

Michael Braun

Die Mauer, der Kalte Krieg und unbotmäßige Agenten im Film (Der Spion, der aus der Kälte kam, 1965, Bridge of Spies und Deutschland 83, 2015)

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20088>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Braun, Michael: Die Mauer, der Kalte Krieg und unbotmäßige Agenten im Film (Der Spion, der aus der Kälte kam, 1965, Bridge of Spies und Deutschland 83, 2015). In: *Medienobservationen*, Jg. 27 (2023), S. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20088>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2023/1024-braun.pdf>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Michael Braun

Die Mauer, der Kalte Krieg und unbotmäßige Agenten im Film

(Der Spion, der aus der Kälte kam, 1965, Bridge of Spies und Deutschland 83, 2015)

*Die Mauer, die Deutschland von 1961 bis 1989 teilte, ist ein Geschichtszeichen des Kalten Krieges. Im Agentenfilm ist diese Teilung oft genug für die Plotline verantwortlich. Der vorliegende Beitrag untersucht im Vergleich der Agentenfilme *Der Spion, der aus der Kälte kam* (Martin Ritt, 1965) und *Bridge of Spies* (Steven Spielberg, 2015) sowie der ersten Staffel der Fernsehserie *Deutschland 83* (Anna Winger und Jörg Winger, 2015), wie die Storyline beiderseits der Mauer entwickelt wird und wie die filmischen Agenten in Abweichung von ihrer Mission die Logik des Kalten Krieges durchkreuzen. Dadurch gerät der Spion im geteilten Deutschland, der als „mythologischer Prototyp“ (Bernhard Greiner) des Kalten Krieges in den Kriminalfilmen der 1960er und 1970er Jahre reüssierte, auf je unterschiedliche Weise zwischen die Fronten. Gerade in der Normabweichung (dem Lapsus) und durch Verhandlung (der Causa), nicht durch Lösen des Casus (des Kriminalfalls), entwickeln sie einen kulturellen Code, der die Mauer als Wahrzeichen des Kalten Krieges überwindet.*

Wenn der Kriminalfilm die Geschichte der Ermittlung und der Aufklärung eines Verbrechens erzählt,¹ dann sind im Agentenfilm die Ermitt-

¹ Vgl. Stefan Neuhaus: *Der Krimi in Literatur, Film und Serie*, Tübingen 2021, S. 23; Ulrich Suerbaum: „Kriminalroman“. *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S.438-446; Andreas Blödorn: „Narratologie“. *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien, Geschichte, Medien*. Hg. Susanne Düwell, Andreas Bartl, Christof Hamann, Oliver Ruf. Stuttgart 2018, 14-23. Kritisch zur Begriffsgeschichte: Thomas Wörtche: „Kriminalroman“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hg. Harald Fricke. Berlin 2007, S. 342-345, hier S. 343. Das Zitat im Abstract aus: Bernhard Greiner: „Spuren und Lehren des Kalten Krieges“. *Deutschlandarchiv*. 2.1.2021. – Den Hinweis auf *Deutschland 83*

lung und der Ermittler grundsätzlich wichtiger als die Lösung eines Kriminalfalls. Für das Verbrechen im Agentenfilm wird ja immer die jeweils andere Seite verantwortlich gemacht, die feindliche Regierung oder deren im Geheimen wirkenden Akteure. „Spione, Geheimdienste und deren Methoden sind ja nicht an sich verwerflich und suspekt, sondern immer nur diejenigen der Gegenseite“.² Wenn es im Spionagefilm also weder um das *Whodunit* geht noch um das *Whydunit*, kommt das *Howcatchem* zum Zuge. Der Agentenfilm ist eine invertierte Detektivgeschichte. Der Zuschauer, der die Genregeln und das historische Milieu kennt, weiß ein wenig mehr als der handelnde Spion. Und dieser leichte Wissensvorsprung lässt uns dann danach fragen, wie es der Protagonist anstellt, die Ermittlungen voranzutreiben und das zu tun, was er als Agent zu tun hat: seine Mission zu erfüllen, die zwar Zweifeln und gar Scheitern zulässt, aber eines unbedingt zu vermeiden sucht, nämlich die persönliche Integrität der simulierten Identität zu opfern.

Die Dissimulation³ ist das eigentliche Spannungsmoment des Agentenfilms. Wie gelingt es dem Agenten, seine wahre Identität zu verbergen, also nicht als der zu erscheinen, der er in Wirklichkeit ist? Und was passiert, wenn er von seinem Auftrag abweicht? Besonders spannend wird diese Frage in Plots mit Doppelagenten. Diese müssen eine Mission innerhalb ihres ohnehin schon auf Diskretion angewiesenen Jobs erfüllen, und diese zweite Mission erfordert eben eine besondere Geheimhaltung – wobei aus dem Geheimhalten im Geheimnis nicht selten auch Identitätskonflikte erwachsen. Es verwundert nicht, dass der Doppelagent gerade in Zeiten des Kalten Krieges ein beliebtes Sujet des Films war. „Maulwurf“ nennt man eine solche Figur, die für einen Geheimdienst arbeitet, aber diesen im Auftrag eines anderen Dienstherrn durch klandestine Gegenspionage unterwandert. Die Spione wider Willen, die unfreiwillig zu einer Mission verpflichtet werden, kämpfen oft gegen einen Gegner in sich selbst. Ihr Gewissen sagt ihnen, dass etwas faul ist an ihrem Auftrag und dass sie ihr Handeln von anderen Prinzipien be-

verdanke ich meiner Kollegin Kristina Devine, einen wichtigen Impuls Oliver Jahraus.

² Ursula Vossen: „Spionagefilm“. *Sachlexikon des Films*. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart 2002, S. 569.

³ Vgl. Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*, translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor/Michigan 2004.

stimmen lassen müssen, von der Ethik etwa oder von der eigenen Vernunft. Im Kalten Krieg hat es viele „Maulwurf“-Fälle in Deutschland gegeben, die Reportagen, Romane und Filme angeregt haben, von der Festnahme des für den KGB arbeitenden BND-Agenten Hans Felde 1961 bis zum Spionageverdacht gegen den BND-Agenten Carsten L., mit dem *Der Spiegel* vom 11. März 2023 seine Titelstory „Moskaus Maulwurf in Berlin“ aufmacht.

Agenten mit prekärer Mission tauchen in den hier betrachteten Filmen *Der Spion, der aus der Kälte kam* (Martin Ritt, 1965) und *Bridge of Spies* (Steven Spielberg, 2015) sowie in der Fernsehserie *Deutschland 83* (Anna Winger und Jörg Winger, 2015) auf. Sie werden mit Missionen betraut, die dazu dienen, das Gleichgewicht des Schreckens aufrechtzuerhalten (oder zugunsten der eigenen Seite zu verändern), welches in der Logik des Kalten Krieges auf gegenseitigen militärischen Abschreckungsstrategien beruhte. Prekär ist der Auftrag, weil es den Spion ins Lager des Gegners verschlägt. Dort sieht er sich mit politischen wie persönlichen Sachverhalten konfrontiert, die ihn dazu bringen, mehr oder minder deutlich, manchmal überraschend vom Lagerdenken der eigenen Auftraggeber abzuweichen.

Die Mauer ist die Grenze, an der sich der Konflikt des Spions mit seiner Mission entzündet und zum Gewissensdrama ausweiten kann. Sie scheidet nicht nur westliches und östliches Bündnissystem, sie entscheidet auch über die Ermittlungen des Protagonisten. Man kann das auch so auffassen, dass unser Augenmerk von dem kriminellen Vorfall, dem *casus*, auf die Normabweichung, den *lapsus*, und die Verhandlung, die *causa*, umgelenkt wird. Die drei filmischen Beispiele erweisen sich somit als Fallgeschichten der Mauer. Sie erzählen uns davon, was der Fall mit dieser Mauer im geteilten Deutschland ist.

Causa: *Der Spion, der aus der Kälte kam*

Martin Ritts Film *The Spy Who Came in from the Cold* ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von John Le Carré. Das Buch erschien 1963, zwei Jahre vor dem Film, mitten in der Anfangskonjunktur der Bond-Filme. Im Vorwort zur Neuausgabe 2013 berichtet der Autor, dass er den Roman als dreißigjähriger „Nachrichtendienstler im Gewand eines Nachwuchsdiplomaten bei der britischen Botschaft in Bonn“ geschrie-

ben habe.⁴ Seine Arbeitgeber hatten die Publikation genehmigt, und zwar, anders als bei Le Carrés beiden vorhergehenden, pseudonym erschienenen Romanen, unter seinem Klarnamen. Dadurch entstand eine merkwürdige Schiefelage von Selbst- und Außenrezeption. Während der *Secret Service* den Plot des Romans für erfunden hielt und damit dem Autor recht gab, der sich als „unseriösen Faktensammler“ bezeichnet hatte, feierte die Weltpresse John Le Carrés Roman als „Insider-Enthüllungsstory“. „Der Beweis, dass mein Buch eben nicht ‚authentisch‘ war – wie viele Male muss ich das beteuert haben! –, lag in der Tatsache, dass es überhaupt hatte erscheinen dürfen.“⁵ Authentisch ist hingegen das zeithistorische Milieu des Romans. Er spielt am Beginn der 1960er Jahre, und der Autor „war da, als die ersten Betonblöcke den Stacheldraht an der Mauer ersetzten“, und er „sah die Bollwerke des Kalten Kriegs aus der noch schwelenden Asche des heißen Kriegs emporwachsen.“⁶

Der Film beginnt, während die Credits ablaufen, mit einer Detail Einstellung auf den Stacheldraht auf der Mauer. Die Kamera fährt zunächst von rechts nach links, also gegen die Leserichtung, was auf Perspektivwechsel und Alternativdeutung hinweist, und leicht aufsichtig zurück. Der Blickwinkel öffnet sich dabei vom Westen aus auf das Niemandsland zwischen den getrennten deutschen Staaten, streng überwacht Brachland mit patrouillierenden Soldaten, Kontrollbaracken, Wachhäuschen und Schlagbäumen. Bei einer Größeneinstellung auf ein Schild mit der Inschrift „You are leaving the American Sector“ mit russischer, französischer und deutscher Übersetzung hält die Kamera kurz inne, dann fährt sie weiter, zeigt ein zweites Schild, „Allied Checkpoint“, und, weiterfahrend, schließlich ein drittes, „US Army Checkpoint Charly“. Das entspricht dem Gesetz der Drehbuchratgeber, wichtige Details dreimal zu zeigen, einmal für den smarten Zuschauer, sodann für den durchschnittlichen Kinobesucher und drittens für den „slow Joe in the last row“. Wir wissen also, wo wir sind: an einem der drei Grenzübergänge zwischen Ost- und Westdeutschland in und um Berlin, einem politisch hochsensiblen Ort; der Name „Charlie“ stammt aus der Militärkommu-

⁴ John Le Carré: „Vorwort“. *Der Spion, der aus der Kälte kam. Roman*, Berlin 2013, S. 5.

⁵ Ebd., S. 8.

⁶ Ebd., S. 9.

nikation („Alpha“ und „Beta“ hießen die ersten beiden Grenzübergänge).

Aus einem Café unterhalb des Schilds tritt ein Mann im Trenchcoat, mit Kaffeebecher, ein klassisches film noir-Bild. Es ist Alec Leamas, der Hauptprotagonist des Films, gespielt von Richard Burton. Sein Job ist es, seinen letzten Doppelagenten zu empfangen, der im Auftrag des Secret Intelligence Service und unter Aufsicht von Leamas auf einem gehobenen Posten in der DDR spioniert hat, ein zurückkehrender Doppelagent also. Nach längerem Warten am Grenzstreifen, das Leamas mit den Worten „Agenten haben keinen Flugplan“ kommentiert, passiert sein Mann schließlich auf einem Fahrrad den ersten Schlagbaum, wird aber im Niemandsland von den DDR-Grenzsoldaten erschossen. Die amerikanischen Posten sehen untätig zu, einer erklärt das Schießverbot mit der Abschreckungslogik des Kalten Krieges: „So ‘ne Schießerei kann zum Krieg führen.“

Im Mittelpunkt der Handlung steht der neue Auftrag, den Leamas bei seiner Rückkehr in den „Circle“, wie die britische Geheimdienstzentrale in London heißt, bekommt. Er besteht darin, sich selbst als Überläufer zu inszenieren, um so in den inneren Kreis des DDR-Geheimdienstes zu gelangen und dessen Chef Mundt so sehr zu diskreditieren, dass er sein Amt verliert. Dem dient ein raffiniertes Komplott, welches aus der Sicht von Leamas erzählt und nach 35 Filmminuten in nachgeholten Erklärungen von seinem Ex-Kollegen George Smiley konkreter, aber noch nicht vollständig erläutert wird. Leamas soll – in der Rolle, die er als Überläufer spielt – Beweise für Mundts verdeckte Arbeit für den britischen Geheimdienst dem Stellvertreter Mundts, Fiedler, zuspiesen. Leamas glaubt zunächst seinen Auftraggebern, dass diese Beweise für Mundts Doppelagententum eine Fiktion sind, Täuschungsmanöver zum Zweck der Ausschaltung des Feindes. Diese Finte wiederum wird von „Control“, dem britischen MI 6-Chef, mit der Notwendigkeit begründet, das eigene Gute gegen den feindlichen Aggressor zu verteidigen: „Ich meine, man muss doch Methoden mit Methoden vergleichen, und Ideale mit Idealen. Ich würde sagen, seit dem Krieg sind unsere Methoden – unsere und die des Gegners – einander sehr ähnlich geworden. Ich meine, man kann ja schlecht weniger schonungslos als der Gegner vorgehen, nur weil die Politik der eigenen Regierung eine friedfertige ist, oder?“⁷

⁷ Ebd., S. 30.

Leamas' Mission sieht vor, in London einen frustrierten Agenten zu mimen, der nach der Entlassung zum hoffnungslosen Trinker herunterkommt, Schulden anhäuft, einen Ladenbesitzer verprügelt und ins Gefängnis gerät. Der Plan geht auf. Nach der Entlassung empfängt ihn ein linkischer Mann, der Leamas zum Lunch und in eine Striptease-Bar einlädt und dort in Kontakt mit einem Geschäftsmann bringt, der sich rasch als Vermittlungsagent der Gegenseite entpuppt und Leamas wiederum zum ersten Verhör in eine Wohnung an der holländischen Küste, danach in die DDR zu Fiedler bringt.

Fiedler als Mundts zweiter Mann ist eine hochintelligente Figur in diesem Agentenschachspiel; er nimmt die Rolle eines Strafanwalts wider Willen ein, der zusehends dankbar die belastenden Beweise für Mundts Verrat an DDR-Staatsgeheimnissen empfängt. Fiedlers Anklagerede im Schauprozess, der mit 18 Minuten längsten und wichtigsten Szene des Films, folgt dabei nahezu lückenlos dem Drehbuch der britischen Geheimoperation, in dem Leamas seine Rolle als Verräter und Überläufer gut, beinahe zu gut gespielt hat. Fiedler ist ein Vertreter der Wahrheit, seine jüdische Herkunft befeuert ihn zusätzlich bei der Entlarvung des ehemaligen Nationalsozialisten Mundt. Doch er hat nicht mit dessen Tücke gerechnet. Mundts Anwalt plädiert für eine ähnliche, aber entscheidend anders ausgerichtete und sozusagen tiefere Version des Falls. Seine Geschichte deckt das Täuschungsmanöver des britischen Geheimdienstes auf, in dem Fiedler und Leamas lediglich Schachfiguren gewesen seien, um Mundt aus dem Spiel zu nehmen, gefährliche Destabilisatoren des ostdeutschen Systems. Damit enthüllt Mundts Anwalt genau das, was Leamas weiß und was wir mit ihm wissen, was aber so nicht die ganze Wahrheit ist: dass Mundt ein brutaler, aber effektiver Leiter des Geheimdienstes der DDR ist. Wäre Mundt ein britischer Doppelagent, so argumentiert Leamas, so hätte er ihn als Führungsoffizier in Berlin kennen müssen. Hätten die Briten Mundts Doppelspionage nur vorgetäuscht, um ihn aus dem Spiel zu nehmen, so argumentiert Mundts Anwalt, so hätte es keine bessere Möglichkeit gegeben, ihn bei dem DDR-Geheimdienst zu diskreditieren. Und so kommt es, wie es kommen muss in diesem rasanten Abtausch von Täuschungen und Maskierungen, und der Schauprozess endet mit Mundts Rehabilitierung und Fiedlers Verhaftung. Das Urteil des Gerichts stempelt den Ankläger des Verräters zum Verräter.

Das infame Mittel, dass Mundt dafür einsetzt, ist eine weitere Figur, die Bibliotheksangestellte Liz (im Film heißt sie Nancy), mit der Leamas in London eine Beziehung hatte. Sie wird unter dem Vorwand einer kommunistischen Fortbildung in die DDR beordert und beim Prozess gezwungen, Aussagen zu machen, die Leamas' geheime Mission aufklären lassen und dem Verteidigungsplädoyer von Mundts Anwalt recht geben. Doch auch das ist nicht die ganze Wahrheit. In einem letzten Twist wird schrittweise enthüllt, dass Mundt tatsächlich ein Doppelagent im Auftrag der Briten ist und die ganze Mission im Sinne des Secret Service nur dazu gedient hat, ihn mit Fiedlers Vorwürfen so zu belasten, dass er durch die Aufdeckung von Leamas' Komplott gegen ihn um so nachhaltiger für die DDR rehabilitiert wird und zugleich weiterhin für die Briten als Doppelagent arbeiten kann. Der Böse im Dienst der ‚Guten‘ wird gerettet, um das britische Täuschungsmanöver zu rechtfertigen. Diesen perplexen Plot, der uns dazu einlädt, einem Charakter zu folgen, der fragt, was eigentlich der Fall ist,⁸ erklärt Leamas im Roman so: „Mundt wusste über alles Bescheid, er kannte den Plan, er hat mich anwerben lassen. Dann hat er die Sache Fiedler überlassen, denn er wusste ja, letztlich würde Fiedler sich selbst ans Messer liefern. Meine Aufgabe war es, ihnen allen das vorzuspiegeln, was tatsächlich die Wahrheit war: dass Mundt ein britischer Spion ist. [Nancys] Aufgabe war es, meine Glaubwürdigkeit zu untergraben. So dass jetzt Fiedler erschossen wird und Mundt gerettet ist, in letzter Sekunde vor einer faschistischen Verschwörung bewahrt. Um so mehr werden sie ihn jetzt alle lieben – das alte Prinzip“.⁹

Diese klassische Norm des Agentenkinos wird am Ende des Films durchbrochen. Die Schlusszene spielt an der Berliner Mauer, diesmal auf der Ostseite. Mundt hat Leamas' Flucht in den Westen organisiert, aber Nancys Liquidierung angeordnet. Leamas entscheidet sich, nicht in den Westen zu gehen, sondern bei der Freundin zu bleiben, die von einem DDR-Grenzsoldaten erschossen worden ist. Im Schlusstableau sehen wir das tote Liebespaar in der Totalen auf dem Boden liegen, getrennt durch die Sprossen, die über die Mauer in den Westen führen. Aber die Mauer hat die Liebenden nur scheinbar getrennt. Verbunden ist

⁸ Vgl. David Bordwell: *Perplexing Plots. Popular Storytelling And The Poetics Of Murder*. New York 2023, S. 19.

⁹ Le Carré: „Vorwort“ (wie Anm. 4), S. 263.

das gegensätzliche Paar, die an Geschichte, Freiheit und Fortschritt glaubende Kommunistin und der zynische, vom Gesetz der Nützlichkeit besessene Realist, durch ein weißes Tuch, das genau in der Bildmitte im Stacheldraht flattert: bescheidene Ikone einer Friedenshoffnung im Kalten Krieg. Die Normabweichung im Schatten der Mauer ist tragisch. Sinnlos ist sie nicht, im Gegenteil: das gute Heldenpaar mit schlechtem Gewissen entlarvt die „Verhaltenslehren der Kälte“,¹⁰ den Schauprozess der feindlichen Ideologien und das Prekäre an der Makrologik des Kalten Krieges.

Lapsus: *Bridge of Spies* und *Deutschland 83*

Die Agenten in Spielbergs Film *Bridge of Spies* und Jörg und Anna Wingers Fernsehserie *Deutschland 83* sind keine tragisch-hilflosen Kurierere wie in Le Carrés Roman und Rittes Film. Aus gleicher zeithistorischer Distanz zum Kalten Krieg haben die Regisseure aus der Geschichte gelernt, wie im „selbstkritischen Umgang mit der eigenen Vergangenheit“¹¹ aus Diktaturen Demokratien geworden sind. Diese Lektion macht die Protagonisten beider Filme zu postheroischen Selbsthelfern im Kalten Krieg. Der Anwalt James Donovan (gespielt von Tom Hanks), der in dem amerikanischen Versicherungsanwalt gleichen Namens sein Vorbild hat, und der fiktive NVA-Offizier Martin Rauch überwinden die ideologischen Fronten mit ihrer Überzeugung von Gerechtigkeit und Frieden. Donovan war Unterhändler der Vereinigten Staaten, als am 10.2.1962 der von den Russen gefangene Pilot Francis Gary Powers gegen den in Washington enttarnten sowjetischen Spion Rudolf Abel (brillant in der Rolle: Mark Rylance) ausgetauscht wurde; Martin Rauch (den Jonas Nay spielt) spielt seine Rolle als Undercover-Agent der Nationalen Volksarmee im Bonner Quartier der NATO im Jahr 1983. Donovan und Rauch pendeln zwischen den Systemen, sie passieren privilegiert die Mauer, der eine im

¹⁰ Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Berlin 2018, S. 29 über die „Krise der Gewissenskultur“ und die „Schamkultur“.

¹¹ Aleida Assmann: *Der europäische Traum. Vier Lehren aus der Geschichte*, München 2015, S. 186.

Diplomatenstatus, der andere als Informant der Staatssicherheit der DDR.

Spielbergs mit einem Oscar und einem British Film Academy Award ausgezeichneter Film hatte Premiere bei der Berlinale 2015 und kam am 16.10. in die amerikanischen, am 26.11. in die deutschen Kinos. Der Titel *Bridge of Spies* ist eine deutliche Anspielung auf die Glienicker Brücke, die zwischen West-Berlin und Potsdam liegt und wegen des dort während des Kalten Kriegs mehrfach praktizierten Austauschs russischer und westlicher Agenten „Agentenbrücke“ genannt wurde. Der Filmplot hat wie gesagt seinen Sitz im Leben in der ersten Austauschaktion.

Nach einer Stunde und sieben Minuten, also ziemlich genau in der Mitte des Films, wird uns die Mauer als Ereignis präsentiert, und zwar im Moment ihres Entstehens, als sie noch für kurze Zeit durchlässig, aber prinzipiell schon trennend war. Es ist August 1961, wir sehen aus der Top-View, wie auf der Ostseite quaderförmige Steine für den Betonbau der Mauer angeliefert werden, Panzer, Wachsoldaten der NVA, die Volkspolizei und Flüchtlinge, die es gerade noch schaffen, aus Fenstern und durch Mauerlücken in den Westen zu gelangen; dort wiederum flanieren Passanten, und ein amerikanischer Student fährt mit dem Fahrrad nach Ostberlin, um seine Dissertation über die kommunistische Wirtschaftspolitik mit seinem Ostberliner Doktorvater zu besprechen. Doch der hat Vorlesung, und der Student (der wie sein reales Vorbild Frederic Pryer heißt) wird beim Versuch, nach West-Berlin zurückzukehren, von den DDR-Grenzsoldaten als vermeintlicher Spion festgehalten.

Anfang 1962 kommt Donovan nach Ostberlin. Seine Mission ist es, mit der dortigen russischen Botschaft und den DDR-Behörden einen Agentenaustausch von Abel mit dem amerikanischen Piloten einzufädeln. Schon das ist nicht gerade einfach, denn den Russen geht es darum, ihren Agenten zurückzubekommen, bevor er Staatsgeheimnisse preisgibt, und der DDR geht es um die Anerkennung ihres Status als souveräner Staat. Als dritter Mann kommt nun der junge Doktorand ins Spiel, an dessen Spionagetätigkeit niemand wirklich glaubt und der deshalb eine *quantité négligeable* zu sein scheint. Nicht für Donovan. Mit dem gleichen gründungsidealistischen Elan, mit dem er Abel als Immigranten und loyalen Diener seines, wenn auch feindlichen, Herren, vor der Hinrichtung gerettet und als künftigen Austausch Kandidaten im Kalten Agentenkrieg präpariert hat, setzt er sich auch für den inhaftierten Pryer ein. Das missfällt seinen Auftraggebern beim CIA.

Der Anwalt als privater Unterhändler scheint zunächst ein schlechter Spion zu sein. Er bekommt ein schäbiges Zimmer in Ostberlin, wird ohne Stadtplan auf den Weg zur russischen Botschaft geschickt und prompt von jugendlichen Straßenräubern um seinen Wintermantel gebracht, was eine lästige Erkältung zur Folge hat. Doch immer besser versteht er es, die pluralen Agonalitäten der Geheimdienste gegeneinander auszuspielen. Er verhandelt gleichzeitig mit dem russischen Botschaftsstellvertreter und dem DDR-Anwalt Vogel. Er beschwichtigt seine amerikanischen Auftraggeber, die erst einmal nur ihren Piloten zurückhaben wollen. Und er durchschaut die Simulationsmanöver der Parteien, die samt und sonders vorgeben, etwas zu haben, das sie nicht haben: die Russen die Familie von Abel, die DDR die Verhandlungsmacht, die CIA die Fäden in der Hand. Dann setzt Donovan alles auf eine Karte – und gewinnt. Beide Gefangene, Pryer wie Powers, werden gegen Abel ausgetauscht, der eine auf der Glienicker Brücke, der andere wenig später am Checkpoint Charlie.

Spielbergs Storytelling funktioniert nur ergebnisorientiert an der realen Geschichte, lässt sich ansonsten aber wie ein auf Diskurs statt Action setzender Agententhiller mit Happy End verstehen, was in Filmminute 1:05 angekündigt wird: „Wir schreiben unser eigenes Märchen“. In dieser Geschichte, die so märchenhaft gut ausgeht, dass man leicht übersehen kann, wie teilnahmslos, ja schicksalhaft-tragisch Abel beim Austausch von seinen russischen Genossen empfangen wird, ist die Mauer ein Ort des Transits und ein Zeugnis des Opfergedenkens; Donovan wird bei einer S-Bahn-Rückfahrt nach Ostberlin Augenzeuge von Todesschüssen auf einen DDR-Flüchtling. Zugleich wird die trennende Funktion der Mauer auf der titelgebenden Brücke aufgehoben. Der Agentenaustausch bedeutet Rückkehr und Heimkehr für die Ausgetauschten beider Seiten, Sicherung des geheimdienstlichen Herrschaftswissens hüben wie drüben. Der Diskurs, der beide Seiten zum Einverständnis mit der dreifachen Austauschaktion bringt, überspringt die Grenze. Es ist ein Brückendialog mit kompensatorischem Charakter. Dem Anwalt gelingt es, ohne politisches Eigeninteresse, nur seinem moralischen Kompass folgend, zu einem Ergebnis zu kommen, zu dem alle Parteien unter sich niemals hätten kommen können, weil sie ihre wechselseitigen Ressentiments viel zu sehr pflegen, um sich gemeinsam an den Verhandlungstisch setzen zu können.

Indem der Anwalt als Agent außerhalb der Norm handelt und seine Verhandlungen zum glimpflichen Austausch von zwei Gefangenen gegen einen führen, fällt die Mauer in den Köpfen, zumindest aus ethischer Perspektive. Donovans Lektion aus der Geschichte des Kalten Kriegs sind die Menschenrechte. 1946 in einer Kommission unter der Leitung Eleonore Roosevelts entwickelt und am 10.12.1948 von der Generalversammlung der Vereinten Nationen deklariert, ersetzen sie zurzeit des Kalten Krieges die fehlenden völkerrechtlichen Verträge.¹² Donovans Verhandlungsgeschick bestätigt den supranationalen Anspruch der Menschenrechte. Dafür benötigt er keine offizielle Legitimation, nur den Mut, aus dem oppositionellen Denkschema des Agentengenres ausubrechen und einen Ausnahmezustand herbeizuführen. Der Unterhändler bannt für einen Filmmoment den Schrecken der Mauer. Abschaffen kann er sie nicht.

Die von der Schriftstellerin Anna Winger geschriebene und ihrem Mann Jörg Winger produzierte erste Staffel der Fernsehserie *Deutschland 83* wurde in acht Folgen vom 26. November bis 17. Dezember 2015 von RTL ausgestrahlt, dann in den USA und Anfang 2016 auch in Großbritannien, Tom Hanks lobte sie sehr. Dort kam die Miniserie besser an als in Deutschland, wo ein Besuch der Bundeskanzlerin am 18.11.2014 am Set an der Glienicker Brücke für Aufsehen sorgte. Derzeit kann sie auf Amazon Prime gestreamt werden.

In dieser Fernsehserie ist die Mauer materiell unsichtbar, dafür aber als Symbol der höchst real existierenden Trennung des im Titel geeinten Landes dauerpräsent. Alle Raumbewegungen, Figurenwege und Denkooperationen in den acht Staffelfolgen führen beidseits über die Grenze. Es beginnt mit einer nächtlichen Aufsicht auf die Ständige Ostdeutsche Vertretung in Bonn, 1983, wir hören den amerikanischen Präsidenten, der in seiner als „Evil Empire Speech“ bekannt gewordenen Rede vom 8.3.1983 das Böse in den „white collar crimes“ der totalitären Staaten identifizierte. Reagans Stimme kommt aus einem Fernseher, und es gibt eine ZuhörerIn, Leonora Rauch (gespielt von Maria Schrader), die in Bonn für die DDR arbeitet und sogleich übers Telefon den ostdeutschen Abwehrchef Schweppenstedt ins Bild setzt. Dieses Gespräch zwischen Ost und West ist ein familiärer Informationsaustausch. Schweppenstedt wird sich im weiteren Verlauf als Vater von Martin Rauch, Leonoras

¹² Assmann: *Der europäische Traum* (wie Anm. 11), S. 56-58.

Neffen, erweisen. Diesen sehen wir dann erstmals bei der Arbeit. Als Oberfeldwebel der DDR-Grenztruppen verhört er westliche Studenten, die verbotene Bücher von Shakespeare in die DDR mit sich tragen. Die Bücher werden natürlich konfisziert. Als Agent ist Rauch erfinderisch, er macht aus der Not des Verbotsregimes die Tugend eines Geburtstagsgeschenks für seine bibliophile Mutter und quittiert das mit heiterer Miene.

Die Mission, mit der ihn sein Vater Schweppenstedt und seine Tante betrauen, ist die der Gegenspionage. Martin Rauch wird unter falschem Namen als Ordonnanzoffizier bei einem westdeutschen General mit guten NATO-Kontakten eingeschleust, um dort Informationen über den Standort der amerikanischen Pershing II-Raketen auf deutschem Boden und über Einzelheiten des NATO-Manövers „Able Archer“ zu sammeln. Das dient in den Augen der Stasi zur Vorbereitung eines Erstschlags gegen die Warschauer Pakt-Staaten. Als Rauch jedoch mitbekommt, dass das Manöver keinen Angriffskrieg vorbereiten, sondern eine Übung sein soll, um den Westen im Verteidigungsfall zu schützen, beginnt er an seiner Mission zu zweifeln. Niemand schenkt ihm Gehör, weder seine DDR-loyale Tante, noch sein Mentor, ein Bonner Juraprofessor, der ebenfalls als V-Mann für die Stasi tätig ist. Und so entschließt er sich, seine Tarnung aufzugeben und dem westdeutschen General seine Mission anzuvertrauen.

Das ist eine gewaltige Abweichung von der Norm des loyalen Agenten, der seine Freiheit und sein Leben preisgeben, aber um keinen Preis dem ‚Feind‘ seine Geheimnisse verraten darf. Als Agent ist Martin aus Sicht der Stasi ein Verräter und Versager, aus Sicht der Bundeswehr ein feindliches Sicherheitsrisiko. Interessant ist sein Fall, weil er, radikaler noch als der Anwalt Donovan in Spielbergs Film, das Spiel mit den Oppositionen von Gut und Böse verdirbt, das von den gegnerischen Geheimdiensten mit wechselnden Rollenzuschreibungen inszeniert wird. Mag unser Held auch die prekäre Logik der atomaren Abschreckung nicht so ganz zu durchschauen, so gelingt es ihm doch mit lässlichen Ausrutschern, das richtige Handeln im falschen zu praktizieren. Eine von ihm verführte NATO-Sekretärin wird nach deren Enttarnung nicht liquidiert, seine Freundin hindert er daran, die zu einem Udo Lindenberg-Konzert nach Ostberlin gereiste Tochter des westdeutschen Generals dort festzuhalten.

Die Musik überspielt sozusagen die Mauer. Das ist eine kulturell signifikante Abweichung von der Norm der getrennten politischen Systeme.

me. Neben Peter Schillings Friedensweltraumlied „Major Tom“ läuft, und das gleich generationsüberschreitend bei einer Jugendparty und auf dem Geburtstag von Martins Mutter, Nenas Kultsong *99 Luftballons* (1983), der Pubertätsfreuden und Jugendängste vor dem Atomkrieg ansprach. Die *Lyrics* des Songs sagen mehr als die Personen sich zu sagen trauen; nicht umsonst führt Martins Mutter in der DDR einen regen Fernleihverkehr mit verbotenen Büchern aus ihrem Keller. Ein weiteres Stilelement für die Inszenierung Deutschlands als historischer Kulisse¹³ sind, ähnlich wie die Best-practice-Minifilme über einen möglichen Atomkrieg in Spielbergs Film, die Einblendungen historischer Reden. Am Ende der Credits, die Deutschland als zerschnittene Landschaftskarte mit Markierungen der Raketenstandorte zeigen, hören wir aus der Rede des Bundeskanzlers Helmut Kohl zum NATO-Doppelbeschluss 1982: „Wenn die Sowjetunion nicht bereit ist, Sicherheit in Europa durch Abrüstung herzustellen, dann müssen wir uns Sicherheit durch die Stationierung amerikanischer Mittelstreckenwaffen verschaffen.“¹⁴

Schlussfolgerungen

Verhandlung (Causa) und Normabweichung (Lapsus) ersetzen den kriminellen Vorfall, der offenbar nicht mehr als Genrelement für den Spionagefilm taugt, wenn sich die unterschiedlichen Bündnissysteme über den kriminellen Casus uneinig sind. Ritt, Spielberg und die Wingers inszenieren zweifelnde Helden, die sich aus eigenem Gewissen ans Werk machen, das ihr persönliches Werk ist, mag es tragisch oder märchenhaft oder eskapistisch enden. Die Mauer als spezifischer Casus kommt ins Bild, zeithistorisch als vermeintlicher Schutzwall und Transitort für Spione, symbolisch als *source music*, Dokumentarfilmstück und politische

¹³ So, aber kritisch argumentierend, Dominik Orth: „Kulisse DDR: Spitzel, Spione und andere Stereotype in der Serie *Deutschland 83* (2015)“. *Mauerschau – Deutschland als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Hg. Ders. und Heinz-Peter Preußner. Berlin/Boston 2020, S. 297-305, hier 304.

¹⁴ Ralf Geißler: „Nachrüsten für die Abrüstung?“. *Deutschlandfunk*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/nachruersten-fuer-die-abruerstung-102.html>, 12.12.2009 (zit.19.09.23).

Rede. In den selbständigen Aktionen der Protagonisten wird sie nahezu spielerisch überwunden. Aus dem negativen Gründungsmythos wird somit, wenigstens in diesen invertierten Agentenfilmen, ein kultureller Code der Mauerüberwindung. Diese Geschichten von unbotmäßigen Agenten im Kalten Krieg gehören dem makroperspektivischen Nachdenken über die Produktion und Zirkulation von Herrschaftswissen und über Imaginationen von Geschichte im Kalten Krieg in Form von spiel-filmischen Alternativen zum „Krieg gegen den Krieg“.¹⁵

¹⁵ Wilhelm Janssen: „Krieg“. *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 3.* Hg. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhard Koselleck. Stuttgart 1983, S. 567-615, hier S. 584.