisi: Irak* auch durch das Aufgreifen einer realen Begebenheit »[i]n the noble tradition of mainstream genre cinema«.<sup>131</sup> In der Tat illustriert der türkische Actionfilm auch, dass das Kino sich seine Bösewichte nicht willkürlich auswählt. In der Fortsetzung *Kurtlar vadisi: Filistin* (2011, deutsch: *Tal der Wölfe – Palästina*) trat der Held entsprechend gegen Israel an, *Kurtlar vadisi: Vatan* (2017, deutsch: *Tal der Wölfe – Vaterland*) zeigt die Gülen-Bewegung als Verantwortliche des Putschversuchs vom 15. Juli 2016. Offensichtlich folgten die türkischen Produzenten einem Prinzip, das ihr Hollywoodkollege Joel Silver folgendermaßen formulierte: »You're always trying to find real villains out of the headlines; you're always trying to find real tigers as opposed to paper tigers.«<sup>132</sup>

125 Knut Hickethier, »Zwischen Abwehr und Umarmung: Die Konstruktion des anderen in Filmen«, in: Ernst Karpf u.a. (Hg.), »Getürkte Bilder«: Zur Inszenierung von Fremden im Film (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 12), Marburg 1995, 21-40, hier: 21.

126 Clemens Schwender, »Bausteine zu einem evolutionspsychologischen Verständnis von Kriegsfilmern«, in: Chiari u.a. (Hg.), *Krieg und Militär*, 141-53, hier: 152. Beachtenswert ist der Hinweis ebenda, dass es nicht nur in Geschichten, sondern auch in der Geschichte, »immer wieder darum [geht], das Böse zu identifizieren, es zu verfolgen und zu bestrafen in der Hoffnung, es damit auf Dauer los zu werden.«

127 Zitiert nach »U.S. and Soviet Film Makers Debate Stereotypes«, in: *NYT* 25.03.1987.

128 »Die Bösen«, in: *SZ* 25./26.02.2006.

129 Das stellt auch Hickethier, »Zwischen Abwehr und Umarmung«, 23, fest.

130 Zitiert in »Jaaa. Schön.«, in: *SZ* 09.02.2006.

131 »Review: ›Valley of the Wolves: Iraq‹«, <http://variety.com/2006/film/markets-festivals/valley-of-the-wolves-iraq-1200518276/> (31.08.2016).

132 Zitiert nach »For Hollywood Villains, It's Cold War II«, in: *NYT* 06.08.1997.

Zu beachten ist in diesem Zusammenhang aber auch noch einmal, dass Spielfilme Feindbilder nicht nur aufgreifen, sondern auch mitgestalten und verbreiten. Während generell »in komplexen modernen Gesellschaften der Anteil der primären, unmittelbaren Wirklichkeitserfahrungen abnimmt, zugunsten einer Erfahrung, die durch Medien vermittelt wird«,<sup>133</sup> müssen Massenmedien im Hinblick auf fremde Länder und Kulturen in besonderem Maße als Quelle des Wissens beziehungsweise der Vorstellungen über diese angesehen werden.<sup>134</sup> Und Spielfilmen kommt unter diesen Medien wiederum eine zentrale Bedeutung zu.<sup>135</sup> Zum einen spielen andere Länder, insbesondere solche, die nicht in der unmittelbaren Nachbarschaft liegen oder wenigstens dem eigenen Kulturkreis zugerechnet werden, in der Berichterstattung der Nachrichten eine untergeordnete Rolle; und wenn über sie berichtet wird, dann gemäß den Gesetzen der Aufmerksamkeit häufig im Zusammenhang mit Krisen und negativen Ereignissen. Zum anderen erreichen Filme im Zweifelsfall ein größeres Publikum und sie sprechen dieses emotional stärker an. Zwar würden vermutlich die meisten Menschen bestreiten, dass ihr Bild von anderen Nationen und fremden Kulturen stark durch fiktionale Unterhaltungsmedien geprägt ist, aber wenn ein Großteil der Informationen, die der Einzelne zur Verfügung hat, aus dieser Quelle stammt, wäre alles andere erstaunlich.<sup>136</sup>

Vor der Analyse der Filme sind noch einige methodische Fragen zu klären, nicht zuletzt zur Relevanz von Produktions- und Rezeptionsgeschichte für die Interpretation. Unter den Experten für historische Filmforschung herrscht große Einigkeit darüber, dass dem Entstehungsprozess und den Absichten der Filmschaffenden hierbei

---

133 Michael Schenk, *Medienwirkungsforschung*, zweite, vollständig überarb. Auflage, Tübingen 2002, 39.

134 Vgl. Mira Beham, *Kriegstrommeln: Medien, Krieg und Politik*, München 1996, 143; Jürgen Wilke, »Imagebildung durch Massenmedien«, in: Schmidt-Sinns (Red.), *Völker und Nationen im Spiegel der Medien*, 11-21, hier: 16; Bernhard Claussen, »Politische Sozialisation durch Massenmedien und die Vermittlung von Vorstellungen über fremde Völker, Gesellschaften und Nationen«, in: ebenda, 67-97.

135 Vgl. dazu auch David H. Budd, *Culture Meets Culture in the Movies: An Analysis East, West, North, and South*, Jefferson/London 2002, 1.

136 Die konkrete Wirkung von Medien ist schwer zu erfassen, weil es sich um unbewusste Prozesse handelt und in der Regel verschiedene Medien zusammenwirken; siehe Elisabeth Noelle-Neumann, »Wirkung der Massenmedien auf die Meinungsbildung«, in: dies. u.a. (Hg.), *Das Fischer Lexikon: Publizistik. Massenkommunikation*, aktual., vollst. überarb., Neuausgabe, Frankfurt a.M. 1994, 518-71, hier: 533. Prinzipiell neigen Menschen dazu, eine Beeinflussung durch Medien bei anderen, aber nicht bei sich selbst anzunehmen; dazu Richard M. Perloff, »The Third-Person Effect«, in: Jennings Bryant/Dolf Zillmann (Hg.), *Media Effects: Advances in Theory and Research*, Mahwah/London 2002, 489-506. Darauf, dass fiktionale Unterhaltung Einstellungen beeinflusst, weisen z.B. diverse Studien zur Rezeption von Fernsehserien hin; siehe »Die Spione, die wir lieben«, in: *SZ* 22.11.2013; Andreas Dörner, »Politserien: Unterhaltsame Blicke auf die Hinterbühnen der Politik«, in: *APuZ* 66:51 (2016), 4-11, hier: 10f. Im Fall von *Kurtlar vadisi: Irak* kommen Anaz/Purcell, »Geopolitics of Film«, 43-7, zu dem Schluss, dass die Meinungen der Zuschauer zum Irakkrieg weitgehend schon davor feststanden hätten.

keine große Bedeutung beizumessen ist.<sup>137</sup> Filmen wird teilweise gerade deshalb eine besondere Aussagekraft als Quelle zugeschriebene, weil sie in aller Regel nicht das Werk eines Einzelnen, sondern »das ›gesellschaftlichste‹ Kulturprodukt unserer Zeit« sind, an dessen Entstehung eine Vielzahl von Personen beteiligt ist, deren Vorstellungen darin einfließen.<sup>138</sup> Zwar ist es sicherlich so, dass Autoren, Regisseure und Produzenten, die wichtige Entscheidungen treffen, einen Film stärker prägen als Maskenbildner oder Techniker, man sollte aber vorsichtig sein, speziell die Rolle von Regisseuren nicht zu überschätzen. Gerade in Hollywood kommt dem Genrekino eine große Bedeutung zu, dessen Produkte bestimmten Regeln folgen und weniger als individueller künstlerischer Ausdruck anzusehen sind, als das bei Autorenfilmen der Fall ist.<sup>139</sup>

Davon abgesehen wäre es grundsätzlich ein Irrglaube, anzunehmen, dass Textproduktion – ganz gleich in welcher Form – ein rein rationaler und völlig bewusster Vorgang ist. Gerade wenn es um Stereotypen und Feindbilder geht, ist offensichtlich, dass das nicht der Fall sein kann. Selbst wenn bestimmte Personen nachweislich einen großen Einfluss auf einen Film haben, kann man deren erklärte Absichten deshalb nicht einfach für bare Münze nehmen beziehungsweise zur Basis der Interpretation machen. Bezeichnenderweise bekundeten die Macher von *Kurtlar vadisi: Irak*, von den Kritikern des Films völlig missverstanden worden zu sein, sie hätten »eine Tragödie« und einen »Anti-Kriegsfilm« drehen wollen.<sup>140</sup>

Hollywood gilt gemeinhin als sehr liberal, was auch der Selbsteinschätzung der meisten prominenten Filmschaffenden entspricht. Leute wie der Autor und Regisseur John Milius, der sich selbst einmal als »Zen fascist« bezeichnet hat,<sup>141</sup> oder der Erfolgsproduzent Jerry Bruckheimer, der sich im politischen Spektrum eher rechts als links verortet,<sup>142</sup> sind hier die Ausnahme. Demnach müssten, wenn es so wäre, dass Filme einfach die bewussten und öffentlich gemachten Ansichten ihrer Macher widerspiegeln, Hollywoodproduktionen vor allem liberale Botschaften transportieren. Tatsächlich gibt es eine Reihe konservativer Kritiker, die das genau so sehen und der Filmindustrie absprechen, im Einklang mit der restlichen amerikanischen Gesell-

---

137 Vgl. z.B. Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past*, Oxford 1980, 30; Paul Monaco, *Ribbons in Time: Movies and Society Since 1945*, Bloomington/Indianapolis 1987, ix u. xii; Bartholomei, *Bilder von Schuld und Unschuld*, 21. Im Gegensatz dazu Robert Brent Toplin, *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past*, Urbana/Chicago 1996, x.

138 Stettner, »Film«, 16. Auch Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 5, verweist schon auf diesen Aspekt. Einen Überblick über die einzelnen Schritte des Produktionsprozesses bietet Vanhala, *Depiction of Terrorists*, 90-4.

139 Vgl. auch Douglas Kellner, »Hollywood Film and Society«, in: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.), *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches*, Oxford 2000, 128-36, hier: 131. Siehe außerdem Thomas Schatz, »Genre«, in: Crowdus (Hg.), *Political Companion*, 177-85; »Das Ende des Regisseurs«, in: *SZ* 09./10.09.2017.

140 Zitiert nach »Ein Drama, eine Tragödie«, in: *SZ* 03.03.2006.

141 Paul Elitzik, »Milius, John«, in: Crowdus (Hg.), *Political Companion*, 274-8, hier: 274.

142 »That's Militainment«, in: *Guardian* 22.05.2002.

schaft zu sein.<sup>143</sup> Solche Urteile sind aber offenkundig die Folge einer selektiven Wahrnehmung, die mit dem Feindbild Hollywood einhergeht.<sup>144</sup> Die Produkte der amerikanischen Filmindustrie nahezu ausnahmslos zum Ergebnis einer liberalen Agenda zu erklären, ist genauso unsinnig, wie umgekehrt von einer prinzipiell reaktionären Stoßrichtung auszugehen.

Grundsätzlich muss klar sein, dass die Aussage eines Textes, ganz gleich, ob es sich dabei um einen schriftlichen oder einen filmischen Text handelt, nicht mit den Ansichten des Urhebers oder der Urheber gleichgesetzt werden darf.<sup>145</sup> Das Ziel einer Interpretation ist es nicht, herauszufinden, »was uns der Autor (oder der Regisseur) damit sagen will«.

Dagegen spricht schon, dass sonst die Seite der Rezipienten sträflich vernachlässigt wird, die so als rein passiv erscheint. Tatsächlich muss sich das Angebot Hollywoods aber an dem Markt orientieren, auf dem es seine Produkte feilbietet, was die Frage nach dem Einfluss des Publikums auf die Filmproduktion aufwirft.<sup>146</sup> Ein solcher ist vor allem bei großen Produktionen unzweifelhaft vorhanden, wenn vor der eigentlichen Veröffentlichung Testvorführungen durchgeführt und ausgewertet und daraufhin zum Teil gravierende Änderungen vorgenommen werden.<sup>147</sup>

Hinsichtlich der Rezeption von Filmen haben wir es mit einer deutlich schlechteren Quellenlage als bei der Produktion zu tun, was es schwierig macht, hierzu allgemeingültige Aussagen zu treffen. Dass Spielfilme eine große Zahl von Menschen erreichen und ansprechen, gilt als wichtiges Argument für ihren Quellenwert. Popularität wird daher in vielen Arbeiten als zentrales Auswahlkriterium der zu untersuchen-

143 So z.B. Richard Grenier, *Capturing the Culture: Film, Art, and Politics*, Washington 1991; Michael Medved, *Hollywood vs. America: Popular Culture and the War on Traditional Values*, New York 1992.

144 Bestätigt werden sie scheinbar durch Stephen Powers/David J. Rothman/Stanley Rothman, *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures*, Boulder 1996. Diese Studie geht aber ebenfalls von den Einstellungen der kreativen Köpfe in Hollywood aus und zeichnet sich durch eine frappierende Blindheit etwa für die mythischen Strukturen in den untersuchten Filmen aus. Medved, *Hollywood vs. America*, 218f, beruft sich auf einen älteren Aufsatz der Autoren. Auch Robert Brent Toplin verweist in *Reel History: In Defense of Hollywood*, Lawrence 2002, 171, auf *Hollywood's America* als »an important study«, die die Annahme, »that the powerful people behind Hollywood productions are strong defenders of conservative values« als falsch entlarve.

145 Die Behauptung von Hughes, »Evaluation«, 67: »We know that the attitudes which come through to us from a novel are the novelist's« zeugt von einem fundamentalen Unverständnis für den Umgang mit fiktionalen Texten, das möglicherweise andere Historiker auch heute noch teilen.

146 Schon Allen/Gomery, *Film History*, 165, betonen die Marktorientierung des Films. Jonathan Rosenbaum, *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See*, Chicago 2000, argumentiert, dass nicht das Publikum bestimme, was es zu sehen bekomme, sondern Hollywood ein begrenztes (und überwiegend schlechtes) Angebot mache. Dagegen vertritt Tom Stempel, *American Audiences on Movies and Moviegoing*, Lexington 2001, 252f, die Ansicht, dass das Publikum die Filmindustrie mehr beeinflusst als umgekehrt.

147 Ein Beispiel hierfür ist *Rules of Engagement* (2000), den ich in Kap. III.3.5 analysiere.

den Filme benannt, wobei das Einspielergebnis als Indikator dient.<sup>148</sup> Dieses stellt in der Tat einen wichtigen Anhaltspunkt dar, allerdings müssen einige Einschränkungen seines Aussagewertes bedacht werden. Erstens sind die Gründe für den Erfolg oder Misserfolg eines Films komplex und werden beispielsweise von konkurrierenden Angeboten und nicht zuletzt von Werbemaßnahmen beeinflusst. Zweitens gibt es neben dem Kino weitere Verbreitungskanäle, die gerade in dem Zeitraum, der in meiner Arbeit untersucht wird, an Bedeutung gewonnen haben. In den 1980er Jahren verlagerte sich der Filmkonsum durch Heimvideosysteme und Kabelfernsehen zunehmend aus dem öffentlichen Raum in die eigenen vier Wände.<sup>149</sup> Man sollte also bedenken, dass das *box office* nicht die gesamte Zuschauerschaft eines Films erfasst, der unter Umständen trotz mageren Abschneidens an den Kinokassen noch zu beachtlicher Popularität gelangt sein kann. Zudem gilt es, die Vielzahl von Spielfilmen nicht einfach außer Acht zu lassen, die überhaupt nicht für das Kino, sondern direkt für den Video- oder später DVD-Markt oder das Fernsehen produziert wurden. Wie Douglas Gomery korrekt festgestellt hat, kann ein Fernsehfilm ein größeres Publikum erreichen als ein Kinofilm.<sup>150</sup> Durch die Möglichkeiten des digitalen Zeitalters wie Streaming via Internet wird das Filmeschauen in unserer Zeit immer flexibler, damit aber auch immer schwerer statistisch erfassbar.<sup>151</sup> Zu guter Letzt bleibt das Problem, dass, selbst wenn wir wissen, wie viele Menschen einen Film gesehen haben, noch lange nicht klar ist, ob ihnen dieser auch gefallen hat – und wenn ja, warum.

Wertungen von Filmen liefern selbstverständlich Rezensionen, die John E. O'Connor mit Blick auf die Rezeption als »a good place to start« beschrieben hat.<sup>152</sup> Hierbei handelt es sich wohlgerne um veröffentlichte Meinungen, die nicht mit der öffentlichen Meinung gleichgesetzt werden dürfen. Professionelle Kritiker bewerten Filme nicht unbedingt nach den Maßstäben, die der gewöhnliche Kinogänger anlegt. Rezensionen und Einspielergebnisse können deshalb auch sehr widersprüchliche Eindrücke vermitteln, weil Kritiker mitunter gerade solche Filme schätzen, an denen das Publikum wenig Interesse zeigt, während sie ihrerseits große Kassenerfolge für belanglos erachten mögen. Man muss sich daher hüten, Rezensionen hinsichtlich ihrer Aussagekraft überzubewerten.<sup>153</sup>

---

148 Siehe z.B. Hughes, »Evaluation«, 71; Andrew Bergman, *We're in the Money: Depression America and Its Films*, Chicago 1992, xv; David W. Ellwood, »Introduction«, in: ders. (Hg.), *The Movies as History: Visions of the Twentieth Century*, Stroud 2000, 1-6, hier: 1f; James J. Lorence, *Screening America: United States History Through Film since 1900*, New York 2005, 2f; Bartholomei, *Bilder von Schuld und Unschuld*, 20.

149 Siehe hierzu Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of the Movie Presentation in the United States*, Madison 1992, 276, und v.a. Stephen Prince, *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989* (History of the American Cinema, Bd. 10), Berkeley u.a. 2000, 94-132.

150 Gomery, *Shared Pleasures*, 254.

151 Es gehört zur Politik von Streaming-Plattformen wie Netflix, keine Zahlen dazu zu veröffentlichen, wie oft bestimmte Programme tatsächlich abgerufen werden.

152 O'Connor, »Historical Analysis, Stage Two«, 116.

153 Vgl. auch Helmut Korte, »Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen: Ein Arbeitsmodell«, in: Knut Hickethier u.a. (Hg.), *Der Film in der Geschichte. Dokumentation*

Nicht zwangsläufig repräsentativ sind auch unmittelbare Beobachtungen von Zuschauern, die sich überdies bei einer historischen Studie nicht rückblickend vornehmen lassen, sodass allenfalls auf Berichte anderer zurückgegriffen werden kann.<sup>154</sup> Gleiches gilt für Befragungen, bei denen zudem zweifelhaft ist, inwiefern sie gerade die unbewussten Reaktionen, die mit Blick auf Feindbilder von größter Bedeutung sind, offenzulegen vermögen.<sup>155</sup> Das Problem der Repräsentativität stellt sich auch im Hinblick auf Egodokumente wie Tagebücher oder Leserbriefe, die grundsätzlich eine aufschlussreiche Quelle darstellen, aber nur in einzelnen Fällen verfügbar sind. Für eine zukünftige Forschung, die das 21. Jahrhundert in den Blick nehmen wird, bieten sich hier deutlich bessere Möglichkeiten, da im Internet eine Fülle von Meinungsäußerungen in sozialen Netzwerken und auf speziellen Seiten zugänglich ist, über die man tiefere Einblicke darin gewinnen kann, wie Menschen auf bestimmte Filme reagieren und was diese für sie bedeuten.<sup>156</sup>

Filme sind prinzipiell mehrdeutig und ermöglichen unterschiedliche Lesarten, das heißt sie machen dem Zuschauer in gewisser Weise Angebote, die er wahrnehmen kann, aber nicht muss.<sup>157</sup> In manchen Fällen ist dies sogar Teil einer bewussten Strategie, um ein größeres Publikum anzusprechen.<sup>158</sup> So ist dann leicht zu erklären,

---

*der GFF-Tagung* (Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 23, Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft 6), Berlin 1997, 154-66, hier: 158 u. 162.

154 Siehe dazu auch Stempel, *American Audiences*, xii.

155 Die Versuche von Stempel, *American Audiences* und Thomas Austin, *Hollywood, Hype and Audiences: Selling and Watching Popular Film in the 1990's*, Manchester 2002, die statistischen Ansprüchen nicht genügen, illustrieren meines Erachtens den geringen Wert solcher Bemühungen. So stützt sich Austin bei der Untersuchung der Rezeption von *Basic Instinct* (1992) auf ganze 60 Fragebögen, die er zwei Jahre, nachdem der Film im Kino gelaufen war, ausfüllen ließ (siehe ebenda, 62).

156 Selbstverständlich gibt es auch hier Schwierigkeiten, z.B. dabei, herauszufinden, was für eine Person (Alter, Geschlecht, Nationalität...) sich hinter einem Benutzernamen verbirgt – oder ob es sich möglicherweise sogar um einen automatisierten Account handelt.

157 Dazu Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz 2003, 20f. Laut Doelker, *Ein Bild ist mehr als ein Bild*, 58, sind Bilder generell vieldeutiger als Worte. Er betont wiederum, dass die Mehrdeutigkeit unabhängig von den Intentionen der Macher besteht.

158 Vgl. Austin, *Hollywood, Hype and Audiences*, 3. Mit Blick auf die amerikanische Filmindustrie ist dabei auch die ständig zunehmende Bedeutung ausländischer Märkte zu berücksichtigen; siehe dazu Sheldon Hall, »The Revenue Features: The Genealogy of the Modern Blockbuster«, in: Steve Neale (Hg.), *Genre and Contemporary Hollywood*, London 2002, 11-26, hier: 22; Tino Balio, »Hollywood Production Trends in the Era of Globalisation, 1990-99«, in: ebenda, 165-84. Davon ausgehend kann man die – für den Wert der Filme als Quelle für das sozial Imaginäre der USA wichtige – Frage stellen, ob ein spezifisch amerikanisches Kino überhaupt noch existiert und Hollywood nicht eher als »an international cinema« anzusehen ist; Zitat aus Hilary Radner, »Hollywood Redux: *All About My Mother* and *Gladiator*«, in: Jon Lewis (Hg.), *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*, New York 2001, 72-80, hier: 74; siehe dazu auch Rosenbaum, *Movie Wars*, 129-41. Dass Blockbuster für ein globales Publikum produziert werden, bedeutet aber z.B. nicht, dass sie nicht in traditioneller Weise die amerikanische Nation feiern können, wie Trevor B. McCrisken/Andrew Pepper, *American History and*

warum bei einer Umfrage beispielsweise eine Mehrheit der konservativ eingestellten Zuschauer der Ansicht war, *Star Wars* (1977) vermittele konservative Ideologie, während ein deutlich geringerer Anteil von Liberalen diese Meinung teilte.<sup>159</sup> Wenn man Filme als »kommunikatives Ereignis« begreift, dann »entfalten [sie] ihren Sinn erst in der Aneignung durch das Publikum«. In manchen Fällen kann sogar »der Sinn, der sich über einen Film mitteilt, ein vom Publikum an den Film herangetragen sein [...], der mit der im Film erzählten Geschichte nur marginal etwas zu tun hat.«<sup>160</sup> So sahen Aborigines in Australien im Helden von *Rambo: First Blood Part II* (1985) einen Vertreter der Dritten Welt im Konflikt mit einer weißen Offiziersklasse und gingen aufgrund ihrer kulturellen Prägung davon aus, dass die Gefangenen, die er befreit, mit ihm verwandt seien.<sup>161</sup> Erstaunlich mag auf den ersten Blick auch die Meldung anmuten, dass *Black Hawk Down* (2001) Zuschauer in Somalia zum Jubeln brachte, aber offensichtlich kümmerten sich diese dabei nicht um die Glorifizierung amerikanischer Soldaten, sondern ergötzten sich an jenen Szenen, in denen die US-Hubschrauber abgeschossen und Amerikaner getötet werden – eine Rezeption, die sich zweifellos signifikant von der eines durchschnittlichen Kinobesuchers in den Vereinigten Staaten unterschied.<sup>162</sup> Aber selbst der einzelne Zuschauer kann einen Film je nach Situation und Kontext anders aufnehmen.<sup>163</sup>

Nun könnte man aufgrund dieser Punkte versucht sein, den Wert einer historischen Filmanalyse zu bezweifeln, und gegen diese einwenden, dass Spielfilme zu uneindeutige Quellen seien, in die jeder etwas anderes »hineininterpretieren« könne. Das aber wäre ein Irrtum. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass jegliche Quellenanalyse eine Interpretation beinhaltet und es ganz normal ist, dass Historiker dabei zu mitunter sehr unterschiedlichen Ergebnissen gelangen. Das ist also keineswegs ein Spezifi-

---

*Contemporary Hollywood Film*, New Brunswick 2005, 11, korrekt festgestellt haben. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass ausländische und v.a. fremdsprachige Produktionen umgekehrt in den USA schon seit dem frühen 20. Jahrhundert nur eine verschwindend geringe Rolle spielen; dazu Kerry Segrave, *Foreign Films in America: A History*, Jefferson/London 2004. Hollywoodfilme können zudem auch als Vehikel einer Amerikanisierung globaler Kultur betrachtet werden. Die Annahme, sie hätten keinen deutlichen Bezug mehr zur amerikanischen Gesellschaft, ist jedenfalls zurückzuweisen.

159 Siehe dazu die Statistik in Michael Ryan/Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington u.a. 1988, 308.

160 Lothar Mikos, »Der erinnerte Film: Perspektiven einer Filmgeschichte als Rezeptionsgeschichte«, in: Hickethier u.a. (Hg.), *Film in der Geschichte*, 143-53, hier: 147. Siehe dazu auch Rainer Winter, *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München 1992, 69-86.

161 Ebenda, 71; John Fiske, *Understanding Popular Culture*, London/New York 1989, 57.

162 »Somalis Cheer at »Black Hawk Down« Screening«, <http://archives.cnn.com/2002/WORLD/africa/01/22/blackhawk.screening/index.html> (04.02.2007). Angeblich war der Film auch ein Favorit von Saddam Hussein, siehe »Pfc. Jessica Lynch Isn't Rambo Anymore«, in: *NYT* 09.11.2003.

163 Dazu Rainer Winter, »Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den »perversen Zuschauer«: Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen«, in: Manfred Mai/Rainer Winter (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos: Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln 2006, 79-94, hier: 84f.



kum des Films, das diesen als Untersuchungsgegenstand disqualifizieren würde.<sup>164</sup> Ansonsten gäbe es in der Geschichtswissenschaft ja auch keine Diskussionen und Kontroversen.

Die Interpretation eines Textes ist darüber hinaus keineswegs willkürlich, da der Rezipient zwar aktiv ist, aber nicht autonom. Wie er einen Text aufnimmt, wird nicht nur durch seine persönlichen Einstellungen und den jeweiligen Kontext beeinflusst, sondern auch durch den Text selbst, der mittels bestimmter Strategien und Zeichen eine Lesart etabliert, die andere Möglichkeiten (die sinnvollerweise gleichfalls nur von dem ausgehen können, was der Text anbietet) zwar nicht ausschließt, die gegenüber diesen aber privilegiert ist.<sup>165</sup> Zu diesen Strategien gehört bei Spielfilmen insbesondere die Sympathie lenkung, die dem Zuschauer vermittelt, wer gut und wer böse ist, mit wem er mitleiden und mitfiebern und wem er Niederlagen oder gar den Tod gönnen soll. Wie gut dies in aller Regel funktioniert, zeigt sich zum Beispiel daran, dass auch Angehörige von Minderheiten und Zuschauer aus der Dritten Welt eher zum weißen Helden eines Hollywoodfilms halten, selbst wenn dieser im Konflikt mit ihresgleichen gezeigt wird.<sup>166</sup> Das oben angeführte Beispiel aus Somalia ist dagegen gerade deshalb bemerkenswert, weil es eine Ausnahme darstellt, die in diesem Fall durch die unmittelbare Betroffenheit des Publikums auch leicht zu erklären ist. Wie Umberto Eco sehr überzeugend dargelegt hat, geht es bei einer Interpretation weder um die Intention des Autors noch um die Intention des Rezipienten, sondern um die Intention des Textes, in unserem Fall also um die Intention des Films.<sup>167</sup>

Entsprechend konzentriere ich mich in dieser Arbeit auf die Analyse der Filme selbst, nicht ihrer Entstehung oder ihrer Rezeption. Das bedeutet nicht, dass diese Aspekte völlig außen vor bleiben, vielmehr werden entsprechende Quellen immer wieder ergänzend herangezogen.<sup>168</sup> Entscheidend ist es aber, die Filme im Zusammenhang miteinander zu betrachten und so viele wie möglich einzubeziehen, denn nur so sind fundierte Aussagen über das sozial Imaginäre einer Zeit möglich. Dadurch wird die Gefahr gebannt, dass die Relevanz einzelner Filme beziehungsweise des darin Verhandelten überschätzt wird. Stattdessen wird es möglich, Muster he-

164 Vgl. in diesem Sinne auch Lorence, *Screening America*, 1.

165 Siehe dazu Michael O'Shaughnessy/Jane Stadler, *Media and Society: An Introduction*, South Melbourne 2002, 62-78. Vgl. auch Klaus Kanzog, »Bewusst sehen! Kategorien der wissenschaftlichen Filmanalyse für den täglichen Gebrauch«, in: Ulrich Baumgärtner/Monika Fenn (Hg.), *Geschichte und Film: Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm* (Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium, Heft 7), München 2004, 11-25, hier: 22f. Es ist daher falsch, wenn Winter, *Filmsoziologie*, 86, meint, Lesarten ließen sich nicht hierarchisieren. Und es trifft auch nicht zu, dass »eine valide Interpretation von Texten [...] nur sichergestellt werden [kann], indem mehrere Interpreten beteiligt sind«, wie Dörner, »Das politische Imaginäre«, 210, meint.

166 Dazu Charles Ramirez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*, Austin 2002, 57-64.

167 Umberto Eco mit Richard Rorty u.a., *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge u.a. 1992, 23-88.

168 So können z.B. gerade »the discrepancies between the author's intention and the intention of the text« interessant sein, wie Eco, ebenda, 73, sehr richtig bemerkt.

rauszuarbeiten, anhand derer sich die Bedeutung bestimmter Narrative und Motive nachweisen lässt.<sup>169</sup>

Zudem spiegelt das wiederholte Auftauchen bestimmter Bilder und Ideen nicht nur deren Einfluss in der Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit wider, es trägt gleichzeitig auch dazu bei, diesen Einfluss weiter zu verstärken:

»Die Vorstellungen, die Individuen über Gegenstände oder Personen bilden, hängen nach [den] Erkenntnissen [der Kognitionsforschung] im Wesentlichen von der Verfügbarkeit bzw. Erreichbarkeit der Informationen im menschlichen Gedächtnis ab. [...] Besonders leicht erreichbar sind Informationen, die erst kürzlich (*recency*) oder häufig (*frequency*) aufgenommen oder aktiviert wurden. Solche Informationen besitzen eine große Chance, als Basis für die Urteilsbildung herangezogen zu werden. Sie bilden vielfach die Grundlage dafür, wenn bestimmte Aspekte oder Gegenstände der Realität einzuschätzen sind.«<sup>170</sup>

Je öfter jemand also über Filme bestimmte Feindbilder vermittelt bekommt, desto wahrscheinlicher ist es, dass diese für ihn bestimmend werden.<sup>171</sup>

Das von mir erstellte Korpus umfasst mehr als 450 Spielfilme aus allen möglichen Genres. Thriller, Action- und Kriegsfilm bilden zwar einen klaren Schwerpunkt, weil Bösewichten und somit Feindbildern dort eine zentrale Funktion zukommt, daneben finden sich aber romantische Komödien genauso wie Animationsfilme für Kinder. Berücksichtigt wurden außerdem nicht nur Kinofilme, sondern auch TV- und Direct-to-Video/DVD-Produktionen, die in anderen Studien oft vernachlässigt werden. Alle relevanten Filme einzubeziehen, war mir angesichts der Fülle von Material nicht möglich, weshalb auch ich mich an kommerziellem Erfolg und Bekanntheitsgrad orientiert habe, um eine Auswahl zu treffen, ohne deshalb aber sämtliche Produktionen, die dieses Kriterium nicht erfüllen, auszusortieren. Das heißt es wurden nicht nur ausgesprochen populäre Filme untersucht, diese aber auf jeden Fall.

Selbstverständlich können auch nicht alle diese Filme im Folgenden gleichermaßen detailliert betrachtet werden. Stattdessen werden in den einzelnen Kapiteln jeweils einige exemplarisch analysiert, immer im Kontext der übrigen Filme und vor allem natürlich auch der Zeitumstände. Um den Platz der Spielfilme im allgemeinen Diskurs über Bedrohungs- und Selbstwahrnehmung der USA zu verdeutlichen, werden zahlreiche weitere Primärquellen herangezogen: Regierungsdokumente, öffentliche Äußerungen der Präsidenten und anderer Politiker, Artikel aus Zeitungen und Zeitschriften, Romane und Meinungsumfragen.

Die Untersuchung ist nicht streng chronologisch aufgebaut, sondern nach thematischen Schwerpunkten in drei Teile gegliedert. Der erste Teil behandelt die Bedeutung des Feindbildes UdSSR im Kalten Krieg und zeichnet nach, wie sich dieses Bild

---

169 Niemals können »einzelne herausragende Beispiele« genügen »für die Untersuchung von Mentalitäten«, wie Paschen, »Film und Geschichte«, 16, irrigerweise meint. Das hat schon Monaco, »Movies and National Consciousness«, 66, erkannt: »In regarding films as objects it is necessary to recognise that they bear social meaning only as a group.«

170 Schenk, Medienwirkungsforschung, 708.

171 Zur Bedeutung von Wiederholung siehe auch Noelle-Neumann, »Wirkung von Massenmedien«, 562.

bis zum Ende des Ost-West-Konfliktes veränderte und was für ein Bild von Russland sich danach entwickelte. Im zweiten Teil stehen die Schwierigkeiten der USA im Mittelpunkt, mit dem Verlust des zentralen Feindbildes zurechtzukommen und dieses zu ersetzen. Dabei werden auch wesentliche Traditionslinien der amerikanischen Feindbildkonstruktion verdeutlicht. Der dritte und letzte Teil erläutert, wie der ›Krieg gegen den Terror‹ aus dem Kalten Krieg hervorging und diesen schließlich ersetzte und welche Rolle sogenannte ›Schurkenstaaten‹ und das Feindbild Islam dabei spielten. Die Arbeit schließt nach einer Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse mit einem kurzen Ausblick auf die Jahre nach 2005.