

DIE WIEDERKEHR DES KALTEN KRIEGS ALS FERNSEHSERIE

Lars Koch



Die 1980er Jahre erfreuen sich derzeit in der Populärkultur und vor allem im Kino einer gestiegenen Aufmerksamkeit. Aktuelle Sequels von »Mad Max« (USA/Australien 2015), »Terminator« (USA 2015) und »Star Wars« (USA 2015) dokumentieren dies ebenso wie die Ankündigung, dass bald die Fortsetzung bzw. Neubearbeitung von Genre-Klassikern wie »Blade Runner« (USA 1982), »Ghostbusters« (USA 1984) und »Highlander« (USA 1986) folgt.

31

Diese Konjunktur hat mit wirtschaftlichen Erfolgserwartungen und Strategien der Risikominimierung durch Zuschauer*innen-Bindung zu tun. Jenseits des profan-ökonomischen Kalküls scheint das letzte Jahrzehnt des Kalten Krieges aber auch als kulturelle Formation eine große Faszination auf unsere Gegenwart auszuüben. Dafür sorgen die Häufung von popkulturellen Weltende-Narrativen, von untergangsaffinen Musikstücken und eine spezifische kollektive Stimmungslage, die zwischen entspanntem Konsumismus, zivilgesellschaftlichem Gemeinschaftsethos und der katastrophischen Zukunftsangst der atomaren Vernichtung hin und her pendelte.

Die Vermutung liegt nahe, dass die 1980er Jahre in ihrer Apokalypse-Bezogenheit zunehmend einen Echo-Raum bilden, der popkulturell genutzt wird, um ökonomische und politische Verunsicherungslagen der Gegenwart zu artikulieren und zu reflektieren. Vor dem Hintergrund neuer geopolitischer Ambitionen Russlands wird der »alte«, längst überwunden geglaubte Kalte Krieg mit seinen ideologischen Mustern, seiner binären Codierung des Politischen und

seiner überhitzten, zu Misstrauen und Paranoia tendierenden Epistemologie der Feindschaft zu einer historischen Phase, in die Gegenwartsaffekte – die Ahnung, dass sich NSA, CIA und FSB schon lange wieder in einem geheimen Krieg befinden; die Befürchtung, dass die Lage in der Ukraine und in Syrien nicht zu kontrollierende Eskalationsspiralen in Gang setzt, die Hoffnung, dass es auch dieses Mal gut ausgehen wird – symbolisch verschlüsselt eingehen.

Dass es sich bei solchen fiktionalen Aneignungen der Vergangenheit in erster Linie um popkulturelle Selbstbeschreibungen der Gegenwartsgesellschaft handelt, lässt sich an Kinofilmen wie »Tinker Tailor Soldier Spy« (GB 2011) oder »Bridge of Spies« (USA 2015) ebenso gut nachzeichnen wie an den aktuellen TV-Serien »Deutschland 83« (Deutschland 2015, UFA Fiction) und »The Americans« (USA, FX Network, bislang drei Staffeln seit 2013). Beide situieren ihre Spionage-Handlung in der letzten und zugleich heißesten Phase des Kalten Kriegs und triggern damit die Erwartungslagen und diffusen Befürchtungen der Gegenwart. Beide Serien spielen mit bekannten ästhetischen und inhaltlichen Mustern des Agenten-Genres, sind aber innovativ, weil sie den geheimen Krieg der Spione kontraintuitiv aus einer Ostblock-Perspektive erzählen. Der Clou ist, dass den Zuschauer*innen durch die so aufgezwungene Identifikation mit Protagonist*innen der »falschen« Seite von vornherein die entlastende Positionierung im dualistischen Freund-Feind-Denken der Systemkonfrontation verweigert wird. Was man zunächst als Artikulation einer von der aktuellen politischen Lage angestoßenen nostalgischen Sehnsucht nach klaren Grenzen zwischen Ost und West missverstehen könnte, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als komplexe Reflexion auf eine immens gestiegene Unübersichtlichkeit des Politischen, die neben der politischen auch die moralische Orientierungsfähigkeit zunehmend auf eine Probe stellt und Angst zu einem zentralen Erfahrungsmedium von Zukunft macht.

32

Dass beide Serien von den ersten Jahren der Präsidentschaft Ronald Reagans erzählen, ist angesichts der für beide Formate konstitutiven Ambivalenzproduktion nur konsequent: Wie kein anderer US-amerikanischer Präsident des Kalten Kriegs war Reagan es, der die Konfrontation mit der Sowjetunion zu einem manichäischen Kampf von Gut gegen Böse stilisierte. Gleichzeitig erweckte er mit einer noch einmal forcierten Aufrüstung den Eindruck, dass er gewillt sei, die in seiner Eindeutigkeitsrhetorik insinuierte »heilige Mission« der USA zur Errettung der freien Welt mit Waffengewalt zu vollenden, koste es, was es wolle.

Im Jahr 1983, das das Scharnier beider Seriennarrative bildet, stand die Welt am Rande des Atomkriegs. Vor dem Hintergrund einer aufgeheizten Debatte um die westdeutsche Bewaffnung mit Pershing-II-Raketen und einer allgemeinen Erstschlags-Nervosität, die durch einen fehlerhaften atomaren Abschussalarm im September zumindest auf der sowjetischen Seite weitere Nahrung bekommen hatte, war es dann im November das NATO-Manöver »Able Archer«,

das von den sowjetischen Militärs fälschlicherweise für eine als Übung getarnte Vorbereitung zum atomaren Angriff gehalten und mit der Aktivierung entsprechender Alarmpläne beantwortet wurde.

Wie nah die Welt im Winter 1983 tatsächlich am Abgrund stand, ist immer noch strittig. In der RTL-Produktion »Deutschland 83« ist es gleichwohl der vom ostdeutschen Auslandsgeheimdienst in die westdeutsche Manöverleitung eingeschleuste Spion Moritz Stamm (Jonas Nay), der in letzter Sekunde die finale Eskalation verhindert. Obwohl seine direkten Vorgesetzten, die ganz vom Phantasma eines westlichen Erstschlags in Bann gezogen sind, ihm nicht glauben, beharrt er darauf, dass es sich bei den NATO-Aktivitäten um eine bloße Übung handelt. Erst als er unter dem Risiko, als Hochverräter verhaftet zu werden, in die letzte Sicherheitssitzung der Ostberliner Führung dringt, gelingt es ihm, die proto-hysterische Fixierung auf die finale Entscheidungsschlacht zu stören und bei den Verantwortlichen einen entdramatisierenden Realitätssinn zu etablieren.

Interessant ist »Deutschland 83« nicht alleine wegen der Lokalisierung der Handlung in der ›hot zone‹ der atomaren Konfliktlinie oder des durchaus stimmigen und geschickt mit musikalischen Erinnerungsmarkern (u.a. Nenas »99 Luftballons« sowie »Cruise Missile« und »Berlin« von Fischer-Z) arbeitenden Porträts eines von Angst und Aktivismus gerahmten Zeitgeistes. Interessant ist die Serie um einen ostdeutschen Spion in den Reihen der westdeutschen Armee vor allem, weil sie den Kalten Krieg in acht knapp einstündigen Folgen als Ergebnis einer selbstbezüglichen und sich selbst verstärkenden Performanz lesbar macht: Die Logik der Eskalation wird in einer Imagination zukünftiger Ereignisse situiert, die in der Gegenwart wirklichkeitskonstituierende Auswirkungen hat.

Das Manöver »Able Archer«, das im narrativen Fokus von »Deutschland 83« steht, deutet die Serie als eine Simulation, die sich selbst permanent in die Wirklichkeit entgrenzt. Dies kann geschehen, weil die Militärs im Osten – initiiert durch die apokalyptische Symbolpolitik der USA – nicht mehr länger an die Wirkmächtigkeit der Doktrin vom Gleichgewicht des Schreckens glauben und einen drohenden Angriffskrieg der USA zum Zentrum ihres politischen und militärischen Kalküls erklären. An die Stelle einer doppelten Kontingenz, die bislang das soziale System ›Kalter Krieg‹ stabilisierte, tritt dabei eine von Reagans öffentlichen Verlautbarungen gestützte katastrophische Zukunftsge-
wissenheit.

Moritz Stamm, der aus erster Hand weiß, dass »Able Archer« nur eine großangelegte Übung ist, stößt mit seiner Beurteilung der Lage bei seinen Führungsoffizieren immer wieder auf Ablehnung, weil diese gedanklich so sehr auf einen westlichen Angriff festgelegt sind, dass sie alle gegenläufigen Fakten einer performativen Umdeutung unterziehen, die diese aufgrund ihrer gegenteiligen Oberflächenaussage zu umso aussagekräftigeren Beweisen für die verdeckten

offensiven Absichten des Westens machen: Sogar ein geheimer Selbstbericht der NATO, der einen atomaren Krieg als nicht zu gewinnen einschätzt, wird deshalb von einem DDR-Nachrichtendienstler nach der Dechiffrierung einer redaktionellen Überarbeitung unterzogen, die seine Aussage ins Gegenteil verkehrt.

Eine besondere Funktion innerhalb der Synchronisierung der kollektiven Wahrnehmung wie des politischen Diskurses weist die Serie den Massenmedien zu, die auf der diegetischen Ebene in Form von im Fernsehen übertragenen Politiker-Reden (von Reagan, Honecker u.a.) und Nachrichtensendungen als kommunikatives Kondensat der Bedrohung und der Angst omnipräsent sind. Nicht von ungefähr beginnt »Deutschland 83« mit einer Szene, in der eine von Maria Schrader gespielte Führungsoffizierin der HVA, des Auslandsnachrichtendienstes der DDR, in der ostdeutschen Botschaft in Bonn Reagans »Evil Empire Speech« verfolgt. In dieser mit religiöser Semantik gespickten Rede kündigte Reagan im März 1983 eine Verschärfung seines außenpolitischen Kurses an. Eigentlich an die eigenen politischen Unterstützer in den USA gerichtet, interpretiert »Deutschland 83« die Rede als einen Akt negativer Anrufung, der nicht nur die politischen Subjekte im Westen konstituiert, sondern auch die des Gegners mit hervorbringt und so wesentlich zu der sich ausbreitenden Hysterie beiträgt.

34

Am Ende der letzten Folge rückt »Deutschland 83« genau diese Macht von Massenmedien als Produzenten und Proliferationsagenturen von resonanzstarken Bearbeitungen kollektiver Zukunftserwartungen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit: Nachdem Stamm das Schlimmste verhindert hat, läuft eine Bildkaskade von Atomexplosionen, startenden Raketen und marschierenden Soldaten rückwärts ab und endet bei einer Aufnahme von Michail Gorbatschow. Die Beinahe-Apokalypse – und damit der Spannungsbogen der Serie selbst – wird so interpretierbar als ein kollektiver Alptraum, der sich aus den Bildarchiven der massenmedialen Katastrophenfantasie speist.

Die FX-Serie »The Americans« kann als dialogisches Komplement zu »Deutschland 83« gelesen werden, nicht nur, weil sie mit den Jahren 1980-1983 die direkte politische Vorgeschichte der Eskalation von »Able Archer« in Szene setzt, sondern weil es auch hier um die Frage von Imagination und Ideologie als Konstituenten von Kriegs-Identitäten geht. Der Versuchsaufbau der US-amerikanischen Serie, der sich die spektakuläre Verhaftung von fünf russischen Agentenpaaren an der Ostküste im Jahre 2010 zum Vorbild nimmt, steht in einer direkten Nähe zum deutschen Format: Auch hier ist die Fokalisierung der Narration an zwei sowjetische Spione gebunden, die in den USA als Mitglieder der Direktion S geheimdienstlich tätig sind.

Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass die »illegal resident spies« in »The Americans« – der Titel deutet es bereits an – eine zwei Jahrzehnte umfassende Tarnidentität aufgebaut haben. Diese umfasst neben Ehe,

Beruf und einem Bilderbuchhaus in der Suburbia Washingtons auch zwei Kinder, die von der wahren Tätigkeit ihrer Eltern Philip (Matthew Rhys) und Elizabeth (Keri Russell) zunächst nichts wissen. »The Americans« knüpft so intertextuell an das Setting erfolgreicher Fernsehserien der 1950er und 1960er Jahre wie etwa »Leave It To Beaver« (1957-1963) oder »Father Knows Best« (1954-1963) an, die die idealisierte US-amerikanische Vorstadt-Familie samt ihrer entsprechenden Wertvorstellungen massenwirksam in Szene setzten. »The Americans« verbindet diese Mittelstandsidylle aber mit der Ausgangsidee des Spionagethrillers »Little Nikita« (USA 1988), der davon erzählt, dass die augenscheinliche Normalität einer amerikanischen Durchschnittsfamilie nur Tarnung einer sowjetischen Unterwanderung sein könnte und deshalb – man denke an andere Genre-Klassiker wie »Telefon« (USA 1977) und »Arlington Road« (USA 1999) – jederzeit Anlass zu nachbarschaftlicher Wachsamkeit und protoparanoidem Misstrauen besteht.

Die narrative Struktur der Serie resultiert aus der Polarität zwischen dem angepassten Alltag der Eheleute Jennings in ihrem Reisebüro und den immer wieder unvermeidbaren Morden für den KGB. Hieraus resultieren gerade für Philip, aber auch für die gesamte Familie, quälende (innere) Konflikte. Die Genre-Konvention, dass emotionale Bindungen für den als kalte Persona agierenden Spion eine große Gefährdung darstellen, nimmt »The Americans« zum Anknüpfungspunkt einer fortgesetzten und nicht aufzulösenden Problematisierung von Loyalität im Spannungsfeld von Privatheit und nationalem Auftrag, von elterlicher Verantwortung und Ideologie.

35

Während kürzere Handlungsbögen Jennings im Kontext realer politischer Ereignisse (das Attentat auf Reagan, die US-amerikanischen Waffenlieferungen im Afghanistan-Krieg, die Nicaragua-Contras-Affäre) bei ihrer ebenso blutigen wie gefährlichen Arbeit im Dienste der Destabilisierung des Feindes zeigen, geht es in mittel- und langfristiger Perspektive vor allem darum, welche psychischen und moralischen Effekte ein permanentes Leben in der systematischen Verstellung hat. Sehr eindringlich wird gezeigt, wie eindeutige politische und moralische Kategorien – Freund und Feind, gut und böse, richtig und falsch – sukzessive erodieren und einer großen Verunsicherung und Verzweiflung Platz machen.

Für diese Reflexion des Kalten Krieges als eines Krieges von doktrinären Grenzziehungen, die immer mehr an Plausibilität einbüßen, findet »The Americans« eine Form, die gegen die Forcierung von unvermittelten Dualismen ein Prinzip fortgesetzter Komplementaritäten setzt. Wie schon der Vorspann zeigt, der mit einer schnellen Schnittfolge kulturelle Alltagspraxen aus Ost und West mit Bildern von ideologischen Vordenkern, Waffentechnik und atomaren Explosionen in einen gemeinsamen Referenzrahmen stellt, ist die klare Unterscheidung zwischen Freund und Feind eine Fiktion. Indem davon erzählt wird, wie ähnlich sich die Kontrahenten im Guten wie im Schlechten

sind, wird die für den Kalten Krieg konstitutive Binarität auf beiden Seiten der Differenz wieder eingeführt – als Verdacht, als Konflikt, als Verunsicherung der Entscheidungs- und Handlungskompetenz der Figuren. »The Americans« installiert so einen Resonanzraum des Kalten Kriegs, der alle Akteure zu einander bedingenden Komplizen der Gewalt macht und sie zugleich moralisch diskreditiert, wie integer und idealistisch ihre Motive auch immer sein mögen.

Noch komplexer wird die düstere Diagnose, dass es sich bei der Spionage um eine nicht zu kurierende Pathologie des Politischen handelt, durch den Erklärungs- und Verantwortungsnotstand, in den die Jennings nach und nach hineingeraten. Das fragile Familienkonstrukt gerät im Laufe der zweiten Staffel von zwei Seiten unter Druck: Zum einen kommt die pubertierende Tochter Paige (Holly Taylor) in eine Orientierungskrise. Ironischerweise findet sie ein neues, den Mittelstandslebensstil der Eltern transzendierendes Sinnangebot ausgerechnet in einer evangelikalischen Jugendgruppe. Zum anderen erhalten die Jennings von der Zentrale den Befehl, die bislang ahnungslose Tochter »anzuwerben« und damit die Undercover-Tätigkeit somit auf die nächste Generation zu übertragen. Während die ideologisch gefestigte Elizabeth hierin vor allem die Chance erkennt, Paige aus den Fängen der Religion zu befreien und sie für den Kampf für die eigene Sache zu gewinnen, lehnt Philip die Funktionalisierung der eigenen Tochter ab.

36

Die gesamte dritte Staffel dreht sich im Kern um die Frage, welche privaten Opfer der Dienst für den Staat verlangen kann und wo der »point of no return« ist, an dem die mit aller Kraft an der Peripherie gehaltene Gewalt in das familiäre Zentrum einbricht und damit die Hoffnungen der Eltern auf eine trennscharfe Unterscheidung der Zonen von Heimlichkeit und Heim zerstört. Gerade Philip, der Alltag und Spionage immer mehr als zwei unvermittelte Erfahrungswelten wahrnimmt, zweifelt zusehends an der moralischen Legitimität des eigenen zynischen Tuns, für das die Unterscheidung von Kombattanten und Nicht-Kombattanten keine praktische Bedeutung hat und das immer wieder Unbeteiligte zu Opfern macht. So ist die Notiz, die er als fingierten Abschiedsbrief auf dem Computer eines FBI-Technikers hinterlässt, den er für die Verschleierung einer anderen Operation ermorden musste, auch als Selbstkommentar lesbar: »I had no choice... I'm sorry.«

In der Schluss-Sequenz der dritten Staffel erreichen die ideologisch-familiären Friktionen der Jennings erneut einen Höhepunkt, der den Familienkonflikt als »mental map« des Kalten Krieges markiert. Es ist der 8. März 1983. Während Paige, die mittlerweile von ihrer Mutter in deren wahre Identität eingeweiht wurde, verzweifelt ihren Pastor anruft und diesem davon erzählt, versucht Philip in einer komplementären Beichtszene Elizabeth in seinen fundamentalen moralischen Orientierungsverlust einzuweißen. Diese aber unterbricht ihn, als im Fernsehen Ronald Reagans Rede vom russischen Reich des Bösen beginnt. Wenn die Episode dann zwischen den drei Schauplätzen – dem

Kinderzimmer, in dem Paige den Trost der Religion sucht, dem Elternschlafzimmer, in dem Philip das Verständnis seiner Frau sucht, und dem Fernseher, in dem der US-Präsident als Herrensifikant der kapitalistischen Ordnung die Religion als semantische Legitimationsressource missbraucht – hin und her schneidet, löst sich der binäre Code des Kalten Kriegs endgültig auf. Wo »Deutschland 83« letztlich die optimistische Botschaft vom Verantwortungsbewusstsein jedes Einzelnen transportiert, belässt »The Americans« seine zwischen Religion und Politik, Ideologie und Intuition herumtaumelnden Figuren in einem (seriell) auf Dauer gestellten Kampf mit den inneren, grenzenlosen Zweifeln.

Peter Gabriels Song »Games without Frontiers« von 1980, der ursprünglich den Stellvertreterkrieg der beiden Machtblöcke im Kontext von Sport und Olympischen Spielen karikiert, bekommt als akustisches »closure« der ersten Staffel vor diesem Hintergrund in der Retrospektion eine verschobene, die Auto-destruktivität der späteren Entwicklungen antizipierende Bedeutung. Während Philip in einem »safe house« am Bett der bei einem Einsatz schwer verletzten Elizabeth wacht, nutzt die noch ahnungslose, aber schon misstrauische Paige die Zeit, um ungestört die häusliche Waschküche zu inspizieren, in die sich ihre Eltern auffällig oft zurückziehen, wenn sie sich ungestört unterhalten wollen. Dazu erklingt der Refrain: »If looks could kill, they probably will / In games without frontiers – war without tears.«

