

Feindbilder im Film

Werner C. Barg

Die Etablierung spezifischer Feindbilder im Film war und ist stets eng mit realer Machtpolitik verbunden. Der vorliegende Beitrag spürt dieser These anhand von audiovisuellen Beispielen bis in die Gegenwart nach.

Feindbilder als „Vehikel“ zum Aufbau und Erhalt politischer Macht

Am Abend des 15. Juli 2016 putschen Teile der türkischen Armee gegen die Regierung von Präsident Recep Tayyip Erdoğan. Der ruft seine Anhänger über TV und über die sozialen Netzwerke zum Protest auf. Das Resultat ist bekannt: Der Putsch scheitert. Seither geht die Regierung Erdoğan mit Entlassungs- und Verhaftungswellen gegen missliebige Personen im Staatsapparat, in der Justiz und in den Medien, aber auch gegen Politiker oppositioneller Parteien vor. Das wird durch zwei klare Feindbilder legitimiert: Das erste Feindbild stellt Fethullah Gülen dar, geistiges Oberhaupt einer nach ihm benannten islamischen Bewegung. Erdoğan macht ihn und seine Anhänger für den Putschversuch verantwortlich. Die gegnerische Partei HDP ist das zweite Feindbild. Erdoğan und seine Anhänger sehen die pro-kurdische Partei in Komplizenschaft mit der verbotenen Untergrundorganisation PKK, die durch terroristische Anschläge immer wieder von sich reden macht und für die Autonomie der Kurdengebiete kämpft.

„Ein Feindbild“, schrieb Marion Gräfin Dönhoff schon 1987 in „Die Zeit“, „ist das Bild, das wir uns von unserem Feind machen – also nicht notwendig sein objektives Bild, sondern ein Bild, so wie wir es sehen oder sehen wollen. Vielleicht haben wir gar keinen Feind, vielleicht erfinden wir ihn uns? Der Verdacht ist nicht von der Hand zu weisen, denn Feindbilder sind meistens für den, der sie hat – und man muß hinzusetzen: auch pflegt –, sehr nützlich, ja unter Umständen ganz unentbehrlich. In primitiven Gesellschaften ist der Feind wichtig, um den eigenen Stamm zusammenzuhalten; in modernen Gesellschaften ist er ebenfalls unentbehrlich, um Solidarität beschwören zu können und neue Anhänger zu gewinnen“ (Dönhoff 1987).

Auch im Fall des gescheiterten Militärputsches in der Türkei und seiner restriktiven Folgen liegt die Vermutung nahe, dass die Mächtigen mit wohlgepflegten Feindbildern spielen, um ihre politischen Interessen durchzusetzen. Schließlich hatte die prokurdische Partei HDP durch ihren Wahlerfolg 2015 Erdoğan's Partei AKP um die absolute Mehrheit im Parlament gebracht und damit Erdoğan's Pläne, ein Präsidialsystem für die Türkei mithilfe einer klaren Mehrheit im Parlament durchzusetzen, vorerst vereitelt.

„Der Feind ist stets der Fremde, der *Outsider*, auf ihn werden alle negativen Emotionen projiziert, denn das schmiedet zusammen. Je mehr er durch Propaganda und Greuelmärchen entstellt werden kann, desto leichter fällt es, ihn zu bekämpfen“ (ebd.).

Einer, der den von Marion Gräfin Dönhoff hier skizzierten Mechanismus von Machtausübung via Feindbild schon 1948 in der Fiktion beschrieben hat, ist der britische Schriftsteller George Orwell. Sein Roman *1984* ist die Urschrift der literarischen Dystopie. Orwells Stoff wurde mehrfach verfilmt, u.a. unter der Regie von Michael Radford (1984).

Zu Beginn der Radford-Verfilmung wird ein Dokumentarfilm vor fanatisierten Massen vorgeführt. In dem Film wird zunächst das Bild eines brutalen äußeren Feindes gezeichnet, gegen dessen Krieg und Terror die Armeen des „Großen Bruders“ die „Heimat“ verteidigen. Durch eine Überblende wird der Feind in der Ferne mit dem Feind im Innern verbunden. Gezeigt wird das Bild eines gewissen Emmanuel Goldstein, angeblich der große Gegenspieler des „Großen Bruders“, von dem die Zuschauer bzw. die Leser im Verlauf der Handlung des Films/Romans noch erfahren werden, dass Goldstein einst mit dem „Großen Bruder“ verbündet war, sich aber nun von ihm losgesagt haben soll und dessen System mit seiner „Bruderschaft“ bekämpft.

Auch wenn die Massen in der Türkei, die Erdoğan unterstützen, gleichwohl nicht so fanatisiert sind wie diejenigen, die in Orwells Schreckensvision eines totalitären Staates den „Großen Bruder“ und dessen System anfeuern, so sind die Parallelen zwischen Orwells *Social Fiction* und den Feindbildkonstruktionen in der türkischen Realpolitik doch frappierend.

Feindbilder im Nazipropagandafilm

Orwells Dystopie, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg geschrieben, verarbeitet stark die Erfahrungen mit dem Stalinismus. So verweist etwa die Feindbildkonstruktion „Großer Bruder vs. Emmanuel Goldstein“ deutlich auf die reale politische Rivalität zwischen Josef Stalin und Leo Trotzki.

Der in *1984* skizzierte Führerstaat, der alle Macht in den Händen einer Einheitspartei mit starkem Führerprinzip bündelt, verweist aber auch auf das System des deutschen Nationalsozialismus und des internationalen Faschismus zurück.

Jede diktatorische Erscheinungsform zeichnet sich durch eine Zentralisierung der massenmedialen Beeinflussungsmittel aus. Alle Medien – Zeitungen, Film, Fernsehen etc. – verbreiten ausschließlich die Staatsideologie und unterliegen strikter staatlicher Zensur.

Ausgehend von ihrer völkisch-rassistischen und antisemitischen Weltanschauung, die die Anhänger der NSDAP schon seit Beginn der 1920er-Jahre propagierten, formulierten die staatlich kontrollierten und gelenkten Massenmedien nach der Machtergreifung Hitlers 1933 die jüdische Bevölkerung zum Feindbild Nummer eins. Diese Feindbildkonstruktion fand in dem Dokumentarfilm *Der ewige Jude* (1940), in dem in einer Parallelmontage die Juden sogar mit Ratten verglichen wurden, sowie in dem Spielfilm *Jud Süß* (1940) ihren menschenverachtenden Höhepunkt.

Die Spielfilmfiktion *Jud Süß* entstellt die historisch überlieferte Figur eines württembergischen Finanzpolitikers und Fürstenberaters in seinem Werdegang und Schicksal völlig und zeigt in der Figurencharakterisierung einen verschlagenen Finanzier, hinterhältig, sexlüstern und vergewaltigend, um Ängste zu schüren und ohnehin in der Bevölkerung vorhandene Stereotypisierungen zu einem glasklaren antisemitischen Feindbild zu verdichten. Dadurch erreichte der Spielfilm, den Ralph Giordano mit Recht als „die niederträchtigste, gemeinste und raffinierteste Form von ‚künstlerischem‘ Antisemitismus“ (Giordano 2007, S. 159) bezeichnet hat, mehr Zuschauer als der „Dokumentarfilm“ *Der ewige Jude* mit seinen hanebüchenen Vergleichen. *Jud Süß*-Regisseur Veit Harlan benutzt in seiner Inszenierung die emotionsleitenden Mittel durchaus raffiniert, um Identifikation, Sympathie und Antipathie der Zuschauer klar in seinem Sinne auf die Figuren seines Films zu verteilen. Diese Mittel sind keine anderen als diejenigen, die jeder gängige Hollywoodfilm bis heute verwendet. Und die z.B. auch US-Propagandafilme während des Ersten Weltkrieges benutzten, in denen die Deutschen als Hunnen, Barbaren, aber auch als Vergewaltiger, brutale Monster oder als Witzfiguren dargestellt wurden (vgl. Beller 1995). Doch nie zuvor und nie danach wurde die Kraft des Gefühlskinos so gnadenlos in den Dienst einer verbrecherischen Ideologie gestellt wie in *Jud Süß*.

Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, als die Rote Armee im Osten und die Westalliierten im Westen sich den deutschen Außengrenzen gefährlich nah näherten und der Untergang des „Dritten Reiches“ absehbar war, forcierte die NS-Propaganda das Bild von der „Roten Gefahr“.

In der *Deutschen Wochenschau* Nr. 729 schockierten die Machthaber Anfang November 1944 die deutschen Kinobesucher. Ein kurzer Beitrag zeigte angebliche Gräueltaten von Soldaten der Roten Armee im ostpreußischen Ort Nemmersdorf. Gezeigt wurden ermordete Kinder und Frauen, deren hochgeraffte Kleider auf Vergewaltigung durch die Sowjetsoldaten hindeuten. Der martialische *Wochenschau*-Kommentar deutete das Geschehen als „letzte Warnung“ und Fanal zum Aufstand Europas gegen die „mörderischen Horden aus dem Osten.“

Was in Nemmersdorf wirklich geschehen war, ist bis heute ungeklärt. Gewaltakte und Vergewaltigungen an der deutschen Zivilbevölkerung durch sowjetische Soldaten sind historisch durchaus verbrieft, doch neuere Untersuchungen legen den Schluss nahe, dass die NS-Propagandisten in Nemmersdorf nicht ein tatsächliches Geschehen „dokumentierten“, sondern „nachhelfen“, um das Geschehen „dokumentieren“ zu können, was in ihr Feindbild passte (Kleine 2014).

Mit dem Feindbild der „Roten Gefahr“ bereitete die NS-Propaganda bereits vor, was nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Niedergang der Sowjetunion in den Zeiten des Kalten Krieges zum zentralen Weltbild des Westens werden sollte.

Feindbildkonstruktionen im Film während des beginnenden „Kalten Krieges“ in den 1950er-Jahren

Als sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges die Fronten zwischen der Sowjetunion und den USA schnell verhärteten, wuchsen aus gegenseitigen Ressentiments massive Feindbilder, die wiederum im Kinofilm, aber zunehmend auch im Fernsehen, ihre Spielfelder fanden.

Anfang der 1950er-Jahre schürte die Bewegung um den konservativen Senator Joseph McCarthy massiv Ängste und antikommunistische Ressentiments, indem sie behaupteten, es gebe eine kommunistische Unterwanderung des US-Staates und der US-Gesellschaft. Hollywood war für den McCarthyismus ein rotes Tuch. Nicht wenige Autoren, Regisseure, Produzenten, sogar Bühnenarbeiter wurden von dem republikanischen Senator vor sein „Komitee für unamerikanische Umtriebe“ vorgeladen, tribunalartig abgekanzelt und teilweise sogar mit Berufsverboten belegt. Doch die mit den Einschüchterungsversuchen einhergehende Hoffnung, mehr politischen Einfluss auf die Hollywoodproduktion nehmen zu können, misslang weitgehend. Kaum direkt, allerdings vermittelt etwa im Genrekino, manifestierte Hollywood die Angst vor einer kommunistischen Unterwanderung, etwa in Don Siegels Science-Fiction-Film *Die Dämonischen* von 1956, in dem eine außerirdische Macht von den Körpern und dem Geist der Menschen in einer US-Kleinstadt Besitz ergreift und sie zu willenlosen Wesen macht, die wie Maschinen der höheren Macht der Aliens folgen.

Auch auf der anderen Seite, etwa in der DDR, bauten die Herrschenden das Schreckgespenst der Unterwanderung durch die „kriegstreibenden“ westlichen Staaten, allen voran die „alten Machteliten“ der BRD im Bündnis mit den USA, systematisch zum Feindbild auf. Hiermit sollte z.B. die Etablierung des „Staatssicherheitsdienstes“ als „Schutz und Schild der Partei“ gegenüber der Bevölkerung legitimiert werden. In der TV-Serie *Das unsichtbare Visier* (1973 bis 1979) ist diese Feindbildkonstruktion geradezu idealtypisch zu besichtigen (vgl. z.B. Spiegel Online vom 24.02.2012).

Die 1960er-Jahre: das James-Bond-Syndrom

Im westlichen Kino der 1960er-Jahre sind es besonders die britischen Großproduktionen der *James Bond*-Reihe, die etwa in der Besetzung ihrer Bösewicht-Figuren die seinerzeit am stärksten ausgeprägten Feindbilder bündelt.

Gleich im ersten *Bond*-Abenteuer *James Bond 007 jagt Dr. No* (1962) spielt Joseph Wiseman den an japanisch-asiatische Vorbilder wie Dr. Fu Manchu erinnernden Gegenspieler Dr. No.

Wenig später bedienten die deutschsprachigen Schauspieler Gert Fröbe, Curd Jürgens oder Klaus Maria Brandauer das alte Feindbild des „bösen Deutschen“; Lotte Lenya und später Gottfried John und Jeroen Krabbé u.a. das damals ganz aktuelle Feindbild der „bösen Russen“. (Das Feindbild des bösen Deutschen reicht übrigens bis zum aktuellen *Bond*-Film *James Bond*

007 – *Spectre* [2015], in dem der österreichische Schauspieler Christoph Waltz den Antagonisten von James Bond verkörpert.)

Die 1970er-Jahre: Feindbilder im „New Hollywood“

Auch die Bewegung des „New Hollywood“ änderte an der Sicht auf das gegnerische Lager der kommunistisch beherrschten Welt wenig. Zwar warfen Regisseure wie Francis Ford Coppola, Martin Scorsese oder Michael Cimino, die mit ihren Filmen die Leinwände in den 1970er-Jahren zu beherrschen begannen, einen (selbst-)kritischen Blick auf politische und soziale Missstände im eigenen Land und schufen damit durchaus innergesellschaftliche Feindbilder, die bis heute vorherrschen. Dazu gehört etwa ein spezifisches Bild undurchsichtiger Geheimdienstaktivitäten, von einem korrupten Politikapparat oder geldgieriger Wirtschaftsbosse und Börsianer (vgl. Boldt 2011).

Doch in Coppolas *Apocalypse Now* (1979) sind die vietnamesischen Gegner der US-Armee im Vietnamkrieg weitgehend unscharf skizziert und ebenso gesichtslos wie in Michael Ciminos *The Deer Hunter* (1978), in dem die Soldaten des Vietcongs als anonym bleibende, grausame und gegenüber ihren Gegnern skrupellose Menge gezeigt werden. Cimino konzentrierte sich auf seine Hauptfiguren. Er wollte deren physische und psychische Zerstörung durch den Krieg zeigen. Da blieben ihre Feinde im Vietnamkrieg bloß brutale Silhouetten des Horrors.

Nachdem der Film 1979 auf der Berlinale gelaufen war, sah die sowjetische Delegation das vietnamesische Volk massiv beleidigt. Das Festival drohte zu platzen, da sich die Juryvertreter aus der Sowjetunion, Ungarn und der Tschechoslowakei aus der dann nicht mehr abstimmungsfähigen Jury zurückziehen wollten. Erst als die Jury insgesamt den Film kritisierte, konnte das Festival fortgesetzt werden. Große Teile der Vertreter aus dem Ostblock reisten dennoch ab. Wenige Wochen später wurde *The Deer Hunter* bei der Oscarverleihung zum „Besten Film“ gekürt.

Die 1980er-Jahre: Aufweichung der Feindbilder

Mit der Veränderung der politischen „Großwetterlage“ ging im Laufe der 1980er-Jahre auch eine Aufweichung der überkommenen Ost-West-Feindbilder einher. Hierfür ist die Schlusssequenz des Boxerfilms *Rocky IV – Der Kampf des Jahrhunderts* (1985) ein gutes Beispiel: Nachdem Sylvester Stallone als Hauptdarsteller und Regisseur ein wahres Feuerwerk an üblichen Sowjetklischees abgefeuert hat – vom Sportdoping bis zu finster dreinblickenden Funktionären und Ärzten, die ihren Boxer zum Sieg drangsalieren wollen –, besiegt natürlich der aufrechte US-Boxer Rocky Balboa im sowjetischen Ring die gegnerische Kampfmaschine namens Ivan Drago. Angesichts Balboas Sieg kippt auch bei den sowjetischen Zuschauern die Stimmung. Balboa wird von den Zuschauern in eine US-amerikanische Flagge gehüllt – filmisches Symbol dafür, dass die Grenzen und Feindschaften zwischen den beiden Großmächten zu

schwinden beginnen, aber um den Preis, dass sich die Lebensweise und Ökonomie des Westens nun auch bis in den Ostblock ausbreiten wird, was – so zeigt es Stallones Film – von der Bevölkerung aber mehrheitlich positiv aufgenommen würde.

„Der Kalte Krieg ist hier bereits gewonnen bzw. wird dem Publikum (in den USA) schon sehr früh eine ‚american way of life‘ kompatible Masse vorgeführt“ (Scherz 2003).

Wiederum zeigt sich, worauf Harald Scherz gleichfalls hinweist (ebd., S. 49), dass Feindbildkonstrukte im US-Film mit den politischen Zielen der jeweiligen Regierungen manchmal unmittelbar verknüpft sein können. Der Schluss von Stallones Film schließt sich kurz mit der Vision des damaligen Präsidenten Ronald Reagan, den sowjetischen Machtbereich auslöschen zu wollen. Nicht zufällig spricht man im Zusammenhang mit Reagans Präsidentschaft auch von einer „Rambofizierung“ (ebd.) der US-Außenpolitik. Interessant ist hierbei zudem, dass unter Reagan wieder eine intensive Zusammenarbeit zwischen dem Pentagon und einigen Hollywoodproduzenten begann. Der Film *Top Gun – Sie fürchten weder Tod noch Teufel* (1986), der durch seine, die Videospieleästhetik vorbereitenden Actionszenen und durch das Heldenpathos des jungen Tom Cruise besonders die jugendliche Zielgruppe für das Militär einnehmen will, ist wohl eines der augenfälligsten Beispiele dieser Zusammenarbeit.

Bis in die Gegenwart: Taliban als Freund und Feind

Wie stark Feindbildkonstruktionen von den politischen Prioritätensetzungen der jeweiligen Staaten abhängen, zeigt auch die Darstellung der Taliban im Film.

1987, als die Taliban als Untergrundbewegung mit Unterstützung der USA gegen die sowjetische Armee in Afghanistan kämpften, bildete dieser Stellvertreterkonflikt zwischen den beiden Weltmächten am Hindukusch die willkommene Kulisse für das *James Bond*-Abenteuer *James Bond 007 – Der Hauch des Todes*, in dem sich Timothy Dalton als neuer Bond-Darsteller erstmals auf der Leinwand präsentierte.

Unter der Regie von John Glen kämpfte der „Agent seiner Majestät“ gemeinsam mit den Taliban gegen ein Konsortium von abtrünnigen Sowjetoffizieren und internationalen Waffenhändlern, die mit Drogen und Waffen handeln und weltweit zwecks Profitmaximierung militärische Konflikte schüren wollen.

Der Titelheld wird hierbei besonders von dem afghanischen Untergrundkämpfer Kamran Shah unterstützt, der mit seiner Widerstandsgruppe durchweg als positive Figur, als Gefährte, Verbündeter und für Bond bezüglich landestypischer Eigenarten sogar als Mentor präsentiert wird.

Ein solches Bild eines Talibanführers wird sich seit dem 11. September 2001 in Filmen des Westens, speziell im US-Kino, kaum mehr finden lassen.

Die Anschläge von al-Qaida und neuerdings der IS-Terroristen sowie die Kämpfe der westlichen Koalition gegen die Taliban über Jahre hinweg in Afghanistan prägten die aktuellen Feindbilder in den westlichen Gesellschaften, die sich auch in aktuellen Film- und Serienproduktionen spiegeln. Hierbei zeigen Kinofilme wie Ridley Scotts *Der Mann, der niemals lebte* (2008) oder auch Serien wie *Homeland* (ab 2011) keineswegs ideologiefrei, aber ohne falsches Pathos, wie kompliziert der Kampf gegen den internationalen Terrorismus geworden ist, weil die Grenzen zwischen Gut und Böse, vertrauen können und misstrauisch sein, fließend geworden sind.

Fazit

Die aktuelle US-Präsidentenwahl ist ein signifikantes Zeichen dafür, wie stark die Gesellschaft mittlerweile gespalten ist. Populisten wie Donald Trump, aber nicht nur er, spitzen die vorhandenen Feindbilder gegen islamistische Terroristen auf einen unzulässigen Generalverdacht gegenüber allen Muslimen zu und machen zudem in polemischer Rede neue innergesellschaftliche Feindbilder auf, die sich gegen Liberale, selbstbewusste Frauen, letztlich gegen alle Andersdenkenden richten.

Welche Konsequenzen diese neuen Feindbildkonstruktionen für die Repräsentation im Spielfilm, speziell im Hollywoodfilm haben werden, ist derzeit noch nicht abzuschätzen.

Quellen

- Beller, H.: Die Deutschen als Hunnen – Feindbildproduktion in Hollywood. Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. München 1995
- Boldt, K.: [Manager im Film: Die Feindbilder](#). In: Manager-Magazin, 05.04.2011 (letzter Zugriff: 15.11.2016)
- Die Deutsche Wochenschau Nr. 729, abrufbar bei [YouTube](#) (letzter Zugriff: 15.11.2016)
- Dönhoff, M. Gräfin: [Vom Unfug der Feindbilder. Wie sich die Mächte und Mächtigen ihre Widersacher selbst erfinden](#). In: Die Zeit, Nr. 49, 27.11.1987 (letzter Zugriff: 15.11.2016)
- Giordano, R.: Erinnerungen eines Davongekommenen. Köln 2007, S. 159
- Kleine, L.: [Bis heute rätselhaft. Was geschah vor 70 Jahren in Nemmersdorf?](#) In: Focus Online, 21.10.2014 (letzter Zugriff: 15.11.2016)
- Scherz, H.: [Feindbilder im Hollywoodfilm nach dem Ende des Kalten Krieges](#). Diplomarbeit. Wien 2003. In: [www.hausarbeiten.de](#) (letzter Zugriff: 15.11.2016)
- Spiegel Online: [DDR-Kultserie. Stasi-Bond mit Walrossschnauzer](#), 24.02.2012 (letzter Zugriff: 15.11.2016)

Dr. Werner C. Barg ist Autor, Produzent und Dramaturg für Kino und Fernsehen. Außerdem ist er Regisseur von Kurz- und Dokumentarfilmen sowie Filmjournalist. An der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (MLU) vertritt er am Department für Medien- und Kommunikationswissenschaft die Professur „Audiovisuelle Medien“.



Erstellt: 15.11.2016

URL: <http://tvdiskurs.de/beitrag/feindbilder-im-film/>

Kontakt: [tvdiskurs\(at\)fsf.de](mailto:tvdiskurs(at)fsf.de)

© tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien